

БОРИС ФИЛОНЕНКО

**ЗЕЛЕНый ФИЛОСОФОВ.
ЦВЕТОВЫЕ ОТМЕТЫ
В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ»
(ДАНТЕ. АД IV, 130–132 —
ДЖОЙС. УЛИСС I, 3)**

В статье ставится вопрос о хроматическом видении в «Божественной комедии» Данте на примере эпизода из IV песни «Ада», в которой поэт встречается философ на зеленом лугу Лимба. В сопоставлении с фрагментом из «Улисса» Дж. Джойса, в котором обыгрывается соответствующий эпизод, хроматика Данте рассматривается в связи с цветовыми теориями Античности: вертикальной (Платон) и горизонтальной (Аристотель), — и средневековыми цветовыми моделями. Зеленый представляется не только в качестве «естественного цвета», но противопоставляется красному через различное выражение промежуточности и меры.

Ключевые слова: maestro di color che sanno, видение, свет, тьма, цвет, пещера, станцы Рафаэля, хроматическая горизонталь, зеленый, красный, Данте, Джойс.

«Здесь в истину вонзи, читатель, зренье...»
Чистилище, VIII, 19

Среди главных произведений Средневековья, тех, в которых во всей полноте выразил себя систематизирующий ум, Клайв Стэйплз Льюис выделял три: «Сумму» Фомы Аквинского, «Божественную комедию» Данте Алигьери и так называемую средневековую Модель — теологию, науку и историю в их единстве, мысленный синтез представленный об устройстве мира, — который сам по себе представляет ценность произведения. И, в свою очередь, только «Божественной комедии» Льюис приписывал близость к этой Модели, выражаемую че-

рез специфический путь, в котором послание, заключенное в тексте, и представление, предшествующее этому тексту, ведут себя особым образом: Модель «...не сплавляется с высоким религиозным пылом ни у кого из известных мне авторов, за исключением одного лишь Данте» [10, с. 744].

Как выразитель средневековой Модели, Данте слышит звуки, которые издают планеты, знает о том, до какой из небесных сфер добирался потоп, а чернота ночи для него — темный конус, движущийся по Земле, из которого видеть звезды — значит смотреть сквозь тьму, а не в нее. В поэтическом тексте он работает с Моделью, которой свойственны два фактора — «преимущественно книжный характер культуры и страстная любовь к систематизации» [10, с. 643], нераздельно связанные друг с другом. Так, к примеру, в XI песни на вопрос о том, в чем виновны грешники седьмого круга, Вергилий напоминает Данте об иерархии пороков в трактатах Аристотеля (Ад, XI, 79–84). Модель апеллирует к текстам, которые ее упорядочили.

В этой статье речь пойдет о детали, заключенной в подобной космологической картине — о зеленом цвете в IV песни «Божественной комедии». Разговор о цвете неразрывно связан с классическим философским мотивом — светом как метафорой истины, в раскрытии которой цвету определено собственное место. Но если в случае с самим светом перед нами предстает многовековая, работающая философская формула, проекция рефлексивной практики на хроматический образ, то цвет — скорее маргинальная тема, требующая не только оговорок, но и, часто, легитимации в поле философии. Тем не менее, мы рассмотрим тему цвета в тексте Данте во взаимоотношении с философскими хроматическими теориями, не только имевшими хождение в античности, но и сформировавшими представление о цветовом видении в Средневековье. Что столь незначительная часть построения Модели может сказать о картине в целом? Что мы можем увидеть, смотря на произведение Данте только через призму хроматики?

* * *

Следуя за Вергилием, Данте впервые сталкивается с насыщенным цветом в том месте, где нашли свое пристанище философы, главный среди которых — Аристотель:

Мы, как землей, прошли его волнами;
Сквозь семь ворот тропа вовнутрь вела;
Зеленый луг открылся перед нами.

(Ад, 4, 109–111)

<...>

Потом, взглянув на невысокий склон,
Я увидел: учитель тех, кто знает,
Семьей мудролюбивой окружен.
(Ад, 4, 130–132)

И сразу, чтобы расширить поле для обсуждения, обратимся к интерпретации той же сцены в тексте первой половины XX века. Прочтем первый абзац третьей главы «Улисса» Джеймса Джойса:

Неотменимая модальность зримого. Хотя бы это, если не больше, говорят моей мысли мои глаза. Я здесь, чтобы прочесть отметы сути вещей: всех этих водорослей, мальков, подступающего прилива, того вон ржавого сапога. Сопливо-зеленый, серебряно-синий, ржавый: цветные отметы. Пределы прозрачности. Но он добавляет: в телах. Значит, то, что тела, он усвоил раньше, чем что цветные. Как? А стукнувшись башкой об них, как еще. Осторожно. Он лысый был и миллионер, *maestro di color che sanno*. Предел прозрачного в. Почему в? Прозрачное, непрозрачное. Куда пролезет вся пятерня, это ворота, куда нет — дверь. Закрой глаза и смотри [7, с. 103].

Здесь Стивен Дедал гуляет по берегу моря, ожидая встречи со своим знакомым Быком Маллиганом. В комментариях к роману Сергей Хоружий называет этот фрагмент «тугой гроздью мыслей», потому как Джойс, вводя тему зрительного восприятия, отсылает сразу к нескольким зрительным теориям, не называя их напрямую. Не только к Аристотелю с его прозрачностью и цветом как пределом прозрачности, но и к Джорджу Беркли с «цветовыми отметами», которые являются нашему глазу, и к Якову Беме с «отметами сути вещей», которые следует в вещах усмотреть. Также в этом фрагменте возникает цитата из «Божественной комедии»: «учитель тех, кто знает» (*maestro di color che sanno*) становится лысым миллионером. Похоже, что здесь Джойс играет со словами — итальянским *color* и английским *coloured*, со схожестью этих слов на письме и их звучанием при произношении: сцена у моря открывает рассуждение романа о чувственном восприятии — зрении и слухе. В этом сгущении Аристотель оказывается не только «учителем знающих», но и тем, кто сведущ в цветах. Насколько такое сближение может быть вычитано из «Божественной комедии»?

1. Пещера: выход — спуск

Весь путь, который проходит Данте, пронизан хроматической образностью. От сумрачного леса до дважды отраженной радуги; от теней-душ, пронятых лучами солнца, до плотного тела Данте, отбрасывающего тень на склонах Чистилища; от непроглядной тьмы до ослепляющего света. Каждая из точек следования на этом пути вызывает к его целостности, которая может быть описана как движение к подлинному свету, понятное в равной мере и как направленность к высшему объекту познания, и как процесс постижения истины. Истинный свет не только освещает иерархию бытия (неистинный свет, прозрачность, цвета и тени), но и особым образом подготавливает постепенное восхождение, метафорически вписанное в хроматическую словесную группу. В лекции «Метафизика света» Андрей Баумейстер указывает на неизбежные трудности, с которыми сталкивается автор, взявший на себя задачу восстановления такого пути (особенно когда речь идет о разных видах света): «В истории человечества есть две попытки, два рассказчика — Платон и Данте, которые написали историю подлинного Бытия. Третьей попытки еще не было» [3].

В седьмой книге «Государства» Платон следующим образом описывает пластику движения к свету: «...как глазу невозможно повернуться от мрака к свету иначе, чем вместе со всем телом, так же нужно отворачиваться всей душой ото всего становящегося: тогда способность человека к познанию сможет выдержать созерцание бытия и того, что в нем всего ярче, а это, как мы утверждаем, и есть благо» [Rep. VII 518d]. Познающий должен суметь *выдержать* то, что его ждет, выразительно отвернувшись всем телом и всей душой от *становящегося*, которое в языковой игре, связывающей его со светом, может быть понято как цвет. В «Тимее» все зрительное многообразие имеет имя цвета [Tim. 67c]. Платон предлагает свое толкование возникновения цветов в точке столкновения двух огней — внутреннего луча, который исходит из глаза, с внешним светом. Пропорции частиц обуславливают тот или иной цвет: большие сжимают луч (образуя основной цвет — черный), меньшие — расширяют (образуя основной цвет — белый). Частицы тел, пропорционально равные зрительному лучу, называются прозрачными.

Но Данте, ведомый Вергилием, действует по-другому: он спускается в пещеру, а не выходит из нее. Как и выход из пещеры, освещенной костром, — это выход к истинному свету блага, так и спуск, начатый в ночном сумраке, — путь к настоящей тьме, самому далекому от Бога месту.

Подобная корректировка маршрута имеет отношение к отличному от античного порядку восхождения к свету, требующего более дробного членения и усложненной маневренности, но связанного с тем же опасением — неготовностью выдержать увиденное. И если у Платона следствием недостаточной подготовки оказывается угроза жизни философа, средневековые авторы не только предостерегают от неподготовленного взгляда на свет истины (связанного с боязнью ослепнуть), но и указывают на его безрезультатность. Даже когда мы смотрим на что-то, мы можем этого не видеть. К примеру, в трактате «Путеводитель мысли к Богу» Бонавентура пишет: «Когда глаз нашей души, привыкший к мраку сотворенного сущего и образов, воспринимаемых чувствами, созерцает этот высший свет, то ему кажется, что он ничего не видит. Он не понимает, что этот высший мрак озяряет нашу душу, так же как и телесным глазам при виде ясного света кажется, что они ничего не видят» [Itiner. V 4]. Нужно привыкнуть к свету в той же мере, в которой следует извлечь уроки темноты, спускаясь по все менее освещенным кругам. В этом же фрагменте Бонавентура, цитируя, обращается к физиологии зрения рукокрылых из «Метафизики» Аристотеля: «...каков свет для глаза летучих мышей, таково для глаза нашей души то, что по природе очевиднее всего» [Metaph. a, 993b, 10]. В более поздней трактовке, в «Учении о цвете» Иоганна Вольфганга Гете, этот мотив обретет цветоцентристское прочтение. Гете скажет о том, что природа устроена таким образом, «что и первое дело света, цвет, тоже спрятала от нашего внимания» [цит. по 4, с. 463]. Герой Джойса уточняет: «Значит, то, что тела, он усвоил раньше, чем что цветные. Как?»

2. Порядок: вертикаль — горизонталь

Уже в XXXIV песни «Ада» путь, по которому движется Данте, переворачивается. Спуск переходит в подъем, ведущий к Земному Раю: «Спускаюсь вниз, ты там и находился; / Но я в той точке сделал поворот...» [Ад, XXXIV, 109–110]. Данте начинает двигаться согласно жесту Платона — вверх, хрестоматийным образом которого является фрагмент фрески Рафаэля, запечатлевший вертикально-ориентированную руку широкоплечего афинянина в паре с аристотелевской горизонталью. Здесь следовало бы говорить о противопоставлении Аристотеля Платону, которое, несомненно, прослеживается и в их хроматических теориях. Наложённые на жестикуляцию, они оказываются еще более неоднозначными по отношению к дантовому пути.

Ощутимо менее хрестоматийным является целостное представление о станцах Рафаэля в Музее Ватикана — четырех комнатах, которые 25-летний художник расписал для Папы Юлия II. Станца делла Сеньятура — первая из них, рабочий кабинет, в котором находятся четыре росписи, посвященные человеческой духовной деятельности: «Афинская школа», представляющая античных философов; «Диспут» — христианских философов и богословов; «Парнас» — поэзию и музыку; и «Добродетели и закон». Данте — единственная фигура, появляющаяся на этих фресках дважды: среди христианских мыслителей и среди поэтов. В данном контексте уместно вспомнить замечание Этьена Жильсона: «Допускаю, что красноречие Данте не уступало его поэзии, но именовать его великим поэтом и философом означает приписывать ему не только гений, необходимый для создания его творений, но и гений Фомы Аквинского и Альберта Великого» [8, с. 344]. Но именно так поступает Рафаэль.

На стене христианских мыслителей Данте оказывается в группе, расположенной по левую руку от Святой Троицы и алтаря. От фигуры Данте, по направлению к центру, стоят Папа Сикст IV, Бонавентура, Фома Аквинский и Августин, указывающий размахистым движением руки вверх. На фреске запечатлено отражение жестов. «Афинская школа», в центре которой стоят фигуры Платона и Аристотеля, написана на противоположной стене. В «Диспуте» Августин вторит Платону, а Папа Григорий I, возглавляющий правую группу, — Аристотелю. Значит ли это, что группа Данте — «платоники», а группа Григория I, в которой можно увидеть Фра Анджелико и Браманте — «аристотелианцы»? Скорее, нет. Но в нашем вопросе, поднимающем хроматические основания средневековой Модели, важно то, что вертикальный жест Августина, как и других философов (и Данте), разделивших с ним этот жест, исходит из горизонтали Аристотеля. Насколько верна наша догадка о том, что Аристотеля можно считать «учителем цветов», как мы это предполагаем, опираясь на фрагмент из «Улисса», отсылающего к «Божественной комедии»?

Хотя историк цвета Мишель Пастуро пишет о текстах Платона как о самом значительном вкладе в философскую хроматику периода Античности, считая аристотелевские фрагменты не столь принципиальными, тем не менее, именно Аристотеля можно считать основателем первой цветовой теории. Если Платон в процедуре майевтики выводит философа из ложного мира теней и становлений к вечному свету истины (и так работает хроматическая вертикаль), то хроматическая горизонталь строится совершенно иным образом. Горизон-



Рафаэль Санти. *Stanza della Segnatura*. Афинская школа. 1509–1511.
Апостольский дворец, Ватикан



Рафаэль Санти. *Stanza della Segnatura*. Диспут. 1509–1510.
Апостольский дворец, Ватикан



*Рафаэль Санти. Stanza della Segnatura. Афинская школа (фрагмент).
1509–1511. Апостольский дворец, Ватикан*



*Рафаэль Санти. Stanza della Segnatura. Диспут (фрагмент). 1509–1510.
Апостольский дворец, Ватикан*

тальным жестом Аристотель расставляет все по своим местам, образуя линию основных цветов: белый, желтый, красный, фиолетовый, черный. В одной только цветовой теории Алексей Федорович Лосев видит коренное отмежевание от Платона: «Подобно тому как Аристотель не находит возможным говорить об идеях в качестве самостоятельного бытия, а говорит о формах, вполне имманентных материи, точно так же он не находит нужным в определении цвета выдвигать на первый план начало, представляющееся ему чисто идеальным и невидимым. Он предпочитает говорить не о самом свете, но об его функциях в материальной среде, о прозрачности, которая благодаря ему впервые делается возможной. Эта прозрачность берется у него, как обычно, в виде энтелехийно-выраженного бытия, которое и есть свет» [9, с. 344–345]. Задавая вопрос о том, видим ли мы вообще свет, Аристотель приходит к нескольким определениям. Видимым является цвет, ограничивающий невидимое — прозрачную среду. Сущность цвета определяется через прозрачность, и наоборот: цвет задает предел прозрачности. У каждого тела свой предел и определенный цвет. Прозрачность в бесконечности есть свет, прозрачность в конечности — цвет. *Свет есть цвет* прозрачного. Темнота же — полное отсутствие света, а не цвет. Как создатель «теории цвета» Аристотель выстраивает понятийную цепочку: свет — среда — прозрачность — цвет. Свет распространяется в среде, лишенной всякого света, в некоем инобытии (тьме), сопротивляющемся свету. В зависимости от количества света, попадающего в среду, возникает прозрачность как степень беспрепятственного проникновения и распространения света. Степень прозрачности, в свою очередь, определена цветом как пределом. Цвет, таким образом, выражает динамику, процесс борьбы света и тьмы, конституируя победу первого.

И есть еще одна особенность горизонтали, которую трудно представить в вертикальной системе Платона. Там, где Аристотель чего-то не знает наверняка, он перечисляет примеры. В трактате «О душе» он говорит об исключениях, не вписывающихся в выше представленную схему: «Некоторые вещи не видны при свете, в темноте же они вызывают [зрительное] ощущение, таковы [предметы], представляющиеся очевидными и светящимися (одним названием их обозначить нельзя), например, гриб, рог, головы рыб, чешуя и глаза» [De Anima, II 7, 419a 2–6]. Потому определение «Цвет есть видимое» трансформируется в «Цвет есть видимое при свете». Горизонтальный жест переходит в вертикальный.

3. Цвет: красный — зеленый

Как мы видим, в цветовой линии Аристотеля нет зеленого цвета. Вопрос о происхождении отдельных цветов в различных трактатах решается по-разному. В сочинении «О цветах» автора-перипатетика, которого долгое время считали самим Аристотелем, а потом — Теофрастом, обозначены три простых цвета — белый, черный и желтый, а также их комбинации, образующие составные цвета. Особенностью трактата «О душе» в этом вопросе является определение простых цветов как присущих стихиям: все стихии белы, кроме огня (он — желтый), а черный цвет — не темнота, а переход от одной стихии в другую (чему не дается объяснений). Аристотель выделяет три категории сочетаний простых цветов, образующих многообразие оттенков. Черный и белый дают серый, черный и желтый дают темно-красный, белый и желтый дают фиолетовый. Ни одного цвета (ни простого, ни составного) мы не видим в чистом виде.

Тем не менее, Данте помещает философов именно на зеленый луг — в определенное место, окрашенное определенным образом. Об этом естественном явлении зеленого в трактате «О цветах» Псевдо-Аристотель пишет: «Основной цвет всех растений — зеленый; побеги, листья и плоды в своем начале — зеленые <...> Это происходит логически, и все растущие вещи получают этот цвет первым» [17, с. 23]. Взгляд, в котором зеленый — это цвет, с которого все начинается, настраивает оптику изнутри цветового порядка. Только в самом конце этого хроматического пути оказывается истинный свет. В английском переводе 1955 года этого фрагмента присутствует поясняющая сноска: «Конечно, Аристотель не понимает химического воздействия солнца, но он в любом случае знает, что зеленый соотносится с солнечным воздействием» [17, с. 25].

За исключением этого объяснения, имеющего «естественный» характер, расширение которого уже было представлено выше, положение Аристотеля, «учителя цветов», на зеленом лугу Лимба может быть интерпретировано анахронически, через цветовую систему «аристотелианца» Гете. Его хроматическая система не только возникает после спектрального понимания природы цвета (которое отсутствует и у греков, и в Средневековье), но также противопоставляет себя подобному подходу, наиболее явно выраженному в физической теории цвета Исаака Ньютона. Система Гете — цветовое колесо, симметричное и состоящее из шести цветов, причем, если у Ньютона оно включало в себя только основные цвета, на которые распадался световой луч, то у Гете цветов, именуемых основными, только два — желтый и синий. Основные цвета понимаются как образующие все

остальные и возникают на границе света и тьмы. Их равномерное смешение дает зеленый цвет. Более интенсивный желтый дает оранжевый цвет, более интенсивный синий — фиолетовый. В результате смешения фиолетового с оранжевым получается красный. Карен Сва-сьян обращается к утверждению Гете о том, что красный актуально и потенциально содержит в себе все остальные цвета: «...стало быть, именно в красном находит Гете то, что, по Ньютону, содержится в белом» [15, с. 155–156].

Однако и в средневековых текстах, предшествующих написанию «Божественной комедии», встречаются подобные интерпретации зеленого. В самом конце XII века кардинал Лотарио (позже — папа Иннокентий III) написал трактат «О святом таинстве алтаря», где изложил представление о значении цветов в литургических одеждах и тканях, в дальнейшем вошедшее в практику далеко за пределами Рима. Три основных цвета литургии, по Лотарио, — белый, красный и черный, каждый из которых сопровождает тот или иной праздник: «Белый, символ чистоты, используется в праздниках, посвященных ангелам, Деве Марии и исповедникам, на Рождество и на Богоявление, в Великий Четверг и в Воскресение Христово, на Вознесение и в День всех святых. Красный, который напоминает о крови, пролитой Христом и во имя Христа, задействован в праздниках, посвященных апостолам, мученикам и Кресту, а также на Пятидесятницу. Черный, связанный с трауром и покаянием, используется в заупокойных мессах и во время Рождественского поста, в День святых Невинных Младенцев Вифлеемских, а также с Семидесятницы и до Пасхи» [11, с. 156–157]. Зеленый в этой системе обладает уникальной характеристикой: цвет используется в те дни, когда ни один из трех «основных» цветов не подходит, и по той причине, что сам он является «промежуточным» между белым, красным и черным.

То, что именно насыщенные чистые цвета считаются в Средние века самыми прекрасными, Умберто Эко связывает именно с одеждами, тканями и украшениями — другими словами — с предметами повседневной жизни и «массовым вкусом». И зеленому цвету здесь уготовано свое место: «Как раз в этом случае теория подпадает под влияние массового чувственного восприятия. Именно в этом смысле Гуго Сен-Викторский восхваляет зеленый цвет как самый красивый из всех — он символизирует весну, он — образ грядущего возрождения: мистический смысл вовсе не исключает возможности получить от зеленого чувственное удовольствие. Гильом Овернский углубляет этот взгляд, но аргументирует его психологически: зеленый цвет,

говорит он, лежит посредине между белым, расширяющим зрение, и черным, сужающим его» [16, с. 85].

Таким образом, срединное положение, «промежуточность» зеленого цвета могут быть противопоставлены подобным характеристикам, которые также приписываются красному (наиболее часто встречающемуся в «Аду» цвету). Красный представляет собой неравномерное смешение, в литургическом каноне — это цвет, скорее, противопоставленный белому, чем производный от него; у Гете — это цвет, смешивающий интенсивные формы основных цветов. Зеленый же выражает выверенную меру, равновесие, абсолютную гармонию между полюсами света и тьмы или крайними основными цветами — белым и черным.

* * *

Зеленый — отмета места, где находятся античные философы. Как мы узнаем из схем Джойса к роману, названием третьей главы «Улисса» могло стать имя «Протей» — меняющий свой облик, постоянно становящийся герой античной мифологии. Обуздать Протея, особенно если речь идет о цвете, — почти невыполнимая задача для философов, о чем свидетельствует долгая история философской мысли. В этой истории принято отворачиваться от становящегося всем телом и всей душой, а учитель тех, кто знает — облысевший миллионер, знающий цвета. Не до конца проясненной остается эта лысина. Хоружий предполагает, что Джойс говорит здесь не об Аристотеле, который сохранил волосы при себе. Но, возможно, философ облысел, не прекращая попыток ухватить и теоретизировать цвет. К тому же, он уже ударился головой: «...что тела, он усвоил раньше, чем что цветные». И потом, оставив о цвете несколько замечаний, только и делал, что бился «башкой об них», о тела, от чего облысел.

В тех же схемах обозначено: цвет эпизода — «зеленый», символ — «морской прилив».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Метафизика // Аристотель. Собрание сочинений в 4 т., т. 1. — М.: Мысль, 1975.
2. Аристотель. О душе // Аристотель. Собрание сочинений в 4 т., т. 1. — М.: Мысль, 1975.
3. Баумейстер, А. Метафизика света: бытие, дух, материя [электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Cdy8afwa6GA>

4. Бибихин, В. В. Витгенштейн: смена аспекта. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2005.
5. Бонаventura. Путеводитель души к Богу. — М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1993.
6. Данте Алигьери. Божественная комедия. — М.: Издательство «Правда», 1982.
7. Джойс, Дж. Улисс. — СПб.: Азбука-классика, 2008.
8. Жильсон, Э. Данте и философия. — М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010.
9. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Т. 4. Аристотель и поздняя классика. — М.: АСТ, 2000.
10. Льюис, К. С. Отброшенный образ // Клайв Стейплз Льюис. Избранные работы по истории культуры. — М.: Новое литературное обозрение, 2015.
11. Пастуро, М. Символическая история европейского Средневековья. — СПб.: ALEXANDRIA, 2012.
12. Пастуро, М. Синий: история цвета. — М.: Новое Литературное Обозрение, 2015.
13. Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений в 4 т., т. 3. — М.: Мысль, 1994.
14. Платон. Тимей // Платон. Собрание сочинений в 4 т., т. 3. — М.: Мысль, 1994.
15. Свасьян, К. А. Гете. — М.: Мысль, 1989. — (Мыслители прошлого).
16. Эко, У. Эволюция средневековой эстетики. — СПб.: Азбука-классика, 2004.
17. Aristotle. On colours // Aristotle. Minor works — Cambridge, MA: Harvard University Press, London: William Heinemann Ltd, 1955.