

Ю.А. Грибер

ЦВЕТОВОЕ ПОЛЕ ГОРОДА
В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ
КУЛЬТУРЫ



Юлия Грибер

**Цветовое поле города в
истории европейской культуры**

«Согласие»

2012

Грибер Ю. А.

Цветовое поле города в истории европейской культуры /
Ю. А. Грибер — «Согласие», 2012

Монография посвящена феномену городской колористики в истории европейской культуры. Каждый исторический городской колорит рассматривается как своего рода сложная задача, которая решается в контексте анализа социальных связей и культурных кодов отправителей и получателей цветowych сообщений. Понятие поля становится концептуальной призмой, позволяющей наблюдать городскую жизнь как часть большой социокультурной системы. Таким способом восстанавливается хронология происхождения цветowych образов городского пространства, анализируется их развитие, механизмы темпоральности и устаревания. Книга адресована культурологам, философам, искусствоведам, социологам, психологам, исследующим проблему семантики цвета, и всем интересующимся.

Содержание

Введение	6
Глава 1	15
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Юлия Александровна Грибер
Цветовое поле города в истории
европейской культуры. Монография

Рецензенты:

доктор философских наук, профессор А.Я. Флиер,

доктор культурологии, профессор Н.В. Серов

В оформлении обложки использован городской пейзаж Эгона Шиле «Дома с пестрым бельем (Пригород II)», 1914 г.

Введение

Книга посвящена феномену городской колористики в истории европейской культуры – теме, которую вряд ли можно отнести к традиционным для социокультурного дискурса.

Возможность говорить о цветовых характеристиках городского пространства как о некоем единстве требует многочисленных уточнений.

Цветовое пространство города представляет собой довольно сложное по своей структуре образование, своего рода интерьер, образованный из общественных и жилых зданий, хозяйственных построек, технических сооружений, «зеленой» архитектуры и даже одежды горожан.

Одежда особую значимость приобретает во время празднеств и совершения ритуалов. Например, в Большом Петергофском дворце при Елизавете на торжественных выходах и балах дамы и кавалеры должны были надевать специальные «петергофские платья», гармонирующие с наружной окраской дворца и зеленым и белым цветами сада с фонтанами. В камер-фурьерском журнале от 28 мая 1752 г. читаем о том, что «... посланы придворные лакеи с письменным объявлением, что ея императорское величество соизволила высочайше указать – объявить обер-гофмейстерине, гофмейстерине, статсдамам, фрейлинам, придворным кавалерам с фамилиями, а генералитету первым четверым классам с фамилиями ж, во время высочайшего ея императорского величества в Петергофе присутствия, в куртажные дни иметь платье: дамам кафтаны белые тафтяные, обшлага, опушки и гарнитуровые зеленые, по борту тонкий позумент серебряный, на головах иметь обыкновенные папелюн, а ленты зеленые, волосы вверх гладко убраны; кавалерам: кафтаны белые же, камзолы, да у кафтана обшлага маленькие разрезные и воротники зеленые, кто из какой материи пожелает, с вкладкою серебряного позумента около петель, чтоб кисточки серебряные ж, небольшие, как оные прежде сего у петергофского платья бывали»¹. Дворец в соответствии с темной зеленью сада и белизной фонтанных струй также красился при Елизавете в зеленый и белый цвета².

В дизайне городской среды советского периода доминировал красный цвет. Цвет фасадов зданий подчинялся стилевым традициям: охра, зеленый, однако цвет крыш, свет, ландшафтный дизайн (мощение, «зеленая» архитектура, подпорные стенки), легковозводимые конструкции (павильоны и киоски), городской дизайн (мосты, ограждения, остановки общественного транспорта), произведения монументально-декоративного искусства и наружная реклама были переполнены красным. Большинство зданий центра города имело красные крыши. В городе существовало несколько зданий, фасады которых были выделены красным цветом и использовались для размещения плакатов. Фотоматериалы показывают, что все здания повышенной семиотичности в советских городах были дополнительно обозначены красными декоративными растениями.

На территории постсоветского пространства политическая актуализация знаковой функции цвета в городском пространстве связана с чередой «цветных» революций. Так, идея заполнить все пространство городов объединившим украинскими революционером оранжевым реализовывалась с помощью апельсинов, которые сторонники Ющенко раздавали участникам акций и простым прохожим, элементов одежды, ленточек, которые привязывали к веткам деревьев.

В городской культуре цвет всех элементов рассматривается как некий общий концепт, оторванный от его материальных носителей. Цвет одежды, природы, архитектуры участвуют в

¹ Успенский А.И. Императорские дворцы: В 2 т. Т II. Ораниенбаум. Царское село. Павловск. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1913. С. 47.

² Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. 2 изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1991. С. 16.

формировании целостного образа, культурный статус которого гораздо шире образующих его частей. По мнению А.В. Ефимова, культурные формы городского пространства представляют собой «систему множественности цвета архитектурных и природных объектов, технических сооружений, объектов городского дизайна, произведений искусств и других составляющих, образующую подвижное цветопространственное поле»³.

Применение теории поля, заимствованной из физики, развитой в трудах К. Левина, а затем адаптированной для социологических и культурологических исследований П. Бурдьё, представляется в этой связи одним из наиболее перспективных в методологическом плане направлений анализа городской колористики, поскольку позволяет избежать крайностей как универсалистских (К. Ясперс), так и локалистских (Н.Я. Данилевский, О. Шпенглер) культурологических подходов.

Как известно, П. Бурдьё описывал «социальное поле» как «многомерное пространство позиций, в котором любая существующая позиция может быть определена, исходя из многомерной системы координат, значения которых коррелируют с соответствующими различными переменными»⁴, как «автономный универсум, пространство игры, в котором играют по своим особым правилам, и люди, включенные в эту игру, имеют, соответственно, специфические интересы, определенные не самими доверителями, а логикой игры»⁵.

Для культурологического изучения цветового пространства города понятие поля обладает особой эвристичностью, поскольку задает особую методологическую перспективу, позволяющую соотнести физическое и социальное пространства (по мысли П. Бурдьё, нужно «действовать исходя из того, что человеческие существа являются в одно и то же время биологическими индивидами и социальными агентами, конституированными как таковые в отношении и через отношение с социальным пространством, точнее с полями»⁶) и увидеть в изменениях и типах цветовой ткани городов топологию культуры, выстроить историческую типологию культурных форм городского пространства в соответствии с типами социальной структуры города.

Цель настоящего исследования – предложить интерпретацию хромодинамики культурных форм города как индикаторов поляризации культуры, проанализировать градостроительную живопись как художественное воплощение социокультурной сегрегации, выявить и обосновать историческую, территориальную и социальную типологию хромодинамики форм городского пространства в истории европейской культуры.

Под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма (А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерриды и др.), отождествивших сознание человека с письменным текстом, в работе поставлена цель особого культурологического «прочтения» рассматриваемых как текст цветковых пространств европейский городов, их восприятие и интерпретация как особых «отпечатков» социальных состояний общества.

В центре внимания находится символическая социокультурная динамика, понимаемая как изменение значений и смыслов, придаваемых архитектонике цветового пространства города.

Отправным пунктом исследования является идея о том, что, располагаясь рядом или на определенном расстоянии друг от друга, сходные по цвету поверхности образуют в цветовом пространстве города «цветовые созвездия» и заметно выделяющиеся на их фоне «суперфигуры»⁷, цвет которых имеет ярко выраженный знаковый характер и скрывает глубокие и силь-

³ Ефимов А.В. Колористика города. М.: Стройиздат, 1990. С. 225.

⁴ Бурдьё П. Социология социального пространства / пер. с франц.; отв. ред. перевода Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005. С. 16.

⁵ Там же. С. 172.

⁶ Там же. С. 49.

⁷ Minah G. Blackness. Whiteness. Chromaticness. Formulas for High Visibility in the Modern City // Color Communication and

нодействующие на человека символы. Как правило, цвет наделяется символическим смыслом, адекватным общему слою понятий и смыслов конкретной культуры, и лучше других знаков выражает культурное содержание и характер эпохи.

Цветопространственное поле города неоднородно и имеет характерные маркеры, одним из которых является архитектура. Особенность архитектуры – значительный временной масштаб ее существования: «в действительности архитектурный продукт используется, но не потребляется; по экономическим и статическим соображениям его можно уничтожить, но нельзя радикально изменить»⁸.

История оставляет в городском пространстве свои материальные следы, превращая город в «удивительное чудовищное создание», поскольку мы не можем, «эвакуировав население, взорвать старые города и выстроить новые на новом месте по новому плану»⁹.

Материальная жизнь архитектуры запечатлевает колористику, художественные стили эпох, фиксирует их влияние на людей, роль в организации поведения и быта, формировании культурно-идеологических ориентиров и делает архитектуру одним из главных индикаторов хромодинамики городского пространства.

Анализ архитектуры как отражения и следствия социальных процессов имеет долгую и богатую именами историю. Именно в таком контексте рассматривал римское и греческое зодчество уже Марк Витрувий Поллион, архитектуру Ренессанса – Дж. Вазари, Дж. П. Беллори – творчество Ф. Борромини, более широкие исторические обзоры развития архитектуры в социальном контексте представили А. Бене, Г. Вельфлин, З. Гидеон, В.М. Лампугнани, Г.А. Платц, Н. Певзнер, Г.-Р. Хичкок, анализ отражения в архитектурной практике социокультурной динамики общества содержат работы М. Вебера, Г. Зиммеля, М. Дюркгейма, Г. Спенсера, К. Манхайма, Н. Элиаса.

Э. Дюркгейм относит типы архитектуры к устойчивым морфологическим социальным фактам и утверждает географическое отображение в «материальном субстрате» общества его социальных реалий. Он пишет о том, что существует определенный конформизм в организации городского пространства, под действием которого «мы... не можем избирать форму наших жилищ, как и фасон наших одежд: первая обязательна в такой же мере, как и последний». «Тип наших строений представлял собою лишь тот способ, которым привыкли строить дома все вокруг нас, и отчасти, предшествовавшие поколения»¹⁰. Г. Зиммель считает, что поскольку в произведении искусства «форма, данная природой, раскрывает себя в качестве ставшего наглядным духа, он здесь больше не стоит за видимым природным содержанием, но все элементы образуют неразрывное единство»¹¹, городские пространства хорошо выражают то, что происходит в обществе. Показывая, в первую очередь, влияние технического прогресса на формирование новых тенденций в архитектуре и градостроительстве, З. Гидеон считает, что «архитектура дает безошибочное представление о том, что действительно происходило в определенный период. <...> Мы узнаем по зданиям и сооружениям характер эпохи так же легко, как почерк друга, даже при умышленном его изменении»¹². Это особое качество, которое Э. Дюркгейм называет «конформизмом», Г. Зиммель – «ставшим наглядным духом», З.

Management. AIC Proceeding / ed. by A. Hansuebsai. Bangkok, 2003. P. 28.

⁸ DeFusco R. Architektur als Massenmedium: Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen. Guetersloh: Bertelsmann Fachverlag, 1972. S. 22.

⁹ Миллс Ч.Р. Социологическое воображение / пер. с англ. О.А. Оберемко; под общей ред. и с пред. Г.С. Батыгина. М.: Издательский дом NOTA BENE, 2001. С. 8.

¹⁰ Дюркгейм Э. Социология, Ее предмет, метод, предназначение / пер. с фр. А.Б. Гофмана. М.: Канон, 2006. С. 39.

¹¹ Зиммель Г. Флоренция // Логос. 2002. № 3–4 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.mss.ru/logos/2002/3/zimmflor.html> (дата обращения 28.02.2012).

¹² Гидеон З. Пространство, время, архитектура / пер. М. Леонене, И. Черня. М.: Стройиздат, 1984. – 456 с.

Гидеон – «характером эпохи», Г Вельфлин – «*Lebensgefuehl*, или чувством жизни»¹³, а Н. Певзнер – «*Zeitgeist*, или духом времени»¹⁴ представляет собой, по их мнению, главную ценность архитектуры и является своеобразным «портретом» целых эпох и народов. Однако при этом за скобками рассмотрения остаются непосредственно связанные с архитектурой цветовые образы, которые в каждую из эпох охватывали ту или иную территорию, определенный круг материальных объектов и были функционально включены в социальное устройство общества, аккумулировали его культурные запросы и «дух времени».

Специфика архитектурного материала делает возможным не только качественный, но и количественный анализ цветового поля. Цвет отдельных архитектурных построек можно эмпирически законсервировать или, наоборот, реконструировать, извлечь и восстановить. Включающее методы точных наук исследование архитектуры позволяет не только строить теоретические модели, которые отражают внутреннюю структуру и внешние связи цветовых образов, но и, работая с конкретным эмпирическим материалом (опираясь на принцип «археологии знаний» М. Фуко), реконструировать реальные их физические свойства.

Архитектура задает определенную хронологию хромодинамики, позволяет установить одинаковые тенденции в развитии цветовой культуры городов, порождаемые взаимосвязями и взаимозависимостями различных регионов и стран, а также проследить принципы и механизмы процессов, в ходе которых в цветовых созвездиях и суперфигурах «овеществляются принятые обществом ценности»¹⁵.

Каждый цветовой образ «соозначивает ту или иную идеологию проживания»¹⁶ и рассматривается при таком понимании как способ проведения границы, разделяющей «свое» и «чужое» пространство¹⁷, превращая городской ландшафт в «композицию мест, наделённых смыслом» (В.Л. Каганский)¹⁸.

Созвездия и суперфигуры цветового поля представляют собой своеобразные микромиры, основу каждого из которых составляет особая мифология. Структура и функционирование цветовых мифологем в пространстве города демонстрирует особую картину мира, где они исполняют роль системы координат, в которой проходит городская жизнь. Практически в любом цветовом образе городского пространства можно обнаружить своеобразные устойчивые или даже стандартные формулы (клише, трафареты, штампы), свидетельствующие о стереотипности в сфере цветового проектирования.

Основу таких формул составляют традиционные сравнения и метафоры, которые поддерживают оппозиции и мифологемы. Оппозиция «свой-чужой» формируется поддержанием особого цветового словаря. Глубоким символизмом обладают используемые в планах цветовые фигуры, на первый взгляд случайные и побочные (например, круглое противостоит угловатому, и во всех обнаруженных цветовых проектах преобладают обтекаемые границы). Распространены пространственные мифологемы острова (образа физической и психической изолированности), храма, дома, пирамиды, реки (воды). Композиционным стержнем цветовых образов является архетип пути-перемещения (дороги) между цветовыми образами.

¹³ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: Изд-во В. Шевчук, 2009. – 344 с.

¹⁴ Pevsner N. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*; Revised and Expanded Edition. Yale: Yale University Press. – 192 p.

¹⁵ Иконников А.В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М.: Ком-Книга, 2006. С. 11.

¹⁶ Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию* / пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 302.

¹⁷ Гурин С.П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты // *Топос: литературно-философских журнал*. 30.06.2009 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.topos.ru/artide/6747> (дата обращения 03.03.2012).

¹⁸ Каганский В.Л. *Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство*. М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.

Отметим, что цветовое пространство оперирует очень небольшим набором компонентов – отдельных цветов. Каждый из отдельных цветов может иметь глубокую собственную семантику. Однако гораздо более интересно и разнообразно по значению становится разнообразие, которое создается различиями в расположении, многообразием форм и сочетаний.

Семантику цветовых образов городского пространства, как правило, трудно почти адекватно выразить или объяснить словами, поскольку они редко представляют собой простые символы, эмблемы или аллегории. Значение в цветовом поле удается обозначить как примыкание к тому или иному образному строю, к которому отсылают общее настроение определенного цветового пространства или его отдельных элементов, связанные с ним ассоциации. Однако в цветовом поле существуют знаки разных уровней семиотичности – от простых до самых сложных.

Цветовые пространства города представляют собой «прототип произведения искусства, восприятие которого не требует концентрации и происходит в коллективных формах»¹⁹. Они «объясняют все на универсальном языке»²⁰. Под влиянием общепринятого употребления цветовых единиц, «узуса», формируются значащие формы и коды, денотативные и коннотативные значения, которые образуют структурные модели коммуникации и складываются в семиологический универсум²¹. Цветовые коды городского пространства воспроизводят готовые схемы, закрытые и застывшие во времени формы, информативная возможность которых уравнивается привычными системами ожиданий, а потому могут рассматриваться как риторика, т. е. убеждение²², сближая цветовые пространства с массовой коммуникацией (на сходство с массовой коммуникацией архитектуры указывал У. Эко, выделяя такие характерные для массмедиа черты архитектурного дискурса как побудительность, психологизм, не обязательность углубленной сосредоточенности в процессе потребления, неосознанное наделение архитектурного сообщения чуждыми ему значениями, максимум принуждения и максимум безответственности, быстрое старение и изменение значений, подверженность влиянию рынка)²³.

Одним из важных средств анализа хромодинамики культурных форм города становится философская категория целостности, которая начиная с античности активно разрабатывалась не только в философии (Аристотель, Платон, Г.В.Ф. Гегель, Ф.В. Шеллинг, М. Вундт, М. Мамардашвили) но и во многих других сферах науки и общественной жизни (В.Г. Афанасьев, И.В. Блауберг, Б.Г. Юдин).

Понимание целостности в проектировании цветового пространства города эволюционировало от меризма (от греч. *meros* – часть) к холизму (от греч. *holos* – целый). В первом случае свойства городской колористики рассматривались как сумма свойств ее частей (отдельных зданий и их элементов). Во втором утверждалась несводимость целого к его частям, обретение целым новых свойств по сравнению с его частями. С позиций системного подхода этот процесс трансформации понимания целостности представляет собой переход от восприятия цветового пространства города как суммативной системы к его осмыслению в качестве системы интегративной.

Цветовое пространство города, рассматриваемое как интегративная система, где сумма частей несводима по своим признакам к целому, не исключает детальный анализ и конкретную разработку каждого отдельного здания, однако подчиняет этот процесс более крупной задаче. Цветовые проекты городского пространства основаны на различном соотношении цветовых элементов по величине (высоте, длине, ширине), геометрическому строению, положению в

¹⁹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 58.

²⁰ Бауман З. Индивидуализированное общество: пер. с англ. / под ред. В.Л. Иноземцева. М.: Логос, 2002. С. 59.

²¹ Эко У. Указ. соч. С. 269.

²² Там же. С. 297.

²³ Там же. С. 299–301.

пространстве в системе трех координатных плоскостей, по массивности и пространственности. Однако цветовая организация рассматривается не просто как конгломерат разнородных цветоносителей, расположенных в определенном порядке. Гораздо больше значат размещение и характер взаимодействия цветовых пространств, которые придают городу лишь одному ему присущее качество.

Изменение понимания целостности в проектировании городского пространства означало переход от пассивной полихромии к активной (под пассивной полихромией А.В. Ефимов предлагает понимать «самостоятельное цветовой среды», активной полихромией ученый считает «ее сознательное построение»; эти две линии постоянно сосуществуют, конкурируют и взаимодействуют, однако «каждый последующий этап эволюции цветовой среды отличается возрастающей активностью»²⁴) и постепенное расширение пространственных пределов активной полихромии. Сначала человек научился «проектировать» цветовое пространство собственного тела, раскрашивая его, и хотя «многое в отношении цвета на сегодняшний день остается спорным и вероятно никогда до конца не прояснится, – считает А. Хебештрайт, – однако совершенно очевидно, что первый осознанный контакт человека с краской был контактом с человеческой кожей»²⁵. Следующим этапом стало покрытие цветом бытовых предметов и орудий. На смену цветовому проектированию пространства отдельных зданий пришло цветовое планирование группы зданий, затем цветовая планировка района и цветовое проектирование городского пространства.

На сегодняшний день границы целостности расширились настолько, что М.Г. Бархин предлагает называть процесс формирования цвета города «градостроительной живописью», противопоставляя ее «фабульной живописи», ограниченной в размерах, и считая, что «градостроительная живопись органично сочетается с пластикой города, которую по аналогии можно назвать градостроительной скульптурой»²⁶.

Ф.Э. фон Гарниэр убежден, что такое расширение границ целостности в архитектурном проектировании в отдельных случаях приводит к тому, что архитектор пишет сообщение на языке, непонятном для того, кто воспринимает архитектурную колористику: «Взгляд архитектора с высоты полета над городом часто слишком удаляет его от своей постройки. Планируя, он мысленно не ставит себя около стен здания, чтобы почувствовать настроение, которое они создают. Хотя именно отсюда он должен смотреть, если хочет узнать и научиться использовать силу художественной колористики»²⁷.

А.В. Ефимов справедливо отмечает, что восприятие целостности города еще не предел в проектировании цветового пространства. «Сегодня это кажется невероятным, – считает ученый, – но (...) изменение отражающей способности земной поверхности в результате вырубki лесов, строительства и т. д. ведет к нарушению теплового режима, вызывает климатические изменения, что может быть сбалансировано определенными цветовыми мероприятиями. К тому же появление новых транспортных средств, способных резко расширить границы восприятия объемно-пространственного окружения, выдвинет проблему его эстетического освоения»²⁸. Возможно, в будущем пространственные пределы активной полихромии раздвинутся настолько, что как системная целостность будет рассматривать уже колористика регионов или крупных районов земного шара.

Цветовое поле города, его созвездия и суперфигуры, можно рассматривать как в пространстве (и именно такая точка зрения на город является наиболее распространенной), так

²⁴ Ефимов А.В. Указ. соч. С. 224–225.

²⁵ Hebestreit A. Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird. Berlin-Munster-Wien-Zurich-London: Lit. Verlag, 2007. S. 20.

²⁶ Бархин М.Г. Архитектура и человек. М.: Наука, 1979. С. 158–159.

²⁷ Gamier von F.E. Meine farbige Welt // Die Farben der Architektur: Facetten und Reflexionen / J. Uhl (Hrsg.). Basel [u.a.]: Birkhauser, 1996. S. 71.

²⁸ Ефимов А.В. Указ. соч. С. 225.

и во времени, как особую хронологическую последовательность. Кроме того, наблюдение цветопространственного поля города в его взаимодействии с двумя типами пространств – физическим и социальным – позволяет сделать предположение о его социальной дифференциации. Здесь имеется ввиду аналогия с известным тезисом И.А. Бодуэна де Куртенэ о «горизонтальном» (территориальном) и «вертикальном» (собственно социальном) членении языка²⁹. Под горизонтальным членением понимается выделение своего рода диалектов цветового языка по территориальному принципу. Под вертикальным членением – его специфические особенности у представителей отдельных социальных групп, или субкультур. Разные актеры, действующие в городском пространстве, по-разному воспринимают его, так как занимают в нем разные позиции и имеют разный габитус, понимаемый как «система схем восприятия и оценивания, как когнитивные и развивающие структуры, которые агенты получают в ходе их продолжительного опыта в какой-то позиции в социальном мире»³⁰.

Историческая хромодинамика предполагает наблюдение за своего рода космогонией цветковых созвездий в городском пространстве – изучение их происхождения и развития.

История развития официальных цветовых пространств тесно связана с искусствами, прежде всего с архитектурой и живописью. В основе выделения типов официальных цветовых пространств, в основном, различаются те же стили, что и в общем развитии искусств. В пределах этих стилей, связанных с господствующими идеями и «господствующей семантикой» эпохи³¹, цвет то выдвигается на первый план, то отступает на второй. Однако и в одном, и в другом случае цвет чутко реагирует на все изменения вкусов и настроений общества.

Великие стили (романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, ампир), развиваясь асимметрично и на разных территориях неодинаково, хотя и не заслонили локальных особенностей и специфики культурной эволюции отдельных регионов, все же довольно быстро и широко («как чума», с которой сравнивал Дж. Вазари движение готического стиля, «*maniera tedesca*» (от итал. «немецкая манера»), по Европе) охватили всю территорию Европы и оставили заметный след в ее цветовом пространстве.

Пространства практически всех перечисленных «официальных» стилей и эпох имели довольно четко очерченные территориальные границы (цветовое пространство представляло собой в этом случае своего рода комнату), включавшие одно или несколько зданий, ансамбль площади, ряд зданий одной улицы или квартала. Новый этап в развитии цветового проектирования городского пространства был связан с тем, что произошло размыкание этих границ, и цветовое пространство стало безгранично разнообразным, реализуя философский принцип свободы и демократический принцип равенства всего и всех.

Формировавшееся в каждом архитектурном стиле цветовое пространство имело идеологическое значение, поскольку существовало в «официальной» части города. Идеологический элемент постепенно зарождался и зрел внутри того, что Г. Зедльмайер называл «критическими формами»³², понимая под ними радикально новые формы, в которых можно распознать симптомы невидимых духовных сдвигов. Далее происходило закрепление новой идеологии в мировоззрении людей. По существу появление нового идеологического элемента и было каждый раз началом формирования нового архитектурного пространства.

Историческая хромодинамика связана с особыми механизмами темпоральности и устаревания цветовых пространств.

Любое изменение социальной структуры города неизбежно затрагивает цветовые констелляции, а иногда запускает механизмы создания нового мира цветовых пространств. Каж-

²⁹ Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию. Т II. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 391 с.

³⁰ Бурдые П. Указ. соч. С. 75.

³¹ Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 359.

³² Зедльмайер Г. Искусство и истина. М.: Аxioma, 2000. – 272 с.

дая новая идея в городском пространстве сопровождается трансформацией старого, уже имеющегося архитектурного текста, который, накапливаясь, представляет собой в определенной степени проблему для вынужденных находиться в нем членов общества. Поэтому временные границы цветовых пространств нечетки и размыты. Новое цветовое пространство не может просто прийти на место старого, оно вливается в старый архитектурный текст. При этом трансформационные процессы запускает именно идеологическая интерпретация, а не перенесенные в новое городское пространство внешние впечатления и ассоциации. Новое цветовое пространство становится частью культуры только с того момента, когда получает идеологическое осмысление³³. Концептуальная идея диктует интерпретацию отдельных элементов. Цветовые пространства города складываются из ограниченного количества элементов, которые однако «читаются» в разных типах этих пространств неодинаково.

Особый исследовательский интерес для анализа исторической хромодинамики приобретают цветовые слои одной и той же постройки или ансамбля, связанные с феноменом «старения цвета». Наиболее часто подобным изменениям подвергались общественно-значимые, знаковые постройки. Так, Зимний дворец, построенный в Санкт-Петербурге в 1754–1762 годах, менял свой цвет не менее двенадцати раз: сразу после завершения строительства он имел песочный цвет фасадов, затем был перекрашен в зеленый (1888), темно-красный (1901), серозеленый (1927), ярко-оранжевый (1934). По данным К. Херма³⁴, цветовое оформление Бранденбургских ворот, возведенных в 1788–1793 годах в Берлине, включало девять слоев. За первоначальным белым цветом извести, имитировавшим мрамор (1791), последовала окраска масляными красками в светлокоричневый (1804), затем в цвет песчаника (1816), в темно-серый (1840), светло-серый (1867–1868), потом была выполнена окраска бронзовой краской (1897), нанесена позолота (1898) и окраска масляными красками в цвет песчаника (начало XX века). В 1913 году началось обсуждение возможности удаления слоев краски, которое произошло в 1926–1927 годах и до сегодняшнего дня дает возможность увидеть натуральный цвет песчаника. Такая хромодинамика совпадает с волнами распространения в Европе «материального» стиля, когда в качестве цветовой основы в городском пространстве закреплялись естественные оттенки дерева и камня.

Обладая своеобразной колористической памятью, архитектура фиксирует взаимодействие со средой и сохраняет результат этого взаимодействия. В истории развития архитектуры довольно распространено явление цветовых воспоминаний – периодическое обращение к одним и тем же цветовым идеям, их повторы и реминисценции. Например, ренессанс во многом опирается на традиции византийского искусства, классицизм ориентируется на идеалы греческого и римского зодчества, необарокко использует архитектурные принципы барокко, английское художественное движение искусств и ремесел – средневековые архитектурные знаки, рационализм идеологически связан с ренессансом. Такие повторы, между тем, произвольны и неслучайны. «Подобно тому, как письмо вырывается из состояния мертвой буквы только благодаря акту его прочтения, что предполагает и стремление его прочесть, и обладание навыками чтения и расшифровки заключенного в письме смысла, – объясняет «воскрешение» прежних символов П. Бурдье, – институтировавшаяся, объективированная история становится историческим действием, т. е. историей, приводимой в действие и действующей, если только за ее осуществление принимаются агенты, которых к этому предрасполагает их история и которые в силу своих предыдущих «капиталовложений» склонны к тому, чтобы интересоваться ее функционированием и обладают способностями, необходимыми для того, чтобы заставить ее

³³ Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 150.

³⁴ Heese C. Probleme der Farbgebung // W. Arenhoevel, R. Bothe (Hrsg.). Das Brandenburger Tor 1791–1991. Berlin, 1991; Herm Ch. Die Farbigkeit der Fassade in der Restaurierung // Restauo. Forum fur Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger. Pigmente an der historischen Fassade. Marz. 2007. S. 4-13 [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.restauo.de (дата обращения 12.12.11).

функционировать»³⁵. Неправильно видеть в таких реминисценциях простую серийность одной и той же идеи. В своем развитии они скорее напоминают волны и могут быть рассмотрены как социальные куматоиды (от греческого *кица* – волна). Под социальным куматоидом, следуя теории социальных эстафет М.А. Розова³⁶, понимается объект, представляющий собой реализацию некоторой социальной программы на постоянно сменяющемся друг друга материале и подобно одиночной волне на поверхности водоема заставляющей колебаться все новые и новые частицы воды. Эта особенность волны – относительная независимость от материала, на котором она живет, – позволяет выделить в обществе широкий класс волноподобных явлений, объединенных данной характеристикой.

Что касается реставрации и реконструкции цветового пространства, то в каждую из эпох цветовой образ охватывал ту или иную территорию, включал определенный круг материальных объектов. Эти образы были настолько тесно связаны с социальным устройством общества, с культурными запросами и характером эпохи, что их практически невозможно достоверно воссоздать. «Главной причиной неудачных реставраций надо признать тот ложный взгляд, который в этом вопросе господствовал до сего времени, – пишет И. Грабарь. – К памятнику подходили с неперменным желанием восстановления его первоначального вида. <...> Если памятник надлежит восстановить, то его недостаточно раскрыть, освободив от наслоений времени: его надо еще доделать, „поновить», ибо иначе мы не получим его первоначального облика. Таким образом восстановление неминуемо приводит к тому самому „поновлению», которое безвозвратно отняло у русского народа сотни ценнейших памятников, им некогда созданных. <...> Ясно, что в основе восстановления лежит абсурд и самое восстановление – немислимо, неизбежно произвольно и фантастично, ибо оно – всецело продукт личных вкусов и вкусов эпохи»³⁷. В этом смысле цветовое пространство города не поддается реставрации. И этим существенно отличается от цвета отдельных архитектурных построек, который можно законсервировать или, наоборот, реконструировать, извлечь и восстановить.

Многие из цветовых образов прошлых веков уже не обладают прежними значениями и не могут производить того впечатления, которые производили раньше. Во многом это связано с тем, что, современные постройки восстанавливаются на основе не культурологических, а историко-архитектурных исследований и в результате начинают выглядеть не так, каким были для современников, а так, какими их себе представляют реставраторы. Восстановленный таким способом цвет теряет свои главные качества. Даже если с полной достоверностью воссоздать в пространстве города цвета, которые в прежние времена считались роскошью и редкостью, и использовались, чтобы показать богатство и разнообразие, мы получим образ, в котором со временем изменилось самое главное – его смысл, концепт, идея.

Каждый колорит представляет собой в определенной степени задачу, которую люди осознанно или бессознательно стараются решить. Подходящий ответ удастся найти лишь если цветовой шифр рассматривать в контексте социальных связей, как часть культурного канона отправителя и получателя цветового сообщения. Каждый цветовой образ воплощает наглядный социальный порядок, «микрокосм социальных отношений», «поле противостояния власти и сопротивления ей»³⁸. В таком широком смысле он становится сразу и панорамой, и сочинением, и микрокосмом, и палимсестом³⁹.

³⁵ Бурдые П. Указ. соч. С. 128.

³⁶ Розов М.А. Теория социальных эстафет и проблемы эпистемологии. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2006. – 438 с.

³⁷ Грабарь И. О древнерусском искусстве. Исследования, реставрация и охрана памятников. М.: Наука, 1966. С. 31.

³⁸ Зукин Ш. Ландшафты власти. От Детройта до мира Диснея: пер. В.В. Вагина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.urban-club.ru/?p=91> (дата обращения: 02.03.2012).

³⁹ Зукин Ш. Указ. соч.

Глава 1

Цветовые пространства городов античности

Культура формирования городских цветовых пространств Античности начала складываться в I тысячелетии до н. э. под влиянием двух центров – сначала греческого, затем – римского. Вследствие отделения ремесла от земледелия и роста товарно-денежных отношений на присредиземноморских землях Эллады и Малой Азии появились греческие города-государства – полисы, жизнь в которых усилила социальные связи и зависимости.

Архаические полисы представляли собой столицы карликовых государств, территория которых, кроме самого полиса, включала также примыкавшие к ним политически зависимые деревни (комы), и могли иметь различное управление – олигархическое (например, в Спарте) или демократическое (например, в Афинах V в. до н. э.)⁴⁰.

Статусный портрет древних городов был достаточно прост и насчитывал не более нескольких десятков статусов. Однако здесь существовала выраженная имущественная и социальная дифференциация. В социальной структуре греческого города были хорошо различимы три класса, разные не только по способам получения и размерам богатства, но и по характеру своего менталитета и образу жизни.

Город разрушил сословную иерархию, и на вершине социальной структуры разместились не только старинная родовая знать, но и вышедшие из простонародья собственники больших ремесленных мастерских, торговых кораблей и крупных денежных сумм, пускаемых в рост. Вместе они образовали социально неоднородный господствующий класс рабовладельцев. Основная часть полисного населения состояла из свободных мелких производителей, прежде всего земледельцев, которые в Афинах назывались зевгитами и фетами, а также зависимых работников и рабов⁴¹.

В Риме, где на протяжении первых веков его существования (VIII в. до н. э. – VI в. до н. э.) установилась царская власть, а затем аристократическая республика (V в. до н. э. – I в. до н. э.), двумя основными сословиями были патриции и плебеи. Патриции входили в состав сената, высшего органа власти, и занимали все высшие должности в государстве, в том числе и должности консулов – правителей государства. В городах римской империи социальная структура существенно усложнилась, включив всадников, нобилитет, вольноотпущенников, провинциалов.

Несмотря на выраженную динамику социокультурной гетерогенности, полис на протяжении всей своей истории оставался в глубине по сути тем же «примитивным аграрным организмом» и воплощал особый общественный идеал, связанный с ценностями общинной идеологии. Для их жителей он был единственным местом на земле, где они ощущали свое единение с другими людьми на основе права, были укрыты от врагов и неожиданностей судьбы стенами и защищены богами, создателями, родоначальниками и покровителями города⁴².

В формировании такого убеждения большую роль играла цветовая структура древних городов, замкнутая, простая и понятная для их жителей. Эта цветовая структура тщательно вписывала социальный порядок в развиваемую античной философией тему гармонии человека и мира, в изначальный космический порядок, который имел божественную природу и синкретично соединял небесное и земное.

⁴⁰ История Древнего Мира: В 3 т. Т. 2. Расцвет Древних обществ. 2-е изд. / под ред. И. М. Дьяконова, В. Д. Нероновой, И. С. Свенцицкой. М.: Наука, 1983. – 574 с.

⁴¹ История Древней Греции / под ред. В. И. Кузицина. М.: Высшая школа, 1996. С. 158–168.

⁴² Кнабе Г.С. Древний Рим – история и повседневность. Очерки. М.: Искусство, 1986. – 207 с.

Древнейшие города были прежде всего религиозными, военными и дворцовыми центрами. Содержание цветовых образов формировалось под влиянием религии, которая носила государственный характер, служила политическим задачам и играла большую роль в поддержании социальной иерархии и порядка в древних обществах (в своих работах это хорошо показали И. Вах, П. Бергер, Э. Дюркгейм, Ж. Казнев, М. Мосс, С.Ф. Мур, С. Тамбайя, У. Уорнер, А. Юбер).

Поскольку религиозное сознание жителей древних городов носило народный, фольклорный характер, религиозные, мифологические и героические темы объединились здесь в одно единое художественное целое. Статус государственной религии получил культ богов-покровителей полисов, который с возникновением полисов вышел на первый план, сменив культ героев, духов-покровителей отдельных родов.

Следуя классической схеме закрытого общества, социальная структура рассматривалась жителями древних городов как физически, объективно predetermined, а существовавшее социальное неравенство – как естественное. Именно поэтому в сложном упорядоченном единстве цветового пространства древних городов в качестве одного из главных действующих лиц выступала природа – растения, деревья, водоемы (озера, реки, моря), земля, небо. Для города и значимых архитектурных построек выбирался подходящий ландшафт, специальное место, пейзаж которого мог сыграть определенную роль в формировании образа и рассматривался как выражение представления о родине. Сакральное отношение к природе отражало характерное для замкнутой маленькой древней общины обожествление именно местного пейзажа, который приобретал образ высказываний, исходящих от определенного субъекта и понимался как некий язык, но не относящийся к человеку, то есть как язык предметных знаков, язык «нуминозного»⁴³. Город строился как уютное жилище. Порядок освоенного пространства противопоставлялся хаосу бесконечности, перед которой люди испытывали страх⁴⁴.

Цветовые пространства античного общества носили характер гетерономии (от греч. heteros – другой, и nomos – закон). Их структура и распределение подчинялись всеобщему, продиктованному извне закону. Как и статусы, образ жизни в таком обществе был аскриптивным и предполагал строгое следование образцу. Репродукция цветового пространства осуществлялась здесь в форме простого воспроизводства. Его семантические свойства были устойчивыми, поскольку это общество локализовалось в естественной среде, обладающей мифологическим характером.

В цветовом теле древнего города был отчетливо выделен его главный элемент – общественное пространство, которое стало ярким отличительным признаком новой рабовладельческой полисной цивилизации от предшествующей ей дворцовой цивилизации крито-микенской эпохи в Греции и от цивилизации этрусков, существовавшей на территории сложившегося позже древнеримского государства.

Создание нового социального пространства с центром на городской площади было очень важным шагом. Рабы, которые появились не только в домах знати, но и в хозяйствах зажиточных крестьян, обеспечили гражданам полиса избыток свободного времени, которое они могли посвятить занятиям политикой, спортом, искусством, философией. Свободнорожденные граждане большую часть своего времени проводили в толпе публичного пространства, доступного каждому. Это открытое, внешнее пространство включало главный жизненный центр города, которым стала агора, место народных собраний граждан и одновременно рыночная площадь.

⁴³ Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. С. 16.

⁴⁴ Возможно, на такое понимание структуры цветового пространства как замкнутого, ограниченного участка оказал влияние характер греческого ландшафта: «расчлененное бухтами и реками побережье, ограниченные горами долины, разбросанные в Эгейском море на сравнительно близких расстояниях тела островов – всюду взгляд наталкивается на преграды, замыкающие небольшие, живописные участки пространства» (Кармин А.С. Культурология. М.: Лань, 2003. С. 140).

Общественное пространство, обладавшее особой ценностью и служившее источником острой коллективной положительной эмоции, чувства общинной солидарности и равенства, делало город не просто городом, а, прежде всего, гражданской общиной, соединявшей «законы и стены», «дома и право», «пенаты и святыни» (Вергилий); «Верность и Мир, Честь и Доблесть, Стыдливость старинную» (Гораций)⁴⁵.

Для поддержания такого величественного образа нужны были мощные средства, механизмы и знаки, адресованные бесструктурной аудитории и понятные ей.

Значимость цветовых символов в социальном пространстве подчеркивалась их особым положением в пространстве физическом. Архитектура храмов, дворцов, театров и цирков давала возможность большому количеству людей наблюдать малое количество объектов⁴⁶. Понимая город как единое целое, греки стремились подчинить строгим правилам пространственную систему организации своих городов: сделать регулярным план города по горизонтали и создать монументальные ансамбли, расположенные в разных уровнях по вертикали. В горизонтальной плоскости наиболее значимый для них элемент должен был занимать центральную позицию. В вертикальной – располагаться выше. Так, главным монументальным ансамблем в греческом городском пейзаже был акрополь, который располагался в центре города на возвышении. Самый известный и яркий акрополь, Афинский, был построен на скалистом холме с пологой вершиной. Со своими красными и синими храмами он хорошо вписывался в широкую панораму охристых гор, голубого неба и синего моря⁴⁷ и был рассчитан на восприятие во время перемещения по определенной траектории проходившего раз в четыре года Панафинейского шествия, синхронно с движением солнца по небосклону. У подножия священной части города строились жилые кварталы и агора (торговая площадь). Афинская агора была не только застроена по периметру общественными и культовыми зданиями но, по некоторым источникам, даже озеленена по контуру платанами.

По цвету общественное городское пространство резко контрастировало с другими частями. В структуре города цвет был сконцентрирован лишь в одном месте – в городском центре, в его публичном пространстве. Цвет здесь был зрелищным сам по себе, независимо от его свойств, в остальном пространстве он практически полностью отсутствовал, поскольку существовавшее социальное неравенство и сопровождавшую его сегрегацию принято было скрывать, создавая образ солидарности и равенства.

По свидетельству античных писателей, жилые дома в Афинах были очень скромными, построенными, вероятно, из дерева и кирпича-сырца (они практически не сохранились), что соответствовало демократическим принципам того времени.

В Риме, где в конце республики и в I в. н. э. «обращались фантастические суммы денег»⁴⁸, демонстрация богатства эпатировала и вызывала массовое раздражение. Старые римские аристократы и полководцы вели скромный образ жизни. Подчиняясь этой идеологии и общественной морали, даже римские императоры упорно представляли свою власть как власть должностного лица, обычного гражданина республики, в руках которого лишь благодаря его личным заслугам, доверию сената и народа оказались сосредоточенными несколько магистратур. Еще в конце II в. до н. э. в Риме не было частных домов, которые стоили бы больше шести тысяч сестерциев. Богатство было желанным, но в то же время считалось каким-то нечистым и постыдным. На первом плане стояло представление о нравственном и должном. Не случайно

⁴⁵ Кнабе Г. Свенцицкая И. Античность и ее наследие // Очерки по истории мировой культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 33–34.

⁴⁶ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. В. Наумова; под ред. И. Борисовой. М.: «Ad Marginem», 1999. С. 316.

⁴⁷ Van Zanten D. The architectural polychromy of the 1830's. Reprint of the ed. originally presented as the author's thesis, Harvard University, 1970. New York & London: Garland Publishing, 1977. P. 64.

⁴⁸ Кнабе ГС. Указ. соч.

здесь неоднократно принимались суровые законы (законы Клавдия 218 г. до н. э., Оппия 215 г. до н. э., Гая Орхидия 181 г. до н. э., Фанния 161 г. до н. э., Лициния Красса 131 г. до н. э., Цезаря в 59 г. до н. э. и др.), ограничивавшие излишнюю роскошь (а цвет считался роскошью) в обстановке, одежде, быте. Один из самых известных ранних законов против роскоши был принят народным собранием в разгар трудной для Рима второй Пунической войны (218–201 гг. до н. э.) и запрещал женщинам носить драгоценности больше чем на пол-унции золота, появляться в цветных одеждах и пользоваться повозками⁴⁹. Вводимые лишь на время, такие законы полностью исполнялись. Их условия соблюдались даже после их отмены, а сама отмена вызывала неодобрение значительной части граждан и сенаторов, поскольку моральная санкция, в них заложенная, для людей существовала раньше и продолжала жить еще очень долго.

В результате действия этой моральной санкции городские центры, задуманные как единые, насыщенные общественными постройками ансамбли, резко контрастировали по цвету с жилыми кварталами. И этот яркий цветовой контраст был не случаен. Он должен был создавать иллюзию того, что город принадлежит его гражданам. Выделяясь на бесцветном фоне, роскошь общественного пространства играла в практической жизни древнего общества несравненно большую роль. Такая цветовая структура должна была выражать демократические начала, которые были свойственны идеологии полисов, т. е. делать ее пространство подлинно народным. В подсознании народа она поддерживала уверенность в том, что город принадлежит общине как целому и составляет условие ее выживания (выживание же общины составляет смысл жизни). И хотя такая уверенность, как правило, не опиралась на актуальный опыт, хозяйственный, политический или идеологический, именно она определяла распределение цвета в городском пространстве. Цвет выполнял здесь очень важную функцию: помогал установить социально-культурную однородность, немислимую в рамках полиса и практически отрицавшую его⁵⁰.

Строительство зрелищных сооружений необходимо было не только для завоевания популярности у народа, но и для управления им, для поддержания определенной нормативно-ценностной иерархии.

Создаваемое для народа, публичное пространство было зрелищным, театральным, сформированным средствами синкретичного искусства древнего общества. Архитектура выполняла очень важную функцию в городской жизни в неразрывном единстве с изобразительным, сценическим, литературным, музыкальным искусством. Скульптура и живопись существовали не отдельно от архитектуры, а вместе с ней участвовали в формировании единого образа. Поскольку все празднества и обряды совершались снаружи, на площади перед храмом, важную роль играло именно внешнее пластическое решение фасадов. В темном внутреннем пространстве размещалась статуя божества, и это внутреннее пространство, хотя и следовало тому же художественному вкусу, подчинялось внешнему и было по отношению к нему второстепенным.

Важным моментом было при этом то, что цветовые акценты в пространстве античных городов образовывались фасадами храмов, которые, таким образом, служили не только культовыми, но и общественными зданиями.

Попадая в цветное пространство горожанин чувствовал свою причастность к нуминозному, к священному, которое имело свои собственные законы, свою собственную диалектику и «являлось человеку извне»⁵¹. Цветом очерчивались четкие границы, внутри которых можно было соприкоснуться со священным⁵². В пространстве древних городов священные места раз-

⁴⁹ Кнабе Г.С. Указ. соч.

⁵⁰ Кнабе Г.С. Указ. соч.

⁵¹ Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения: перев. с англ. М.: Ладомир, 1999. С. 338.

⁵² Там же. С. 337–338.

мещались в осязаемой близости и были наглядными, с помощью цвета их границы визуально расширялись и захватывали все общественное пространство, перенося и на него такие важные качества священного пространства как перманентность, автономность и иерофанический характер (А.-Р. Рэдклифф-Браун, А.-П. Элкин, Л. Леви-Брюль, М. Элиаде). Священные места не существовали сами по себе, всегда воспринимались лишь как «часть целокупности»⁵³ и обязательно включали в себя «идею повторения древней иерофании, благодаря которой они выделялись, отделились от окружающего профанного пространства и тем самым были освящены»⁵⁴ и которая не просто преображала место из профанного в священное, но и поддерживала в нем эту святость. Поэтому священное место рассматривалось как неиссякаемый источник энергии и святости, а каждый человек, который попадал внутрь такого пространства, оказывался связанным со священным.

Цветовое наполнение пространства древних городов оперировало очень большим набором компонентов – отдельных цветов. Не удивительно, что такая сложная структура древней полихромии долгое время оставалась предметом многочисленных дискуссий. Несмотря на то, что культура античной Греции была самой влиятельной из всех существовавших за всю историю западных культур, и многое известно об архитектуре и обществе этого периода, до недавнего времени мы вообще мало знали о том, как тогда использовался цвет⁵⁵. Лишь в XIX веке известный спор о полихромии античной архитектуры, наиболее активными участниками которого стали О. Джонс, Г. Земпер, А.-К. Катрмер де Кенси, Ф. Куглер, А. Фуртвенглер, Дж.-И. Хитторф⁵⁶ спровоцировал активные естественнонаучные и искусствоведческие исследования древних построек, и полученные в ходе археологических экспедиций сведения позволили сделать сенсационные, но во многом до сих пор противоречивые выводы о характере существовавших в это время цветовых пространств греческих городов.

Ученые по-разному представляли себе структуру греческой полихромии. По мнению Ф. Куглера, цветом греки лишь подчеркивали архитектурные детали и красоту материала как такового⁵⁷. С точки зрения Дж.-И. Хитторфа, все плоскости фасадов полностью были покрыты тяжелым желтым цветом, уравновешенным звучными красными, синими и зелеными акцентами⁵⁸. Г. Земпер, соглашаясь с Дж.-И. Хитторфом в том, что окрашены были полностью все стены греческих построек, в отличие от него не был уверен в том, что все цвета равноправно участвовали в организации цветовых пространств и выделял один, самый главный в иерархии, доминирующий цвет – красный⁵⁹.

В основе существовавшего, на первый взгляд, цветового хаоса, лежало характерное стремление изобразить с помощью цвета свет. Античная традиция скорее всего оценивала значимость цветов по тому, сколько света они несли⁶⁰. Если присмотреться, как древние сами описывали свои постройки⁶¹

⁵³ Levy-Bruhl L. L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs. P.: Alcan, 1938. P. 183.

⁵⁴ Элиаде М. Указ. соч. С. 338.

⁵⁵ Color for Architecture / T Porter, B. Mikellides [Ed.]. NY: Van Nostrand Reinhold, 1976. P. 23.

⁵⁶ См. напр.: Hittorf J. Restitution du temple d'Empedocle a Selinonte, ou L'architecture polychrome chez les Grecs. Paris: Firmin-Didot freres, 1851. – 843 p.; Jones O. The grammar of ornament. London: Quaritch, 1910. – 157 p.; Kugler F. Ueber die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen. Berlin: Verlag von Georg Gropius, 1835. – 76 S.; Semper G. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. Altona: J.F. Hammerich, 1834. – 49 S.; Semper G. Über Polychromie und ihren Ursprung: ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde. Leipzig: Vieweg, 1851. – 104 S.

⁵⁷ Kugler F. Op. cit.

⁵⁸ Hittorf J. Op. cit.

⁵⁹ Semper G. Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten.

⁶⁰ Gage J. Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart. Ravensburg: Maier, 1994. S. 27.

⁶¹ См., напр.: Gage J. Op. cit. S. 16.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.