

Сергей СЛЕПУХИН

ЦВЕТ

Главы из книги «Сближения»

* * *

«Поэт — скорее концептуалист, нежели колорист», — уверял Бродский. Можно поспорить.

Живопись и поэзия близки, их объединяют двусмысленность, противоречивость, мистификация. Иногда искусство и словесность всеми силами стремятся слиться с предметом, чтобы точнее его обозначить, а иногда, желая создать *нечто неповторимое*, уходят в умозрительные рассуждения о реальности, отдаляются от модели и навсегда исчезают в небытие.

Умение видеть. *Явный, различимый, усматриваемый, зримый, кажущийся, неясственный, неприметный, неосязаемый...*

Что значит «видеть»? Можно ли этому научиться?

«*Материя дышит бесконечными возможностями, каковы вымерещивает из себя в слепоглазых грезах*», — читаем у Бруно Шульца. Одной из таких волшебных возможностей является дарованное нам с рождения субъективное цветовосприятие.

* * *

В квадратах Малевича — черном, красном, белом — нет ни центра, ни левого, ни правого направления, ни верха, ни низа. Взгляд инстинктивно начинает искать опорный геометрический центр, который в «симметричном» пространстве квадрата всегда совпадает с композиционным, но, увы, взор этого центра не находит и проваливается в бесструктурность гомогенной цветовой массы. В ней нет НИЧЕГО. Гармония оборачивается хаосом, объект непостижим.

Существует переключка между супрематизмом Малевича и циклом текстов «Измерение вещей» Даниила Хармса.

Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!

Для художника (в обобщенном смысле этого слова) союзником мысли является визуализация. Он, художник, из «Ничто» способен создать «Нечто» («присутствие

Сергей Викторович Слепухин родился в 1961 году в городе Асбесте Свердловской области. Окончил Свердловский медицинский институт. Стихи и эссе публиковались в журналах «Арион», «Волга», «Звезда», «Знамя», «Иностранная литература», «Белый ворон», «День и ночь», «Интерпоэзия», «Крещатик», «Новый берег», «Новый журнал», «Новая камера хранения», «Новая реальность», «Дети Ра», «Зинзивер», «Урал», «Уральская новь», во II–IV томах «Антологии современной уральской поэзии». Живет в Екатеринбурге.

отсутствия»), которое можно будет воспринимать и на что можно эмоционально откликаться.

Мир разделен на вещи, природа которых исчерпывается тем, какими они кажутся, и на вещи, природа которых этим не исчерпывается.

* * *

Когда после окончания университета Кандинский посвятит себя живописи, он осознает свою роль как художника-шамана. В главной теоретической работе «О духовном в искусстве» («Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei») Кандинский напишет: «В этот час приходит непреложно человек, такой же, как и мы, и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила „видеть“. И, видя, он показывает».

Автор книги делает акцент на особом психическом воздействии красок — внутреннем звуке, эхе разных голосов. Как духи во время камлания слетаются в бубен и вещают «здесь я», так и каждый мазок кисти, уверен художник, заявляет о своем присутствии в этом мире. Быть художником — значит уметь ощущать в себе *внутреннее звучание и вибрацию*.

«Музыка звучит во всем теле», — писал Кандинский в 1904 году Габриэль Мюнтер, ученице и подруге. Художник добивался, чтобы картина «резонировала», как музыкальный инструмент, а зритель мог не только «видеть», но и «слышать» вибрации. «Цветной слух», визуализация логических абстракций — вот главные формулы его творчества.

В дневниковых записях Кандинский сравнивал холст, натянутый на раму, с шаманским бубном, а удары кисти — с ударами колотушки. Красной, реже белой и черной красками, на внутреннюю, или внешнюю, или сразу на обе стороны обтяжки бубна нанесены рисунки — символы, понятные только шаману. Иногда это простые круги, а иногда — сложные композиции антропоморфных и зооморфных знаков, изображения богов, духов, помогающих шаману во время камлания, а также символы солнца, звезд, оленей, медведей, волков, выдр, лисиц, озер, лесов, людей. Рисунков бывает очень много — до полусотни! Мы видим плоскую землю, окаймленную горами и морями, опрокинутое над ней куполообразное небо, опирающееся в края земли, — целую галактику. Иногда рисунок радуги разделяет бубен на две части по горизонтали. В верхней изображается Млечный Путь, солнце, дух и черные птицы, выполняющие волю шамана, а в нижней — священные деревья, лягушки, Мать огня.

Каждое новое пятно цвета, которое живописец наносил на холст, подчиняло себя предыдущему. Кандинский смело совмещал яркие краски, размещая по соседству теплые и холодные тона, усиливал их цветовое звучание. Соединение красочных пятен с контрастным рисунком придавало картине динамическое напряжение, заставляло говорить об иконографической драматургии. Кандинский разработал технический прием, который назвал «размыванием локального цвета». Идея «растворения» предмета в живописи силою цвета, изложенная в работах «О духовном в искусстве», «К проблеме формы» и «Текст художника», стала полемическим ответом живописца на «теорию разложения», предложенную Пикассо и кубистами. Кандинский упрекал коллег в «насилии» над предметом. «Растворение», как считал Василий Васильевич, способно сохранить «душу» предмета в неприкосновенности и усилить ее внутреннее звучание.

Снижение интенсивности цветового звучания, «размывание», происходило посредством добавления белил. Кандинский вдохновенно написал о «великом безмолвии» белого цвета. Эта краска «звучит как молчание, которое может быть внезапно понято».

Зритель пытается постичь молчание, родственное безмолвию вселенной. Местом, где произойдет слияние со зрителем, будет пустой холст.

Синкретизмом абстрактных элементов форм, красок, звуков, движения и света в первое десятилетие XX века были отмечены не только живописные полотна Кандинского — «Желтый звук», «Черный и Белый», «Зеленый акцент», «Фиолетово-оранжевое», «Сопроводительный контраст», — но и его эксперименты в поэзии и драматургии.

В 1913 году Кандинский издает в Мюнхене сборник стихотворений «Klänge» («Звуки»). Предполагалось, что книга увидит свет в России, в издательстве Владимира Издебского, но выпуск не состоялся. Лишь четыре стихотворения, написанные по-русски, стали известны на родине, Давид Бурлюк опубликовал их в знаменитом сборнике кубофутуристов «Пощечина обществу вкусу». Для баварского издания в типографии Ф. Брукмана поэт-художник перевел стихи на немецкий язык. Получились авангардные, весьма смелые тексты, со сдвигом слов и смысла, вернее, со сдвигом за грань бессмыслицы.

* * *

Каждое из пятен мы называем мазком. Мазок есть резкое движение кисти, совершаемое рукой, которой управляет некий замысел художника. Живопись всегда преувеличивает, превозносит, приукрашает или подделывает реальность. Мы же продолжаем оставаться в пространстве ничего не значащих слов, констатируя как некую прописную истину идею о том, что мазки *находятся* на картине, потому что их туда *положили*.

Речь — инструмент семантических построений. Мы используем язык, стремясь дать точную интерпретацию. Но главное состоит в том, что высказать можно лишь самые общие вещи. Невозможно, например, передать словами определенный оттенок того или иного цвета. «Язык, — говорил Кокто, — жесток, поскольку отвергает полутона».

Поэзия, строго говоря, не является языком и начинается тогда, когда его запасы оказываются исчерпанными. Она, таким образом, раскрывает дополнительные возможности слова, несводимые к точному выражению.

* * *

Черная птичка с похожим на веник хвостом
 Вводит прощально меня в стихотворчество птичьё.
 Мир оголен, а с последним слетевшим листом
 Кажется сад мне раздетым до неприличья.
 Трудно и в небо бесцветное стало смотреть, —
 В нем что ли смерчи палитру и кисти обгрызли? —
 Краски исчезли, оставив ни жизнь и ни смерть,
 Краски исчезли, оставив мне голые мысли.

Палочки и колбочки в светочувствительном слое сетчатки — истины не вечные, холодные и теплые оттенки цвета — глупая условность, а законы контраста — поэтическая выдумка. Мы сами «производим» цвет, даем ему определение и наделяем смыслом, а иногда обращаемся с краской бесцеремонно и своевольно.

Художник иудей размешивает краски
 Так испуленно, что дрожит тренога...

Для поэта и художника все имеет значение — свойство пигмента, тонкости мастерства, символика. Но цвет может обрести смысл и самостоятельно! Однако это станет возможным лишь тогда, когда его сблизят с другими цветами, чтобы дать почувствовать связь или соперничество.

Схватка? Противоборство? Сплочение? Согласие? Равноправие? Сыгранность? Преданность? Привязанность? Любовь?

Какой мы бросим жребий, тот и вынем...

* * *

«Красный», «белый», «зеленый» — кто может объяснить, что означают эти слова? Почему именно это слово, а не какое-нибудь другое сообщает о свойствах конкретного цвета? «Голубой цветок» Новалиса, «черное солнце» де Нерваля и Мичиньского... Выбор слова важен, но порой смысл его выхолащивается, превращается в надпись на этикетке. Что такое теплый цвет, а что — холодный? Основной и дополнительный? Чистый и грязный? Наполнить ли бокалы белым вином, «белый» которого не имеет никакого отношения к белому цвету?

Только к чувствам обращает нас цвет — не к рассудку! Его цель — не открыть истину, а ввести в соблазн. Он не позволяет четко различать контуры предметов и определять их форму и тем самым отвращает от добра и зла. Его прелесть обманчива и коварна, он не что иное, как уловка, ложь, фальшь, измена. Его нельзя проанализировать, обобщить, истолковать, он неуправляем и непостижим. Цвет — опасный смутьян, зрительный огонь!

Как обрести, как обогатить себя неизвестными, тайными цветами? Импортировать из Америки новое индиго? Заказать немецкому аптекарю еще одну берлинскую лазурь? Как стать очевидцем нереального?

* * *

В первом номере «Золотого руна» за 1906 год в статье «Краски и слова» Блок пишет:

Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это — словарь удивительно пестрый, выразительный и гармонический.

Три года спустя. Блок, май, Флоренция, «*в горных садах цветет миндаль*». Записная книжка, владелец *рисует* в ней, вернее, восстанавливает по памяти увиденную в академии живопись Фра Беато. Удивительно, но поэта интересует преимущественно палитра, хроматика.

Апостолы спят. *Золотой* ангел слетает к молящемуся Христу с *синего* неба.

Вознесение. В *желтом* круге в *серых* тучах *серые* концы риз.

Шествие из *красного* города. *Черные* латники с *зелеными* ногами, с *черными* скорпионами на *желтых* плащах отстраняют женщин от Христа, несущего крест.

Две *голубые* жены с кругло положенными косами заглядывают в склеп с пальмами у входа. Там сидит ангел с сияющим лицом, крылья — *желтые, зеленые и черные*.

Выходит *желтоликий* стройный Лазарь.

Синие своды, *зеленый* сумрак стен.

В конце записи таинственное: «? *NB!* — *Сиена!* — »

Вот оно, то, что искал, — формула цветоощущения!
И... последний штрих: «В целовании Иуды тоже цветет миндаль».

* * *

«Какое зрелище очам!» — не устает восклицать Державин. Он увлечен поиском наиболее точных, единственно правильных слов для выражения зрительных впечатлений. Иногда рождается чудесное: *сребророзовый, златозарный, темно-голубой, черноогненная, сафирсветлый*. Дмитриев вспоминал о Гаврииле Романовиче:

Часто заставлял я его, стоявшим неподвижно против окон и устремившим глаза свои к небу. «Что вы задумались?» — однажды спросил я. «Любуюсь вечерними облаками», — отвечал он. И чрез некоторое время после того, вышли стихи «К дому любящему учение», в которых он впервые назвал облака «краезлатыми».

Лазурны тучи, краезлаты,
Блистаючи рубином сквозь,
Как испещренный флот, богатый,
Стремятся по эфиру вкось.

Как богата его палитра! Какое изобилие слов для живописания пенящихся, искрящихся, брызжущих, сверкающих, пламенеющих напитков, отражающихся и преломляющихся в хрустале бокалов. Поразительна лексическая роскошь в передаче струения, свечения, блеска, сияния, сверкания, радужных переливов — на водной поверхности, стекле, лаковом полу. Все — играет, движется, живет! У Державина не леци как серебро, а «*сребро, трепещуще лецами*».

Золотой и красный — любимые цвета. Они наиболее сильные, яркие, интенсивные, оба соответствуют мироощущению поэта. Красный — цвет вина или пунша «*с пламенным сверканьем*», подаваемого «*розовой рукой*» прекрасной девы. Золотой — желтый, янтарный, золотистый — цвет меда, масла, стерляди, плодов, каймака, золотых блюд в глубине *златошвенных* шатров.

Многие находки дарила стихотворцу и современная ему живопись. Боровиковский запечатлел Державина и его жену Дарью Алексеевну в *сребророзовых* тонах, Левицкий создал портрет четы Митрофановых, изобразив супруга в темно-зеленом мундире, а его жену — в пурпуровой шали. Цветовые пятна образуют основу живописной композиции этих портретов и вместе с тем стихов Державина.

Когда тебя в темнозелену
Подругу в пурпурову шаль
Твою я вижу облеченну
И прочь бежит от вас печаль...

* * *

Цвета Неаполя — странные и томительные, исключительные, необыкновенные, опасные. Гоголь, попавший в Неаполь, восклицает: «Небо здесь светло-голубого цвета, но такого яркого, что нельзя найти краски, чтобы нарисовать его. Свет от солнца необыкновенный». Ему вторит Боратынский: «Лист здешних деревьев живописует все оттенки счастья!» Анненский восхищается: «Я не думал, что вид воды может доставить столько разнообразных и прекрасных впечатлений... Я таких деревьев, такой зелени никогда не видал... Но особенно хорош туман, не тот противный туман, среди

которого мы натываемся на фонари и тумбы, а теплый, романтический туман, то голубой, то серебряный...» Добужинский признается, что во время грозы оказался «не в силах оторваться от феерического зрелища летающих лент розовых молний в гигантской пепельно-лиловой туче».

Падающие звезды и хвостатые кометы, громы, выстрелы, летящие раскаленные красные камни, багровые шары, ослепительный огонь из жерла Везувия, костры, фейерверки. «Развалиной сатурналий» назвал карнавал в столице Королевства обеих Сицилий Константин Батюшков.

Ночью небо покрывается удивительным сиянием; Млечный Путь здесь в ином виде, несравненно яснее. В стороне Рима из моря выходит страшная комета, о которой мы мало заботимся. Такие картины пристыдили бы твое воображение. Природа — великий поэт, и я радуюсь, что нахожу в сердце моем чувство для сих великих зрелищ; к несчастью, никогда не найду сил выразить то, что чувствую: для этого нужен Ваш талант... Посреди сих чудес, удивись перемене, которая во мне сделалась: я вовсе не могу писать стихов...

* * *

Известный своим остроумием и эпатажными выходками абсурдист Альфонс Алле считается автором первых живописных монохромных работ. Вдохновленный черным полотном своего приятеля Поля Бийо «Битва негров в туннеле», Алле выставил в 1883 году на парижском Салоне бессвязных искусств собственные монохромы. Если задуматься, это не живопись — поэзия, ведь вся экспрессия не в красках, а в названиях:

Первое причастие страдающих хлорозом девушек в снежное время года.

Сбор помидоров кардиналами под апоплексическим ударом на берегу Красного моря.

* * *

Советские абстракционисты, уставшие от грубой резкости плаката, кумача и георгинов, буквализма и натурализма фактографической живописи, мечтавшие вслед за Малевичем о создании некоего *абсолюта* — «Белого на белом», считали, что «ужасающая кажимость вещей» может быть «снята» высвобождением цвета. У этого поколения были претензии не только к настоящему, но и к прошлому. «Ленинградский Джексон Поллок», Евгений Михнов-Войтенко, любил повторять: «Босх боится белого, пусто-го пространства и заполняет его цветом». Действительно, картины и рисунки Босха и Брейгеля заставляют вспомнить позднеготические композиции с их «узорчатой» декоративностью. Старые нидерландские мастера боялись не белого — они страшились пустоты, вот и заполняли пространство листа и холста мириадами человекоподобных и фантастических существ. Различные виды людей и тварей предстают у них как недифференцируемая «органическая масса». Пространство сузилось, образы уплотились, места для самостоятельного и равноправного существования цвета не осталось.

* * *

Ван Гог с восторгом писал и о богатстве палитры, и о гармонии красок у Вермеера, ставил последнего в один ряд с Веласкесом. Но ведь Веласкес часто просто не закрашивал большие участки полотна, позволяя цвету холста дополнять колористическую

гамму! В поздний период творчества испанца количество мазков сократилось настолько, что сам художник вынужден был определять свою манеру как «сокращенную». Это своего рода «стенографическая» живопись! Греза ли это, мистика?

В «Виде Делфта» преобладают охристые и коричневые тона, усиленные красными и желтыми акцентами. Постройки на берегу погружены в тень и похожи на гранулы. Это крохотные красочные мазочки, художник дематериализует их, заставляя мерно искриться. Всего этого Вермееру позволяет добиться камера-обскура. «Вид Делфта» следует рассматривать до известной степени как «абстрактный», поскольку он воспроизводит оптический феномен, воспринятый художником через посредника, с помощью оптического аппарата, с характерными для оптики рефлексиями, рефракциями и нечеткостью.

* * *

В одной из своих лекций в Королевской академии Тёрнер произнес: «Было бы кошунством вспарывать мистическую оболочку цвета, пытаюсь отыскать форму».

Первые из его рисунков серии «Цветная размывка. Подмалёвок». В них современные абстракционисты видят основы собственного творчества. Это графика 1819 года, когда художник впервые посетил Венецию, то удивительное место на земле, где разница между формой с четкими границами и ее неустойчивым отражением почти стирается. Власть, мораль, камни, деньги — все рассыпается в радужной влажности этого города.

Здесь голубые купола,
двоясь, рифмуясь, две стихии
соединяют, как стихи и
двойник ленивого весла,
и отплывают — еле-еле,
взяв призрак свой на абордаж.

Подобно тем недолговечным, но наводящим на размышления следам, которые оставались, когда Тёрнер позволял краске свободно растекаться, оставляя разводы, и расцветать на влажной бумаге, его новые живописные эксперименты отделяли текучий мир от мира материального. Цвет создавал эффект насыщенной смыслом аморфности.

* * *

В середине XIX века дотошный исследователь Уильям Гладстон написал внушительный труд, доказав, что расплывчатость в гомеровском описании цветов — это правило, а отнюдь не исключение.

Аргументы англичанина основываются на пяти важных наблюдениях. Гомер использовал одно и то же слово для обозначения цветов, совершенно разных в нашем понимании. Он описывал один и тот же объект абсолютно не сочетающимися друг с другом цветовыми эпитетами. В тех случаях, когда можно было «раскрасить» предмет, Гомер этого не делал или использовал цвет весьма неохотно. У него преобладают самые простые цвета, черного и белого много, а остальных — до обидного мало. Сказитель употребляет прилагательное «черный» примерно сто семьдесят раз, а «белый» около ста раз. В отличие от этого изобилия, слово «красный» появляется тринадцать раз, «желтый» с трудом обнаруживается десять раз, «фиолетовый» шесть раз, а прочие цвета и того реже. Цветовой словарь Гомера скромн и беден.

Одно из самых известных выражений в поэмах, использованное для описания моря, — «виноцветное». В английском переводе употреблено слово «wine-dark», то есть буквально «темное, как вино». Эпитет «виноцветное» из русского перевода Гнедича, напротив, не маскирует, а подчеркивает цветовое несоответствие, о котором идет речь.

Гомер говорит «οἶνος», что буквально означает «похожий на вино». Однако это же слово автор использует и для характеристики... быков! Гладстон непреклонен: не могут быть показаны одним цветом море: синее, серое или зеленое — и быки: черные, гnedые или коричневые! Фраза Гомера «ιοείδα πόντον» переводится по-разному — по желанию переводчика — как «лиловое море», «пурпурный океан» или «фиолетовые глубины». Но это же слово — «ιοείσ» — Гомер использует и для описания овец в пещере Циклопа, «очень больших и прекрасных, с фиалковотемною шерстью». О, ужас — фиолетовые овцы! Есть в «Илиаде» и «фиолетовое» железо, но что делать с пассажем, где Гомер сравнивает темные волосы Одиссея с цветом гиацинта?!

Не менее странно употребление слова «χλωρός» («зеленый»). В этот цвет у Гомера окрашены дубинки из оливы, лица, бледные от страха, и... пчелиный мед! Гомер часто описывает один и тот же объект несовместимыми цветовыми терминами. Его железо, например, бывает и серым («αἰθήρ», использующимся для характеристики масти коней, львов и быков), и фиолетовым. В палитре Гомера отсутствует что-либо эквивалентное нашему оранжевому и розовому цветам.

Небо у Гомера «звездное», «широкое», «великое», «железное», или «медное», но никогда не голубое.

Конечно, при желании все это можно объяснить тем, что Гомер был слеп. Однако описания сказителя — во всем, за исключением цвета, — такие живые, что их никогда не смог бы придумать человек, который сам не видит мир.

И у поздних греческих авторов, доказывает Гладстон, цветовые характеристики продолжают оставаться слабыми. «Фиолетовые волосы» можно встретить и после Гомера, например, в поэмах Пиндара, написанных в V веке до нашей эры.

По сей день продолжается полемика об именовании цвета у Гомера, она длится больше полутора столетий. Когда-то, в 1877 году, один из ее активных участников, немецкий филолог и философ Лазарус Гайгер сделал предположение: отсутствие в языке слова, например, для синего цвета (а этого слова нет также ни в Ведах, ни в Библии) объясняется неспособностью человека видеть эту часть спектра. Таким образом, малое количество слов для обозначения цвета у «примитивных» народов означает их психологическую неразвитость.

Многих ученых тогда, в последней трети XIX века, возмутили слово «примитивы» и предложенная «эволюционная» теория, но я, признаюсь, не отношу себя к жестким критикам Гайгера. Я согласен, что цветоощущение можно развить, как это происходит с практикующими художниками. Например, слово «туркуаз» («turquoise»), введенное в лексикон французами для обозначения пигмента голубого цвета, как нельзя точно соответствует колеру анатолийских морей, а вот русское «бирюза», увы, дает представление лишь о чем-то бледном и тусклом.

* * *

В первой строфе оды «Изображение Фелицы» Державин обратился за помощью к Рафаэлю, гению, способному «видеть божество»: «Умей моей богоподобной / Царевны образ начертать». Жаль, Гавриле Романовичу так и не удалось своими глазами увидеть последнюю картину Рафаэля, он знал о «Trasfigurazione» лишь по рассказам своего друга Львова.

«Преображение Господне». Христа нет, есть только его *голубой уход*. Удаление, исчезновение, растворение, выбытие, увольнение, отступление, побег... Чем бы встреча с этой картиной стала для нашего поэта? Какое единственное, верное, истинное, явственное, безошибочное слово родили бы для нас губы Державина?

* * *

После 1740 года, когда красильщикам наконец разрешили использовать индиго, в Европе повсеместно распространилась мода на все голубое. Своеобразный отклик на нее произошел сразу в нескольких европейских языках, где удвоился набор слов, означающих оттенки этого цвета. Не прошел мимо тенденции и Гёте, одевший героя своего романа в синее.

Долго я не решался сбросить тот простой синий фрак, в котором танцевал с Лоттой; но под конец он стал совсем неприличным. Тогда я заказал новый, такой же точно, и к нему опять же желтые панталоны и жилет.

Необычайный успех книги и «вертеромания» привели к тому, что фрак *страдающего* молодого человека распространился по всему континенту, что усилило моду на все синее. В 1810 году Гёте издал в Тюбингене трактат «Учение о цвете», где отвел синему исключительную роль в создании абсолютной хроматической гармонии. Это теплый, сияющий цвет, в отличие от желтого — слабого и холодного. По мнению Гёте, голубой цвет воплощает в себе одновременно раздражение и спокойствие. Спокойствие исходит из того, что голубой цвет относится к темной гамме, он принадлежит «стороне ночи», а раздражение мы испытываем *«не потому, что он в нас проникает, но потому, что он нас к себе притягивает»*.

Позже немецкие романтики окружили голубой цвет почти религиозным преклонением. Основополагающим литературным текстом стал незаконченный роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», опубликованный уже после смерти автора его ближайшим другом Людвигом Тиком. Это «художнический роман» — *Künstlerroman* — о странствиях молодого человека, поэта, романтика и максималиста. Двадцатилетнему Генриху, ученику капеллана, снится сон о том, что он бредет по темному лесу, выходит к горам и в пещере находит непередаваемой красоты голубой цветок.

Его охватила нежная дремота, и ему снились неописуемые происшествия; затем его пробудило новое просветление. Он очутился на мягком лугу у края ручья, точно вливающегося в воздух и в нем исчезающего. Темно-синие скалы с пестрыми жилками возвышались на некотором расстоянии; окружавший его дневной свет был яснее и мягче обыкновенного; небо было черно-синее и совершенно чистое. Но с наибольшей силой привлекал его голубой цветок, который рос у ручья, касаясь его своими широкими, блестящими листьями. Цветок окружали бесчисленные другие цветы всевозможной окраски, и в воздухе носилось чарующее благоухание. Но он ничего не видел, кроме голубого цветка, и долго разглядывал его с невыразимой нежностью. Наконец, ему захотелось приблизиться к цветку; но цветок вдруг зашевелился и вид его изменился; листья сделались более блестящими и прижались к растущему стеблю, цветок склонился к нему и лепестки образовали широкий голубой воротник, из которого выступало нежное личико. Его радостное изумление все возрастало при виде странного превращения, как вдруг его разбудил голос матери, и он проснулся в родительском доме, в комнате, уже озаренной золотыми лучами утреннего солнца.

«Голубой цветок» Новалиса наряду с синим фраком Вертера стал символом романтизма. Поэты в Германии и далеко за ее пределами принялись его воспевать. Голубой позволял познать Мировую Душу, достичь возвышенного сознания, испытать тоску по идеалу и романтическую любовь. Когда-то он уже играл эту роль — в средневековой поэтической традиции была придумана игра слов: ancolie (водосбор, цветок синего цвета) и mélancolie (меланхолия).

Голубой цветок — знак Sehnsucht, «томления духа», смутного влечения к недостижимому идеалу, высшей действительности, совершенной гармонии жизни и искусства.

* * *

«Sehnsucht» («зэнзухт»), «Томление духа» — так в 1900 году назвал свою картину Генрих Фогелер, один из самых заметных представителей югендштиля. Аллюзией на роман о голубом цветке стало и его полотно 1912 года «Ожидание», это заглавие первой части «Генриха фон Офтердингена». В дневнике о колонии художников «Ворпсведе» Рильке писал:

Генрих Фогелер путешествовал не столько для того, чтобы воспринимать чужое, сколько для того, чтобы утвердить себя перед лицом инородного и очертить свою личность пограничной линией, установить, где кончается свое и начинается чужое. В этом был смысл и невысказанная цель его путешествий; под влиянием чуждых вещей он осознал свой удел. Фогелер обрел в Ворпсведе почву для своей действительности. Его искусство — прежде всего восторженное, блаженное предсказание этой действительности, и все сказки из его толстого старого альбома начинаются словами: «Однажды будет...» Рисунки и гравюры, вполголоса и шепотом, возвещают грядущее.

«Ожидание», «томление духа», поиск «голубого цветка»... Романтические идеалы привели Фогелера в Советский Союз, гражданином которого художник стал в 1931 году. А потом «синяя птица» художника перелетела в деревню Корнеевку Бухар-Жэраусского района Казахской ССР. Туда «воплощать мечты» и «возвещать грядущее» Генриха вместе с другими советскими немцами отправила новая родина. Невзгоды, недоедание, изнурительный физический труд, глинобитная хижина на девять человек. Какой уж там голубой цветок! В июне 1942 года семидесятилетний романтик умирает голодной смертью в крохотной больнице колхоза им. С. М. Буденного.

* * *

Жоржу Якулову, приятелю Есенина и Мариенгофа, довелось воевать с японцами в Маньчжурии. «Вот с тех пор я и движусь с востока на запад, хотя все остальные идут в обратную сторону — с запада на восток», — любил повторять художник.

Восток! Поднятый горизонт, равенство верха и низа, кипящее изобилие деталей. Все не столько движется, сколько покоится, подчиненное ритмическому пульсированию света и цвета. Восток — край безразличного колебания, вечного движения голубой призмы.

Якулов уверял, что в разных частях земного шара цвет солнца различен. Есть черное солнце Египта и белое солнце Москвы, желтое Индии и голубое Дальнего Востока. Солнце и есть та сила, что движет вокруг себя культуры, как планеты. Сущность — в ритме призмы, объединяющей луч солнца, воздух, небо, воду, природу и человека, в колебаниях от насыщенности к прозрачности. «Голубая призма» Востока перела-

мывает ритмы, как вода ломает изображения на поверхности. «Голубая призма» рождает особые свойства видеть — ясность и отчетливость. На Востоке колеблется все: шелк, ткани с зигзагообразными течениями, папиросная бумага и бумага рисовая, дающая расплывчатую почву для раскраски.

Я смотрю на его портрет кисти Кончаловского, вижу лицо Якулова: темная замкнутая поверхность воды, мутный пруд, глаза как лодки, качающиеся среди ряби — морщинок сомнений.

* * *

Ноктюрны в голубом и синем.

На рыбную ловлю бреднем в Москве-реке поэт Алексей Толстой явился одетый в «простой, но восхитивший всех новый костюм какого-то замечательного синего цвета». Так вспоминала Валентина Ходасевич. «Это дома так дивно выкрасили, — хвастливо говорил он, — а рубашка и штаны самые обыкновенные — холщовые». Бредень зацепился за корягу, никто не заметил, как и когда Толстой влез в воду в одежде и обуви и, по горло в воде, уже стоял около бредня. Его с трудом уговорили выйти на берег. На берегу поэт прыгал, фыркал и отряхивался, смешно имитируя выкупавшуюся собаку. Стекавшая с него вода, шея и руки были ярко-синими, а лицо — в синюю крапинку. Виной всему был «дома выкрашенный» костюм. «За ужином Толстой предстал в голубом виде, что нимало его не смущало, а скорее веселило. В течение недели, ежедневно, топили баню, отпаривали и отмывали уважаемого писателя».

1907 год, на Мясницкой открылась выставка «Голубая роза». Стены комнат небольшого дома обиты материей бледных голубовато-серых тонов, шаги гасятся голубыми коврами. Нежно и трогательно, ни единого пятнышка какого-нибудь другого цвета. Всеобщее внимание к «Голубому фонтану» Павла Кузнецова. Просветленно, лучезарно, неярко. Малевич вспоминал, что в воздухе буквально чувствовался «голубой запах».

Знаю, прекрасны вы, цветок голубого,
И мне хорошо и внезапно...

.....
Много мы лишних слов избежим,
Просто я буду служить вам обедню,
Как волосатый священник с длинною гривой,
Пить голубые ручьи чистоты,
И страшных имен мы не будем бояться.

За кофейным столом в зиндельдорфском саду двое — Франц и Василий. Вспоминая эти три предвоенных года, Кандинский говорил: «„Синий всадник“ — это мы двое, Франц Марк и я. Мы оба любили синий цвет. Я — всадников, а Марк — лошадей». В размышлениях «О духовном в искусстве» Кандинскому откроется: «Чем темнее синий, тем больше он пробуждает стремление к вечному».

* * *

Знаю большого фаната зеленого цвета, это Веронезе.

Гениальный венецианец всю жизнь обожал *изумрудные* краски, получал их, замешивая толченый малахит в льняном масле. Сегодня в память о живописце малахи-

товая краска называется поль-веронез или просто веронезе. Мастер изобразил себя в центре гигантского холста «Пир в доме Левия» в роскошном плаще яркого зеленого цвета.

* * *

В книге «Зеленый. История цвета» профессор-символог Мишель Пастуро высказывает предположение, что баллада Гёте «Der Erlkönig» связана со средневековыми преданиями о «Зеленом охотнике» («Дикая охота», «Охота Артура», «Свита Эллекена», «Охота короля Эрла», «Воинство Вотана»). «Der grüne Jäger» выходит по ночам на зловещую охоту, в ней наряду с живыми участвуют мертвые, а также демоны преисподней. Свита, сопровождаемая воющими псами, всю ночь гонит неведомую добычу, но никогда не догоняет жертву. Не стоит попадаться охотникам на пути: увлекут за собой, погибнешь.

Охотник и его вассалы одеты в черное и зеленое. Пастуро на русский перевели недавно. Понятно, почему мне так захотелось перечитать балладу «Лесной царь» и эссе Цветаевой. Но как бы ни был велик соблазн связать с «Зеленым охотником» гениальные стихи Гёте и Жуковского, в конце жизни называвшего себя «поэтическим дядькой чертей и ведьм немецких и английских», точку зрения французского историка я не принял. И не потому, что не нашел никаких «зеленых красок» в стихах Василия Андреевича, а потому, что слишком очевидна связь «Ольхового короля» Гёте с балладами Гердера и Виланда, а в них — ни малейшего намека на «Der grüne Jäger».

* * *

Когда-то выражение «Vert Galant» в среднефранцузском языке означало разбойника, живущего в лесу, нападающего на путников и не щадящего даже женщин. Генрих Наваррский грабителем не был, хотя любил одеваться в зеленое. Короля так прозвали уже после смерти и вкладывали в прозвище уже другой, шуточный смысл: «Зеленый шалун», «Сердцеед», «Юбочник», «Дамский угодник». У французов синий цвет обычно ассоциируется с целомудрием и верностью, тогда как зеленый — с сексуальной свободой, непостоянством и безумствами.

Тела девочек чрезвычайно занимали его. Поглядишь, как эти существа раздеваются, ходят, говорят, смотрят — оказывается, они устроены совсем по-другому, чем он, особенно плечи, бедра, ноги. Одной девочкой — грудь у нее уже начала развиваться — он особенно пленился и решил, что будет за нее бороться. А это, как он заметил, было необходимо: сама-то она выбрала не его — рослый парнишка постарше, с красивым глупым лицом, ей больше приглянулся. Почему — Генрих не стал спрашивать; может быть, этим прекрасным созданиям и не нужно никаких почему, но он-то знал, чего хочет.

* * *

Зеленый стал цветом Великой французской революции. Считается, что для разрушителей Бастилии этот колер означал весну и обновление, но кто знает, может, это и не так, ведь главным врагом бунтовщиков в 1789 году была названа ненавистная Мария-Антуанетта, олицетворявшая пороки монархии: расточительность, спесивость, потакание своим прихотям. Недаром, отправляясь на убийство Марата, чтобы не вызвать подозрений, Шарлотта Корде приобрела под арками Пале-Рояля шляпку с лентами

зеленого, «революционного» цвета. Недаром на знаменитом полотне Жак Луи Давид ванну, в которой был убит Друг народа, завесил зеленым сукном. На этом импровизированном бюро лежат два письма: облитое кровью письмо врага — убийцы «святого мученика» — и письмо вдовы героя — солдата, отдавшего жизнь за свободу и справедливость. В поле зеленого цвета Добродетель и Порок ясно различимы.

* * *

Однажды образ зеленых цветов надолго подчинил себе Николая Рубцова. Родилось стихотворение, а позже — одноименная книга. «Зеленые цветы» — символ милотности, далекого счастья, недостижимого тепла, тщетности надежд, очарования несбывшимся. «*Мир устроен грозно и прекрасно...*» Умение найти в нем «зеленые цветы» означает редкий дар духовного зрения.

Как не найти погаснувшей звезды,
Как никогда, бродя цветущей степью,
Меж белых листьев и на белых стеблях
Мне не найти зеленые цветы...

Несовершенство бытия — в трагической невозможности его вербального выражения. Образ зеленых цветов соотносится с темой недоступного движения времени. В 1976 году к сорокалетию поэта вышел его посмертный сборник «Подорожники». Придорожные канавы, разбойники — подорожные грабители, непостижимый зеленый цветок, символизирующий жизнь и безвозвратно утерянную молодость. «*Приуныли в поле колокольчики, для людей мечтают позвенеть, но цветов певучие бутончики разве что послушает медведь...*»

* * *

Еретиков облачали в позорную одежду — санбенито. Вокруг шей «слуг дьявола» болталась пеньковая веревка, на головы были нахлобучены высокие остроконечные шапки, мешком висели грубые желтые рубахи с черным крестом, желтые тряпичные туфли скрывали босые ноги.

Гофмановский рассказчик в «Церкви иезуитов» говорит безумцу художнику, принесшему в жертву искусству счастье и жизни своих близких:

Ах, взгляните-ка, милый Бертольд, какие безобразные подтеки получаются от этой темно-желтой краски!

В «Пиковой даме» Пушкин одевает графиню во «все желтое».

Лугину в «Штоссе» все лица кажутся желтыми, да и сам он, захваченный карточной игрой, «ужасно» *желтеет*.

Вообразите, какое со мной несчастье: что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи! — вот уже две недели, как все люди мне кажутся желтыми, — и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю в галерее испанской школы. Так нет! все остальное как и прежде; одни лица изменились; мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны.

* * *

Рыжий — особый оттенок красного, его можно определить как темно-оранжевый. Издревле он считался позорной отметиной, признаком разнообразных пороков. На закате средневековья рыжая шевелюра становится самым узнаваемым атрибутом Каина и Иуды, всех клятвопреступников, предателей, бунтовщиков. Рыжими волосами художники награждали и другие категории презируемых и отверженных: еретиков, евреев, мусульман, прокаженных, калек, попрошаек, бродяг, нищих и прочих изгоев. Посмотрите, сколько рыжих грешниц обречено на адские муки в «Страшном суде» Мемлинга! На протяжении многих столетий слово «rufus» было самым обидным ругательством. «К рыжим веры нет», — гласила пословица. Рыжий был символом бесчестия и вероотступничества, намекал на служение Дьяволу, ассоциировался с адским пламенем и с красным драконом из Откровения Иоанна Богослова.

В русской литературе классический образ рыжего Иуды создал Вениамин Каверин, автор романа «Два капитана», а вовсе не Леонид Андреев и Михаил Булгаков.

Тощий, с большой головой, на которой росли в беспорядке кошачьи желтые космы. Нос у него был приплюснутый, глаза неестественно круглые, подбородок квадратный — довольно страшная и несимпатичная морда.

Таков Михаил Ромашов («Ромашка»): подлый, скарденый, трусливый, пекущийся лишь о собственной выгоде, способный на низкие и гнусные поступки, такие, как предательство, шантаж, убийство. В одной из сцен романа он предстает перед нами в белом костюме. Белый? Нет, ложь, обман! Каждый знает: сердцевина ромашки — желтого цвета!

* * *

Иуда Леонида Андреева — правдоискатель и лжец, человек, которым движет и ненависть, и любовь.

Он лжет, кривляется, зорко высматривает что-то своим воровским глазом, и вдруг уходит внезапно, оставляя по себе неприятности и ссору — любопытный, лукавый и злой, как одноглазый бес.

Писатель делает акцент не на цвете («рыжий и безобразный иудей»), а на форме тела персонажа, на ее неоднородности, двойственности, двусмысленности, противоречиях, двоедушии, нелогичности, неясности:

Короткие рыжие волосы не скрывали странной и необыкновенной формы его черепа: точно разрубленный с затылка двойным ударом меча и вновь составленный, он явственно делился на четыре части и внушал недоверие, даже тревогу: за таким черепом не может быть тишины и согласия, за таким черепом всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв. Двоилось так же и лицо Иуды: одна сторона его, с черным, остро высматривающим глазом, была живая, подвижная, охотно собиравшаяся в многочисленные кривые морщинки. На другой же не было морщин, и была она мертвенно-гладкая, плоская и застывшая, и хотя по величине она равнялась первой, но казалась огромною от широко открытого слепого глаза. Покрытый белесой мутью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, он одинаково встречал и свет и тьму...

Андреев уподобляет Иуду «чудовищной груди насторожившихся теней», из которой высовываются руки и ноги, и не пара, «как у всех людей, а целый десяток». Глаза, руки и ноги Иуды «точно бегут в разные стороны». Автор дает ключевое слово к архетипическому содержанию образа Искарота: «...дрогнул и пришел в движение весь этот чудовищный хаос». Не цвет, а форма, вернее, бесформенность — беспорядок, первичная мгла, бездна, мрачные глубины Аида...

* * *

«Цвет *танго*» — желтый, даже оранжевый. Галстуки, жилеты, носки оранжевого цвета называются *танго*. Крик моды! Кофта Маяковского. Желтый бархат. Цвет русского футуризма. Ощущения от кокаина — тоже «цвета *танго*».

Хочу быть дерзким, хочу быть смелым, хочу одежды с тебя сорвать!

Воздух войны пропитан запахом пороха, ветром перемен, желтой мечтой о сексуальной свободе.

Тангомания — эпидемия. *Танго*–вечеринки. *Танго*–напитки. Салат-*танго*. Оперетка «Принцесса *Танго*». Витрины магазинов сплошь увешаны материями цвета *танго*. Духи, перчатки, ботинки... Сигареты, одежда, обувь в стиле *танго*: туфли-*танго*, смокинг для мужчины, юбка с разрезом — для женщины.

Как танцуете красиво
Танго Вы,
И скользите, ленивый,
Оранжевый.

Все танцуют танго. Танец стал спортом. Славься движение мускулов — изящное, грациозное, красивое! «Поцелуй огня». «Стриптиз души». Пыл, страсть, порок — «жадно берущий и безвольно отдающийся ритм».

Рифмы, ассонансы, аллитерации, *танго*... Конголезский ланго, нигерийский шанго... Милонга, хабанера и танго Андалуз... «Марго быстрее, чем Конго, Марго опасней Ганга, когда под звуки гонга танцует танец танго». Кандомбэ. «Черная вечеринка».

Алгебраические знаки заменили численные величины, условная плоть марионетки имитирует человеческую плоть. Футуры готовятся к празднеству. Пророк берет уголь и на лице собеседника делает непонятный иероглиф.

«Это что?» — спрашивает ротозей.

«Танго, — говорит Ларионов, — поняли теперь?»

Танго! Ритмическая раскрепощенность и предвкушение нравственного падения.

Гончарова и Ларионов: она — стройная женщина в черном платье с глубоким декольте, сходство с экзальтированными эсерками, гладко зачесанные волосы, пылающий взор, резкие угловатые движения, он — Великий Маляр, испещренный зигзагами и беспорядочно разбросанными буквами. Лучшая пара тангистов. «Лучистое лицо», нательная краска, татуировка, продолжение старинного латиноамериканского ритуала. Маски, идолы, талисманы, кружащийся колдун, его ритмические изгибы. Коричневая пудра и обводка глаз зеленым карандашом. Haute couture.

Мы же раскрашиваемся на час, и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают, внедряясь друг в друга витрины — наше лицо. Татуировка красива, но говорит о малом — лишь о племени да подвигах. Наша же раскраска — газетчик. Выражения лица не занима-

ют нас. Что из того, что их привыкли понимать, слишком робких и некрасивых. Как взвизг трамвая, предостерегающий торопливых прохожих, как пьяные звуки великого танго — наше лицо.

Лучизм и заумь. Абракадабра и магические жесты. Вольные движения танца, язык за пределами мыслей, звукоподражания.

В белом платье, разрезанном до талии, дама танцует «футуротанго», то падая на колени и роняя голову наземь, то распрямляясь и выбрасывая ноги перед собой. Затем в паре с неким переодетым персонажем — человеком с глазницами, раскрашенными черным — она на столе исполняет чечетку, судорожно и неуклюже, быстро семена ногами. Мужчина перебрасывает женщину с руки на руку, с угрозой заносит кинжал и поражая ее, но не лезвием, а рукояткой. Постепенно танцор входит в раж и наконец «вонзает» острие ножа в грудь, поражает партнершу насмерть.

«Футуропохороны». Петербург. Бессонные ночи, безлюбая любовь, надрывные бесильно-чувственные звуки предсмертного гимна — *танго*.

* * *

В Петербурге Павлу Ивановичу Чичикову «сильно бьет в глаза» «желтая краска на каменных домах». Бледно-желтый, болезненно-желтый, грязно-желтый — таким столица предстает в «Преступлении и наказании». «Желтая атмосфера», желтые дома, желтые лица прохожих, «желтый билет», комнаты с желтыми обоями, жидкий желтый чай, мебель желтого цвета, желчная улыбка страдающего убийцы с бледно-желтым лицом. Традиция Достоевского передается и Андрею Белому: в романе «Петербург» тот же цвет домов и физиономий героев, да и видения — «желтолицые».

Михаил Матюшин, сподвижник Бурлюков, Маяковского, Каменского, Хлебникова, Малевича, Крученых, через десять лет после премьеры своей скандально знаменитой футуристической оперы приступил в ГИНХУКе к научным работам по изучению восприятия цвета и звука. Позже власти Ленинграда привлекли учеников художника к разработке цветových таблиц, в 1933 году официально утвержденных для наружной окраски зданий. Так из палитры Петербурга навсегда исчез легендарный «питерский желтый». А когда-то, приезжая в российскую столицу, Бисмарк чувствовал себя как дома: ведь желтыми тогда были все государственные здания в Пруссии и других городах Восточной Европы. В этом легко убедиться: желтый царствует на петербургских акварелях Василия Садовникова, художника столицы империи. «Справочник по цвету» русского ниспровергателя-футуриста нанес смертельный удар по «старому миру» Гоголя и Достоевского. Ура! Восторжествовала окончательная «Победа над солнцем»!

* * *

Подлинная реальность постижима лишь в поэтическом экстазе, утверждал Новалис. Пространство в супрематической композиции «Белое на белом» лишено начал и концов, протяженности и масштаба, по отношению к которому квадрат с намеренно искаженной симметрией расценивается как своего рода «ноль-пространство». Изобретя термин «пластическое безвесие», Малевич гениально угадал возможности антигравитации.

В холсте ничего не движно, как только движно во мне; но возможно, что и во мне все тот же холст, в котором нет выявленной реальной подлинности.

Благодаря тонко, ювелирно найденным цветовым и световым обертонам, особой разливовке, зритель воспринимает «плывущие» в одной плоскости в мир бесконечного движения квадрат и фон как невесомость. «Абсолютный ноль» обозначен.

Я преодолел полосу цветного неба... Плавайте в белой свободной бездне, перед вами бесконечность.

* * *

После смерти своего благодетеля, графа Эгремонта, Тёрнер посещает Петуотер в последний раз. Поразительный «Этюд к „Падению прославленного дома“» изображает гроб графа, стоящий в Мраморной галерее, вовлеченный в круговорот красной и золотой красок. Дом выглядит так, будто в нем бесчинствовала армия мародеров. Разгром полнейший: пол усыпан осколками и обломками, от коллекции ничего не осталось, кроме ниши, в которой раньше стояла статуя. Только по ней и можно определить, что это и есть Мраморная галерея. Кто совершил акт вандализма? Ответом является характерная для «разбушевавшегося» позднего Тёрнера деталь, ставшая с тех пор его своеобразной подписью: вихрь интенсивного белого света — ангел-разрушитель, ворвавшийся через арку и разметавший все на своем пути.

Кто-то к нам пожаловал. Недаром
Белой Смертью назван супостат.
Тяжко смердам, тяжко феодалам,
бедствует и служка, и прелат.
Белой Смертью названный... но кто он?
Мы не можем видеть сквозь щиты.
То ли страж небесный, то ли ворон,
то ли взрыв пернатой пустоты.
Всюду перья, щепки, пленки, фото,
письма из военных лагерей.
Всюду ищут белого кого-то
и готовят колья поострей.

Тёрнер всегда мечтал сделать свет главным героем полотен. Или, может быть, не свет, а его отсутствие? Живописца интересовала слепота, он старался писать мир внутренним взором. Тема пути, озаренного безжалостным светом, тема одиссеи человеческой жизни, занимала художника. В Риме Тёрнер написал картину «Регул, отправляющийся в поход из Рима». Согласно легенде, военачальник Регул был пленен карфагенянами и послан в Рим с предложением обмена пленными. Рим отверг условия, и по возвращении Регула в Карфаген пленника, наказали, отрезав ему веки и заставив смотреть на солнце, пока он не ослепнет. Годы спустя, переделывая картину в присутствии публики, художник вызвал шок зрителей. Он стал окуна́ть мастихин в свинцовые белила, набрасываться с ножом на полотно, швырять с мастихина краску снова и снова, пока блеск солнца на холсте действительно не стал ослепляющим — таким, каким бывает солнце, если смотреть на него слишком долго.

* * *

Ювенал называл Рим «красным городом», жаловался: «Когда я смогу жить в таком месте, где днем ничего не горит, а ночью не просыпаешься от пожарной тревоги?»

«Прелый воздух августа», жара... Бродский начинает цикл элегий зарисовкой римского интерьера в красном цвете:

Пленное красное дерево частной квартиры в Риме.
Под потолком — пыльный хрустальный остров.
Жалюзи в час заката подобны рыбе,
перепутавшей чешую и остов.

Бродский в стихах не избегает богатства цветов, белый, не только красный, но и желтый, и голубой для него тоже значат многое: площадь, желтую в «одури полдня», «белоснежную мышцу», омываемую холодной водой фонтана, «голубое исподнее» подруги. «Плоть» его стихов суть «глина», материал, способный «принять вечность как анонимность» любого цвета, но все же только «красный» остается основой «красно-речья». В этот цвет окрашено буквально все: мебель, мрамор ванной комнаты, крепдешиновое платье, штукатурка.

В Риме красные и красно-лиловые цветы издревле символизировали быстротечность жизни, опадающие лепестки маков и фиалок означали погребение. С другой стороны, неувядающий амарант считался символом бессмертия. В «Римских элегиях» не стоит искать традиционные смыслы «красных иероглифов» — терракоту античных сосудов и погребальных урн, пурпур Христа, кардиналов, цезарей и феодалов. Не означают они и «опасность», «несчастье», «насилие», «войну», «разрушение», «жестокость», «хаос», «смерть», «кровь», «могущество» и «победу».

Красный у Бродского имеет два основных оттенка — утренний, цвет мрамора нимфеума, и коричневый — цвет любви и интима, приятного вечера с кареглазой красавицей. Красный превращается в коричневый, когда римский пейзаж за окном волшебным образом «загустевает», становится терракотовым, бежевым, бронзовым, каштановым, цветом жженого кофе, кирпичным или табачным.

О, коричневый глаз впитывает без усилий
мебель того же цвета, шторы, плоды граната.
Он и зорче, он и нежней, чем синий.
Но синему — ничего не надо!
Синий всегда готов отличить владельца
от товаров, брошенных вперемежку
(т. е. время — от жизни), дабы в него взглядеться.
Так орел стремится взглядеться в решку.

Эта метаморфоза ежедневного перехода алого и пурпурного в коричневый цвет — лучшая метафора, символизирующая обретенную мужскую зрелость, уверенность, осознание стабильности и собственной значимости.

* * *

В 1781 году поэт Константин Львов, чье образование дает право считать его едва ли не учителем Державина во многих областях, после посещения Италии с особой неприязнью отозвался о живописи Рубенса: «Толстые ляжки и красная кожа». Вот и Блок в 1909-м после осмотра галереи Питти напишет о фламандце: «Толстый, красный Рубенс». Эх! Еще Гвидо Рени говорил про молодого Рубенса, что тот, похоже, подмешивает в свои краски кровь — настолько плоть на полотнах фламандца «человеческая» и выглядит «живой».

* * *

Розовый... Альковный, завлекающий, нежнейший, телесный, плотский.

От гуашей Тёрнера, написанных в сассекском поместье графа Эгремонта, исходит легкое, но несомненное эротическое амбре. Мечтательная праздность жизни в Петуорте явно возбуждала художника. То, что Эгремонт коллекционирует любовниц с таким же увлечением, как и произведения искусства, было общеизвестно.

Будуарные сцены беззастенчиво фиксируют происходящие в них отнюдь не невинные события. Мелькают полуголые фигуры, залезающие в постель или вылезавшие из нее, одевающиеся или раздевающиеся.

Розовые снасти женского тела.
Продольные разрезы, ватерлинии, шпанты.
Терпкий запах моря в сыром исподнем.

Гуашь «Парадная кровать в Петуорте»: мужчина в черном расслабленно развалился в кресле, его слушает женщина в розовом, ее грудь приоткрыта значительно больше, чем предусматривает покрой платьев имперского стиля, на простыни падают косые лучи солнца, розовый шелковый полог кровати связан узлом, напоминающим объятия.

Качнулся мандарин груди упругий,
Рука нырнула в трепетный испод,
И напряглись,
И распрямились дуги
Над розовыми сводами тенет.

* * *

Аристотель предупреждал, что «с черным красный сочетать не подобает», а в средневековой европейской культуре связывание этих двух цветов запрещалось.

Стендаль любил давать книгам хроматические названия: «Le Rouge et le Noir» («Красное и черное»), «Le Rose et le Vert» («Розовое и зеленое»), «Le Rouge et le Blanc» («Красное и белое»). Почему писатель назвал роман «Красное и черное»? Символика эта непонятна, название сразу вызвало много споров и недоумений, роман посчитали смелым, новаторским. Сент-Бев увидел в нем «эмблему, которую нужно разгадать».

Что это — аналогия с рулеткой? Но в романе нет азартных игроков. Кроме того, чтобы уберечь название от попыток прямого отождествления с вращающимся кругом, нумерованными лунками, катящимся шариком, автор в заглавии романа дважды повторяет артикль мужского рода и прилагательные пишет с заглавной буквы — «Le Rouge et le Noir», хотя в дневнике перед словосочетанием «Красное и черное» он поставил артикль женского рода.

Наиболее популярно объяснение, что красный цвет символизирует армию, а черный — духовенство. На протяжении всего повествования главный герой, появляющийся перед читателем одетым во все черное, колеблется между своей страстью к Наполеону и духовенством, однако «красный» в названии поставлен на первое место. Означает ли красный цвет абсолютную власть императора и его божественную сущность или же ассоциируется с кровью Иисуса Христа, духовенством и могуществом Церкви? «Красные колпаки» (восставший народ) или «красные каблуки» (аристократы)? Цвет любви, блеска и красоты — любви Христа (caritas), нежной привязанности, объеди-

няющей супругов (*dilictio*), плотской связи (*luxuria*), соблазна и разврата (*fornicatio*)? Красный цвет лжет, губит, разрушает. Свет, исходящий от него, пугает сильнее, чем тьма. Он подобен огню преисподней, который сжигает, но не освещает. Может быть, *Le Rouge et le Noir* — это противопоставление страсти и смерти, Марса и Сатурна? Или же цвет гильотины? Помнится, у другого писателя — Тургенева — «красное и черное» в облике «отвратительно стройного» орудия смерти «с длинной, внимательно вытянутой, как у лебеда, шеей» вызвало самый настоящий ужас:

Я видел, как палач вдруг черной башней вырос на левой стороне гильотинной площадки. <...> «Чувство отвращения возбуждал большой плетеный кузов, вроде чемодана, темно-красного цвета. Я знал, что палачи в этот кузов бросят теплый, еще содрогающийся труп и отрубленную голову.

Стендаль. «Красное и черное». Место казни, гильотина, все кончилось... Для одежды в черное м-ль де Ла-Моль достают из *красной* корзины *багровую* после экзекуции голову любовника...

* * *

До войны и после нее, в 1920-е годы, Достоевский превратился в Германии в символ, наполненный особым смыслом. Немецких экспрессионистов особо волновал вопрос, какими красками изображать духовный мир русского писателя — «темные влечения, дьявольские желания» его героев, «радость и боль, сладострастие и отвращение», «бьющееся в несказанных муках человеческое сердце, окутанное темнотой», «то мягко возносимое на крыльях надежды, то раздираемое отчаянием, удрученное страхом». Рольф Неш использовал сине-голубые краски, Фишер-Ламберг и Макс Эрнст — бледно-серые. Очень интересны размышления Оскара Шлеммера о «наиболее подходящей палитре»: «Достоевский, глубокий, мрачный, естественные краски земли, охра, светостойкая краска! Без искусственных красок. Пожалуй, что багровая краска».

Этот рецепт — сочетание темного пурпура с «русской зеленой» — мастерски использовал Эрих Хеккель в картине «Двое мужчин за столом» (1912), единственно уцелевшем полотне, созданном по мотивам «Идиота». Выбор красок оправдан: в романе встреча соперников происходит в большом, мрачном, «цвета грязно-зеленого» «доме потомственного почетного гражданина Рогожина». Мышкин поднимается вверх по «темной, каменной, грубого устройства лестнице», выкрашенной в красный цвет, гостя принимают в «угнетенно тесной» комнате с красным сафьяновым диваном.

Хеккель изображает две угловато сжавшиеся фигуры, сидящие за столом. Большие головы, деформированные, искаженные лица, нарочитая неуклюжесть. Ужас всеильной судьбы, сострадание, наваждение, призраки безумия. Помещение с зелеными стенами и красно-пурпурным полом. Тяжелые массы цельных неразложенных тонов, дисгармония. По замыслу художника эффект от сочетания грязно-зеленой и мрачно-багровой красок, пастозно нанесенных на крупнозернистый холст, должна была усиливать пурпурная фигура Христа, изображенного на большой картине, висящей за спинами Рогожина и Мышкина. В романе копия «Мертвого Христа» Гольбейна находится в другой комнате, но Хеккель «вешает» ее там, где идет разговор о Настасье Филипповне. Картина дает повод самому автору высказаться о вере. В «Двух мужчинах за столом» экспрессионист решительно игнорирует таинственный зеленый цвет Гольбейна и делает фон картины, висящей за спинами людей, эпатающим — темно-красным, в грязных подтеках.

* * *

Проведите, проведите меня к нему. Я хочу видеть этого Человека!

Хочу ли?

«Черный человек» Пушкина, Есенина, Высоцкого... Круг «*черных предателей и убийц*», Черная речка. На мой взгляд, портрет, написанный Батюшковым, самый правдивый:

Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком, каких много! Вот некоторые черты его характера и жизни. Ему около тридцати лет. Он то здоров, очень здоров, то болен, при смерти болен. Сегодня беспечен, ветрен, как дитя; посмотрись — завтра ударится в мысли, в религию и стал мрачнее инока. Лице у него доброе, как сердце, но столь же непостоянно.

В нем два человека: один — добр, прост, весел, услужлив, богобоязлив, откровенен до излишества, щедр, трезв, мил; другой человек... злой, коварный, завистливый, жадный, угрюмый, прихотливый, недовольный, мстительный, лукавый, сластолюбивый до излишества, непостоянный в любви и честолюбивый во всех родах честолюбия. Этот человек, то есть черный — прямой урод. Оба человека живут в одном теле. Как это? Не знаю; знаю только, что у нашего чудака профиль дурного человека, а посмотрись в глаза, так найдешь доброго: надо только смотреть пристально и долго.

Белый человек спасает черного слезами перед творцом, слезами живого раскаяния и добрыми поступками перед людьми. Дурной человек все портит и всему мешают...

...Эти два человека или сей один человек... — Это я!

* * *

«Я думаю: *внутри у нас черно*», — делает ошеломляющее открытие Бродский...

Он написал эти строки, когда шел 1962 год и еще не придумали страшного слова — «дожиточный». Это в новую эпоху кто-то определит — для тебя и меня — время отпущенной жизни, но в последнюю минуту расщедрится и добавит барской рукой пару-тройку лишних годков, *отпустит дожиточный срок*.

Доживаем... В «*тишине, не отличимой от смерти*», наблюдает человек «*царствие оргий, резни и безумий*». Из последних сил пытается *быть и остаться*, удержать «*дожиточный воздух в пробитой груди*». Может, повезет, удастся «*увидеть пустоты*», «*проходы между быстро бегущими днями*». «*Погасших „я“ торжественный флешмоб*». Аппаратчики в черных костюмах, поддельные люди, мертвые души. «*Сад земных наслаждений закрыт на уборку, за углом — распродажа средств индивидуальной защиты*». Какое изощренное наказание — заставить «*видеть насквозь*»!

Только зрячим видно, как полое вес
обретает, свет за изнанку пряча.

* * *

Образ черного куба, предсмертного тамбура, настойчиво преследовал воображение Андрея Белого. В память о взорванном террористами-эсерами экипаже действительно тайного советника фон Плеве писатель хотел дать своему роману название «Лакированная карета», но потом изменил на «Петербург». С первых страниц книги, из пара-

графа, озаглавленного «Квадраты, параллелепипеды, кубы», мы узнаем о въезде в город кареты Аполлона Аполлоновича Аблеухова. Она представляла собой абсолютно черный куб. Властный мрачный старец не выносил, не допускал зигзагообразные линии в вверенном ему городе — «сети параллельных проспектов, пересеченной сетью проспектов», ширившейся «в мировые бездны» «плоскостями квадратов и кубов», «по квадрату на обывателя». Чиновник «пребывал в центре черного, совершенного и атласом затянутого куба», он «наслаждался подолгу без дум четырехугольными стенками», ибо был «рожден для одиночного заключения», «любовь к государственной планиметрии облекала его в многогранность ответственного поста».

Известно, что «Черный квадрат» Малевича скрывает группу цветных квадратов, накрытых одним пластом, что исключает любую аллюзию на естественную, природную форму. Этот факт некогда потряс и самого автора. «Мы острой гранью делим время и ставим на первой странице плоскость в виде квадрата, черного как тайна, плоскость глядит на нас темным, как бы скрывая в себе новые страницы будущего. Она будет печатью нашего времени, куда и где бы ни повесили ее, она не затеряет лица своего». Не случайно, что эти строки впервые были напечатаны в газете «Анархия», «Черный квадрат» и черный цвет знамени анархистов почувствовали родство. Это объясняет тот факт, что в 1915 году на питерской выставке «Ноль — десять» «Черный квадрат» был размещен не как картина — на стене, а подобно иконе — в красном углу.

...Позже, в 1930 году, художника арестовали, пытали, а выпустив, запретили заниматься живописью. В правом нижнем углу последнего автопортрета Малевич оставил потомкам едва заметный значок — черный квадрат, свою крохотную иконку. К похоронам Казимира изготовили супрематический гроб, на капоте автомобиля-катафалка был укреплен символический «Черный квадрат».

«Мокрый, скользкий проспект: там дома сливались кубами в планомерный, пятиэтажный ряд, этот ряд отличался от линии жизненной в одном отношении: не было у этого ряда ни конца, ни начала...»

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе — Казимир.
Ты глядишь, как меркнет солнце спасения твоего.

* * *

На стенах Дома Глухого Гойя пишет четырнадцать картин. Его «черная живопись» — вершина солипсического искусства. Она отвергает саму природу общения, обрекает автора быть избранным, если не единственным потребителем собственных творений и не может стать предметом каких-либо интерпретаций. Гойя не оставил ключей, мы не способны созерцать «черную живопись» в том виде и том порядке, в каком она находилась в доме, мы лишь пытаемся воссоздать фиктивную экспозицию, в действительности невозпроизводимую. В музее, вырванная из «естественного местоположения», «черная живопись» теряет эффект клаустрофобии, который Гойя испытывал как автор и зритель. Наше восприятие неизбежно становится неверным, а интерпретация произвольной.

Вспоминая путешествие по Испании в 1930 году, Карел Чапек писал: «Картины в доме Гойи: художник украшает стены своего дома этим ужасным шабашем. Живопись почти исключительно черно-белая, лихорадочно нанесенная на стены. Это как будто ад, освещенный живыми вспышками молний. Ведьмы, калеки и чудовища: из человека вываливается все темное и звериное. Можно сказать, что Гойя вывернул че-

ловека наизнанку, вытащил наружу все его внутренности, пролез через его ослиные ноздри и хрипящую глотку, показал всю его мерзость в кривом зеркале. Это какой-то ночной кошмар и жуткий вой, крик ужаса и протеста <...> Зал ужасов Гойи предстает как страшный обряд отвращения и ненависти. Ни один революционер не сумел отвергнуть этот мир с такой силой протеста, насильственного и безнадежного».

Многие, начиная с Бодлера, Готье и Рембо, делали попытки найти в самой организации пространства в Доме Глухого круга дантовского ада. Увы, символические построения, получившие импульс от «Божественной комедии», неверны изначально! Гойе близок совсем другой поэт — Кристофер Марло, в «Трагической истории доктора Фауста» утверждавший: «Ад — там, где мы».

* * *

Черный — наше единственное Божество. Чернильные чертики, мельтешащие в поле зрения косматые пушинки, стремительные звездочки, атомы темноты... Каждый в детстве усвоил, что «иллюзия» суть синоним мечтаний, утешения и самообмана. Кто еще помнит время открытия мира, эпоху разного рода «чудес»: иллюзиона китайских фейерверков, after-image'a, коптографа, театра теней, калейдоскопа, волшебного «фонаря страха», фотографии и сипэма?! Магия престижиджитатора, «месмерические токи», внутреннее ослепление: Господь есть неисчислимый...

Черный и белый — это бытие, в отличие от серого небытия. Серый — крайний! Я верю в «обратную», «вывернутую» диалектику: черный и белый — цвета хроматические, серый — ахроматичен! Он символ имитации, бесплодия, половинчатости, нерешительности, сломленного непокорства, подавленных бунтов, насилий, совершенных над самолюбием...

Черный — в самом центре обозрения: немая толпа, железнодорожная колея, черные городские реки, низшие формы бытия мертвой материи. Трудно идентифицировать замысел и результат, определить черту, разделяющую сходное и различное, свое и чужое, осознать, где именно «я» переходит в «не-я». Понятие границы всегда остается двусмысленным: с одной стороны, граница разъединяет, а с другой — соединяет.

«Ничто» существует изначально, оно стремится поглотить все сущее. «Нечто» неизменно отправляется в обратный путь, в неопределенность начальной пустоты. «Абсолют» и «Вечность» — вне границ восприятия. Нам доступен весь гигантский реестр всевозможных красок, но чтобы понять «Ничто», нужен исключительно Черный.

Большинство из нас существа нецельные, противоречивые, порочные, живущие во мраке. Все — черное! Оно везде: на преследуемых, обвиняемых, находящихся под судом. Черный воплощает сакральность власти, сочетает силу и изящество. «Человек в черном» зловещ, загадочен, он обезличен, он — один из множества подобных. Его и рисуют-то часто со спины.

Мы не вышли из Темных времен. Траур, полутраур, четвертьтраур — в средние века в первые месяцы скорби носили исключительно черное, затем через несколько месяцев серое и только намного позже возвращались к многоцветью жизни...

Список стихотворений, цитируемых в тексте

«Дай мне глаза твои! Раствори окно на своей башке!» (Даниил Хармс. «Памяти Казимира Малевича»)

«Здесь голубые купола...» (Алексей Пурин. «Венеция», V)

«Знаю, прекрасны вы, цветок голубого...» (Велимир Хлебников. «Детуся»)

- «Как не найти погаснувшей звезды...» (Николай Рубцов. «Зеленые цветы»)
«Как танцуете красиво...» (Нина Серпинская. «Сегодняшний любовник»)
«Какой мы бросим жребий, тот и вынем...» (Инна Лиснянская. «Художник иудей размешивает краски...»)
«Качнулся мандарин груди упругий...» (Сергей Слепухин. «Ступени вниз»)
«Когда тебя в темнозелену...» (Гаврила Державин. «Капнисту»)
«Кто-то к нам пожаловал. Недаром...» (Игорь Караулов. «По барану клали мы на блюдо...»)
«Лазурны тучи, краезлаты...» (Гаврила Державин. «Любителю художеств»)
«Мир устроен грозно и прекрасно...» (Николай Рубцов. «Зеленые цветы»)
«О, коричневый глаз впитывает без усилий...» (Иосиф Бродский. «Римские элегии», IV)
«Памяти разорвав струю...» (Даниил Хармс. «Памяти Казимира Малевича»)
«Пленное красное дерево частной квартиры в Риме...» (Иосиф Бродский. «Римские элегии», I)
«Приуныли в поле колокольчики...» (Николай Рубцов. «Подорожники»)
«Проведите, проведите меня к нему. Я хочу видеть этого Человека!» (Сергей Есенин. «Пугачев»)
«Розовые снасти женского тела...» (Сергей Слепухин. «Ступени вниз»)
«Только зрячим видно, как полое вес...» (Сергей Слепухин. «На станции Ко...»)
«Умей моей богоподобной...» (Гавриил Державин. «Изображение Фелицы»)
«Хочу быть дерзким, хочу быть смелым, хочу одежды с тебя сорвать!» (Константин Бальмонт. «Хочу»)
«Художник иудей размешивает краски...» (Инна Лиснянская. «Художник иудей размешивает краски...»)
«Черная птичка с похожим на веник хвостом...» (Инна Лиснянская. «Черная птичка с похожим на веник хвостом...»)
«Я думаю: внутри у нас черно...» (Иосиф Бродский. «В тот вечер возле нашего огня...»)