

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ НА ЦВЕТ В АНТИЧНОСТИ, ВИЗАНТИИ И ДРЕВНЕЙ РУСИ

Н.П. Автайкина

Культурологическое осмысление цвета в художественных культурах Античности, Византии и Древней Руси позволило расширить рамки известных воззрений на роль цвета в культуре и вместе с тем проследить междисциплинарные связи. Цвет как реальное взаимодействие между человеком и конкретной исторической эпохой, государством, религией. Цвет является той особой субстанцией, благодаря формообразующей способности которой любой предмет приобретает эстетическую ценность.

Основные направления теории цвета формируются в эпоху античности. Л.Н. Митронова в своей работе «Цветоведение» делает выводы, что деятельность античных философов можно назвать скорее художественной, чем научной. «То, что впоследствии стало наукой, возникло как плод художественной мысли, т.е. как искусство» [9]. Рассмотрим на примере теорий Эмпедокла, Демокрита, Платона и Аристотеля. Именно в этих теориях даётся понимание природы цвета.

Эмпедокл учил, что «цвета несутся к зрению – истечением». Цвета по своей природе частицы четырёх существуют видов (соответственно 4-м основным цветам). В глазу находятся поры разной величины, соответствующие размеру и типу частиц основных элементов и, соответственно, цветов. Через эти поры частицы попадают в глаз по принципу подобное к подобному [5, с. 36]. Размышление о природе цвета у Эмпедокла как своеобразный переходный этап между мифолого-символическим объяснением природы цвета и рационалистической теорией Аристотеля.

Так, учение Демокрита опирается на атомическую теорию. Он считает, что «по природе не существует никакого цвета, ибо элементы бескачественны, ... а то, что составлено из них, имеет цвет благодаря «соприкосновению», «очертанию» и «повороту» атомов, из каковых первый означает порядок, второй-форму, третий-положение. Ибо кроме этого всё остальное – это продукт воображения» [3, с. 172]. Но атомистическая теория Демокрита последовательно выводит несуществование цвета в природе самого по се-

бе. Цвет не «первовещество», а результат восприятия человеком предметов окружающего мира, состоящих из атомов.

Подходы к теоретическому осмыслению цвета можно обнаружить у Платона в известном диалоге «Тимей». Природу цвета он объясняет как «пламя, исходящее от предметов», а белый, красный и «яркий» «являются видами огня или света» [11]. Согласно Платону, существует два вида сущего – зримое и незримое. Душа принадлежит незримой сфере, для которой характерна неизменность, вечность, чистота. Тело относится к зримому, ориентирующемуся на чувственное восприятие, а значит – на изменяющееся.

В своей работе «De coloribus» («О цветах») Аристотель был первым в истории мысли, кто попытался онтологически обосновать феномен света и цвета. Происхождения цвета и его многообразие он объясняет взаимным слиянием тьмы и света [10]. А.Ф. Лосев отмечает, что Аристотель в трактате «О цветах» приводит его к мысли: «В цвете мы находим, по крайней мере, два плана: свет и тьму (или среду прохождения и распространения света), причём оба эти плана находятся в состоянии активного противоречия, или борьбы... цвет есть всегда и некая напряжённость видимого». В трактате «О душе» и «О чувственном восприятии» Аристотель подходит к решению основного вопроса: «Цвет определяется здесь... как видимое (De an. II 7, 417 a 26)». Далее, отмечает А.Ф. Лосев: «Аристотель исходит из 1) факта света. Далее Аристотель мыслит этот свет в некоей 2) среде, в некоем его инобытии, поскольку эта среда, взятая сама по себе, лишена всякого света и потому невидима. Далее, эта среда мыслится у него с 3) разной степенью доступности для света, ибо свет может проникать ее и беспрепятственно, и с преодолением создаваемых ею тех или иных препятствий. Это – степень прозрачности. Затем, для получения того или иного цвета, надо зафиксировать 4) самую эту степень прозрачности, тот предел, до которого она может быть прозрачной. И, наконец, действие света в его инобытии при возникновении цвета мыслится динамически, энергично. Это есть становление света в прозрачности, активно

движущееся в ту или иную сторону. Следовательно, Аристотель вполне отчетливо (и вполне правильно) фиксирует двуплановость каждого цвета и его осмысленно-динамический характер. Цвет есть та или иная смысловая система двух борющихся сил, света и его инобытия, причем победа света над его инобытием – в той или иной степени внутренней пронизанности им этого инобытия. Это и есть цвет» [7, с. 342]. Аристотель приходит к выводу, что «прозрачность в бесконечной степени есть свет, и прозрачность в конечной степени есть цвет». Условием видимости является свет. Вне света нет и цвета. «Видимое есть цвет, нельзя видеть [цвета] без света, но всякий цвет каждого видимого предмета созерцается в свете» [7].

Гениальные догадки Аристотеля о цветовой индукции, о последовательном и одно-временном контрасте найдут отражения в фундаментальном исследовании «Учение о цвете» у Гёте. Пожалуй, только Аристотель пытается выстроить свою теорию на рациональном уровне. У всех остальных античных философов учение о цвете осуществляется с позиции эстетического подхода. В трудах античных учёных разрабатываются эстетические категории, которые становятся понятием гармонии. Гармония воспринимается как универсальный принцип мироздания и бытия, принципом высшего порядка и организации, противостоящий принципу хаоса.

Эти принципы влияли и на цветовое мироощущение. В настенной живописи, вазописи, архитектуре наблюдалось стремление гармонизировать цвет. Следовательно, цвет в произведении изобразительного искусства будет восприниматься как начальный элемент эстетического удовольствия.

Подводя итоги рассмотрению природы цвета в античной традиции, можно выделить следующие особенности:

1) вышеуказанные теории представляют собой первый теоретический опыт цветовой рефлексии в Европе;

2) теоретическая рефлексия, предметом которой служит цвет, включена в общую систему (теорию), объясняющую устройство мира (Космоса) и человека;

3) наряду с объяснением природы цвета, формируются две линии в теории цвета: метафизическая – теория Платона, материалистическая – Аристотеля.

«Византийская образованность сменила греко-римскую и предшествовала романо-германской» – отмечает К.Н. Леонтьев [6, 5]. Значение искусства Византии изучалось и

подчеркивалось многими исследователями (отечественными и зарубежными). Наиболее значительный вклад внесли В.Н. Лазарев, В.Д. Лихачева, В.В. Бычков, В.М. Полевой, А.П. Каждан, А. Грабар, О. Демус, К. Вейтцман, Дж. Мэтью. Эстетика Византии переход к Средневековью от античного философствования к христианскому теологизированию. Исследователь позднеантичной культуры и эстетики В.В. Бычков в своей работе «Эстетика поздней античности» подробно изучает период II и III вв. н. э. как время наивысшего накала духовной борьбы, смены одного мировоззрения на другое. В это время появляются новые философские системы: стоицизм, эпикурейство, скептицизм, неопифагорейство, неоплатонизм.

Параллельно с этими философскими системами появляется и развивается новая система мировосприятия – христианство. В эпоху Средневековья меняется мировоззрение, эстетическое представление, что привело к смене культурной парадигмы, переосмыслению понятия "цвет". Это выразилось:

1) в усилении символической роли цвета;

2) придании цвету функции трансцендентального;

3) в анагоническом подходе к цвету (от земного прекрасного, к божественному прекрасному).

Исследовались как содержательные стороны искусства Византии, так и иконография, и семантика, теологические особенности изобразительного искусства и архитектуры. Попытаемся рассмотреть отличия цветового мироощущения средневекового искусства от искусства античного периода, выявим характерные черты художественного средневекового мышления, в основе которого лежало религиозное христианское учение. Репрезентативным примером символического мышления является символично-аллегорическое мышление Средневековья, как отмечает У. Эко в работе «Эволюция средневековой эстетики». Склонность к символу воспринималась как бегство от действительности. Цвет, при помощи которого Творец сообщает людям об устройстве мира, о внеземных благах, о том, какие шаги нужно предпринять, чтобы найти свое место в этой земной обители и заслужить небесную награду. Средневековый символизм – это выражение эстетической концепции вселенной. У.Эко выделяет две формы: метафизический символизм как произведение философа, который созерцает структуру вещей и видит в них красоту (как

отпечаток Божественного), физический символизм – «эстетическое выражение онтологического сопричастия». Универсальная аллегория, восприятие мира как Божественного творения, где каждая вещь, кроме своего буквального значения, обладает еще значениями моральными, аллегорическими, мистическими.

Христианство ориентировало человека на духовные преобразования, стимулировало стремление к самосовершенствованию, приближению к христианским идеалам. Это способствовало развитию такого феномена, как духовность. «Христианство впервые в истории культуры широко поставило проблему анализа внутреннего мира человека в целях направленного воздействия на него», – отмечал В.В. Бычков в «Византийской эстетике» [1]. Работы Василия Великого, Григория Нисского, Псевдо-Ареопагита являлись философско-религиозным обоснованием и стимулом включения произведений искусства в культовую практику и в сферу несознательно-психического. Ценность искусства в глазах философов возросла по сравнению с предшествующим периодом. «Высшее знание» приобреталось в византийской культуре в форме эмоционально-эстетической информации.

Средневековое искусство создало свой язык художественной выразительности. Его можно научиться читать. Он более понятен, чем язык литературы того времени, требующий специального перевода. Это искусство поддается философскому и математическому анализу, раскрывающему присущие ему внутренние закономерности.

Философская, эстетическая система исследована давно и весьма обстоятельно. Прослежена прямая связь идеалистической эстетики неоплатонизма с эстетикой, принятой средневековым богословием. Исследователи усматривали здесь развитие и переосмысление тезиса Платона о том, что «произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям... из которых состоит и получается сама природа», его учения о «видении истинной природы», о красоте, равной абсолютной мудрости. На этом пути утверждалось требование «изображать не единичное явление, а лежавшую в его основании идею. Эта идея, называвшаяся также прототипом, рассматривалась как творческая мысль бога... Максимальное приближение к прототипу и представлялось византийцу конечной целью всякого произведения. Чем сильнее просвечива-

ла в последнем идея, тем выше оно расценивалось».

Цвет в жизни византийцев играл одну из главных ролей после «слова» и воспринимался как материализованный свет. К VI в. в Византии сложился достаточно устойчивый цветовой канон, основу которого составляли следующие цвета: пурпурный, красный, белый, черный, зеленый, темно-синий, золотой (желтый).

На первом месте иерархического канона цветов стоял пурпурный, который в сочетании с золотом считался императорским цветом» [13, с. 119].

«В византийской эстетике существовали категории «красоты», «прекрасного» и «света» (духовного и видимого). Свет, также как и цвет, играл важное значение в живописи и в интерьере храма. Существовало три светоносные системы, о которых должен был хорошо осведомлен будущий иконописец:

1. «Золотая» система с использованием золотого покрытия фона и символов святости;

2. Особое наложение бликов (пробелов) при моделировке лиц;

3. Использование светоносных красок» [13, с. 120].

Для средневекового художника мир двухмерен, плосок. Картина передает не одно временное состояние.

«Тема «абсолютной идеи», разумеется, не исчезает из живописных образов VII в. Но она выступает в другом истолковании – не неподвижной и застылой, а вовлеченной в движение чувств: либо взвихренный порыв охватывает объемные фигуры, либо изменчивые, легкие краски разрежают, рассеивают массу фигур, которые должны были бы стоять непроницаемой стеной. Восприятие зрителя настраивается на более живую и многоцветную гамму чувств [12, с. 217].

«Яснее всего по этому поводу писал Иоанн Дамаскин – автор прямодушный и бесхитростный: «Как изобразить невидимое? Как уподобить неподобное? Как описать не имеющее количества и величины? Как обозначить не имеющее формы? Как изобразить красками бестелесное? Очевидно, что, когда увидишь бестелесного, ради тебя сделавшегося человеком, тогда сделаешь изображение его человеческого образа» [12, с. 228]. «Абсолютная красота» – цель духовных устремлений византийцев.

Византия восприняла цвет в метафизическом мироощущении. В конце средневековья в Западной Европе усиливается интерес

к аристотелевской трактовке цвета (эпистемологической), но это тема специального исследования.

Культурные связи с Византией во многом определили облик древнерусского искусства. «Соприкасаясь с Россией в V веке и позднее, византизм находил ещё бесцветность и простоту, бедность, неприготовленность. Поэтому он глубоко переродиться у нас не мог, как на Западе, он всосался у нас общими чертами своими чище и беспрепятственнее», – отмечал К.Н. Леонтьев [6]. Из Византии на Русь пришли основные иконографические типы изображений и цветовая трактовка. Как и всё средневековое искусство, оно связано с религией, отсюда его каноничность, символичность, условность художественной формы. Для русского средневекового искусства присуще красочное восприятие мира и Бога. Цвет светится в работах иконописцев.

«Русский еще не отрывался от природы и не возвращался к ней ни с холодным взглядом ученого, ни с надеждами страдальца. Краски и линии русских икон той эпохи убеждают нас, как интимно, эстетично и просто умел иконописец обратить в высшие символы все редкие и все незаметные красоты природы», – отмечает В.Н. Щепкин [14, с. 59]. Русская икона поражает своей красочностью. «Несравненную радость возвещает миру» и «изумляет своей жизнерадостностью», – отмечал Е.Н. Трубецкой в «Умозрении в красках». Следует отметить, что для всего периода русского средневековья характерно отсутствие особого стремления к познанию точных наук, а также прилежного отношения к изучению логических основ философии и богословия. Однако большой интерес у древнерусских мыслителей вызывали все те истины и слова, которые были направлены, прежде всего, не к разуму, а к сердцу, к чувству [15, с. 143]. «Именно в живописи VI в. впервые с такой силой проявляются средневековые принудительные нормативы, которые Д.С. Лихачев определяет термином «этикетность», видя в них условную систему, пронизывающую и жизнь, и идеологию, а в частности и художественное мировоззрение. Мозаикам VI в. присуще эмоциональное единое состояние, отражающее представление о законе, господствующем над всеми явлениями» [12, с. 202].

Начиная с XI в., многие греческие мастера работали на Руси. Особое место занимает деятельность Феофана Грека в силу его личной одарённости и в том смысле, что он

удивительно глубоко выразил в искусстве то важное, что отвечало духовным устремлениям русских людей. Цветовая гамма фресок Феофана монохромна. В настоящее время высказываются предположения, что в первоначальном виде фрески отличались большей красочностью. В иконописных работах Феофан предстаёт великолепным колористом, не боится смелых красочных сопоставлений, достигая вместе с тем цветовой гармонии.

Новгородская, псковская, московская, суздальская иконописные школы создают неповторимый самообытный колорит. Андрей Рублёв, Дионисий, Даниил Чёрный внесли в колорит древнерусской живописи каждый свою трактовку, но общая духовность цвета объединяет их. В начале XX в. русский религиозный философ Е.Н. Трубецкой в своих работах сделал интересные выводы: «Смысловая гамма иконописных красок – необозрима, как и передаваемая ею природная гамма небесных цветов. ... В древнерусской живописи мы находим все эти цвета в их символическом, потустороннем применении... Иконописная мистика – прежде всего солнечная мистика в высшем, духовном значении этого слова». Он обращает внимание на «божественный цвет» – «ассиста», на «явления небесной радуги». Цвет и свет в древнерусской живописи есть духовность, «нераздельное и неслиянное единство Божественного и человеческого» [15].

Таким образом, проанализировав понятия цвета в ходе исторического отрезка: античность – Византия – Древняя Русь, мы приходим к выводу, что цвет в каждую эпоху меняет свою культурологическую трактовку:

античности присущи гармонизация цвета, обобщенность, Византии – каноничность; Руси – чувственно-прикладная знаковость.

В данной работе приходим к выводу, что в эпоху античности разрабатывается 2 основных подхода к проблеме цвета, теория Платона – метафизическое осмысление природы цвета, и Аристотеля – эпистемологическое изучение природы цвета. На основании трудов исследования философско-эстетических, искусствоведческих теории цвета В.М. Полевого, А.Ф. Лосева, Л.Н. Мироновой, В.В. Бычкова, Н.А. Кареевой, Ю.Г. Клинцовой можно предположить, что этот процесс носит циклический характер, и одна парадигма теории цвета сменяет другую. Предметом наших дальнейших исследований будет подтверждение или опровержение этого утверждения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – М.: Искусство, 1977. – 199 с.
2. Викторов В.Ю. Социокультурная природа цветовой символики. Дис...канд. социальная философия. – Тверь, 2005. – 168 с.
3. Демокрит в его фрагментах и свидетельствах древности. Под ред. Баммеля Г.К. – М.: ОГИЗ, 1935. – 182 с.
4. Карева Н.А. Восприятия цвета в произведениях изобразительного искусства. Дис... кандидат философских наук. – М.: МГУ, 2004. – 180 с.
5. Клинцева Ю.Г. Теоретическая история эстетико-цветовой рефлексии в европейской мысли. Дис...канд. философских наук. – М.: МГУ, 2004. – 128 с.
6. Леонтьев К.Н. Византизм и славянство. – М., «ДАРЬ», 2005. – 496 с.
7. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Фолио, 2000. – 880 с.
8. Малая история искусств / Под ред. А.М. Контора. Искусство средних веков. – М.: Искусство, 1975. – 368 с.
9. Миронова Л.Н. Цветоведение. – Минск: Вища школа, 1984. – 280 с.
10. Пирашвили Л.С. Цвет как эстетический феномен. Автореферат, дис...канд. эстетических наук. – Тбилиси, 1991. – 23 с.
11. Платон. Тимей // Собрание сочинений в 4 т. Т.3. – М., 1994. – 448 с.
12. Полевой В.М. Искусство Греции. В 2 т. Т.1. – М.: Советский художник, 1984. – 536 с.
13. Сурина М.О., Сурин А.А. История образования и цветодидактика (история систем и методов обучения цвету) Серия «Школа дизайна». – М. – Ростов-на-Дону: Издательский центр «МарТ», 2003. – 352 с.
14. Троица Андрея Рублёва. Антология. Составитель Вздорнов Г.И. – М.: Искусство, 1989. – 209 с.
15. Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. Серия «Выдающиеся мыслители». – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998. – 512 с.