

Мішель Пастуро

Кольори наших споминів

Для Лор, Анн

*...перш ніж розтануть у вічності тиші
кольори наших споминів.*

*Жерар де Нерваль Лист до Поля
Шенавара, квітень 1848 року*

Колір на пам'ять

Визначити, що таке колір, – завдання непросте. Упродовж століть ці визначення змінювалися разом з епохами та суспільствами, але, навіть якщо обмежитися тільки сучасним періодом, колір не сприймають однаково на всіх континентах. Кожна культура розуміє і визначає його залежно від свого природного довкілля, клімату, власної історії, знань, традицій. У цій сфері західні знання не є абсолютними істинами, це лише певні знання з-поміж інших. Утім, навіть тут вони не однозначні.

Мені регулярно доводиться брати участь у конференціях, присвячених кольору, що об'єднують дослідників із різних частин світу: соціологів, фізиків, лінгвістів, хіміків, істориків, антропологів, до яких інколи приєднуються неврологи, архітектори, урбаністи, стилісти, художники, музиканти. Ми всі дуже раді зустрітися одне з одним, щоб обговорити улюблену для всіх нас тему, але вже за кілька хвилин ми розуміємо, що говоримо не про одне й те саме: кожен фахівець має щодо кольору свої власні визначення, концепції, переконання. Донести їх до інших знавців нелегко, інколи майже неможливо. Однак мені здається, що проглядається певний поступ і непорозуміння сьогодні не такі значні, як тридцять-сорок років тому. Справді, я беру участь у таких зустрічах уже понад трьох десятиліть і дійсно маю враження, що хіміки та фізики більше звертають увагу на запитання та розвідки дослідників гуманітарних наук, а історики, соціологи, лінгвісти покращили свій скромний багаж знань у сфері природничих наук. Нехай кожен не сходитиме з цього шляху – й обмін даватиме плоди.

Ця книжка, частково автобіографічна, торкається лише тем гуманітарних. Я виношував її ідеї протягом багатьох років, з розвитком моїх досліджень про історію та символіку кольорів. Одного дня мені здалося, що вже пора поділитися деякими колірними спогадами, що пов'язані з моєю особистою історією, а також історією французького та європейського суспільств, їхніх звичаїв і кодів за більш як півстоліття. Цей задум не був цілковито нарцисичним, радше трохи утопічним. Принаймні в тому, що стосувалося мого бажання

розповісти про побачене, пережите, відчуте в тісному зв'язку з кольорами за майже шість десятиліть – від початку 1950-х років до наших днів – і мого прагнення водночас прослідкувати історію кольору, її перипетії та зигзаги, відділити постійне від мінливого, розглянути соціальні, етичні, художні, поетичні, сновидні значення кольору. Я хотів бути водночас істориком і свідком, наводити документи, факти, спостереження, життєві випадки, а разом з тим запропонувати критику та коментар. Завдання складне, майже фантастичне, але я все-таки спробував, добре розуміючи, що краще утриматися від ролі історика – «свідка епохи». Не лише тому, що він є свідком нарівні з іншими, неминуче небезсторонній, зі своїми примхами, повчаннями, егоцентризмом, буркотінням («раніше було краще») і лицемірством, а й тому, що його пам'ять, хай якою вона була гострою, недосконала.

Підтвердження цій тезі я знайшов кілька місяців тому, перечитуючи текст, який так чи так посприяв зародженню ідеї хроматичного щоденника, який я тепер публікую: а саме, «Я пам'ятаю» Жоржа Перека (1936–1982). Я прочитав цю книжку відразу, щойно вона вийшла з друку в 1978 році, а деякі частини ще раніше – у попередніх публікаціях, призначених для вузького кола читачів. У повній версії Перека зібрав сімдесят дев'ять фраз або абзаців, які розпочинаються словами: «Я пам'ятаю...» Вони воскрешають спогади про щось «банальне, вторинне, знайоме якщо не всім, то принаймні багатьом». Відтоді я захоплювався Переком і багато років повторював собі деякі його вислови, позірною пласкістю яких мене причаровувала. Ось, наприклад, дивовижна фраза: «Я пам'ятаю, як друг мого брата Анрі цілий день сидів у хатньому халаті, готуючись до іспитів». Або таке зізнання, настільки точне у своїй неоднозначності: «Я пам'ятаю, як тяжко мені було зрозуміти, що означає вираз *не порушуючи неперервності*». Або ж ця скупа й порожня заява: «Я пам'ятаю травень 1968-го». Але особливо мене звеселяла фраза, схована, немов дорогоцінний скарб, у середині книжки, фраза настільки прекрасна й тріумфальна, що мені здавалося, що для Перека вона була, мабуть, найважливішою в усьому збірнику: «Я пам'ятаю, що в генерала де Голля був брат, якого звали Андре, який був рудий і працював замдиректора Паризького ярмарку».

Неможливо виректи щось більш пласке, більш мізерне, більш кумедне. Утім, у Перековому збірнику, в якому я точно пам'ятаю кожне слово, цієї фрази немає, принаймні в такому вигляді. Перек просто написав: «Я пригадую, що де Голль мав брата на ім'я П'єр, директора Паризького ярмарку». Отож я подовжив і перекрутив текст Перека, змінив ім'я брата генерала де Голля, розжалував шанованого директора до замдиректора, а головне – додав руде волосся там, де ні про волосся, ні про рудий колір не йшлося. Для історика це занадто. Нехай ще «П'єра» перетворити на «Андре»: в Євангелії вони були братами – Петро й Андрій – і першим за Христом пішов не Петро, а Андрій. Крім того, Андре – моє друге ім'я, і я, поза сумнівом, маю схильність приписувати йому місце, якого воно не завжди посідає в суспільстві. Нехай вже віддати посаді «замдиректора» перевагу перед «директором»: у «замдиректора» більше безглуздя, оригінальності, навіть деякої естетичності. Що таке, власне, «замдиректора», якщо не літературне породження, успадковане від романів Куртеліна та його послідовників? Але чому руде волосся? Щоб просто додати помітну колірну нотку? Щоб підкреслити бурлескний характер персонажа: брат генерала де Голля – замдиректора Паризького ярмарку, та ще й рудий! Поза сумнівом, тут є щось від бульварної п'єси.

Також це спроба додати кольору. Насправді часто ми зберігаємо наші зорові спомини, не пам'ятаючи чітко їхні кольори, й навіть не в чорно-білому і не в чорно-сіро-білому. Ні, глибоко заховані в нашій пам'яті, вони здебільшого безколірні. Але коли ми їх викликаємо, коли ми з певним наміром відживлюємо їх, ми більш-менш свідомо переписуємо їх набіло, водночас перетворюючи форму на колір: пам'ять креслить їхні контури, позначає лінії, а уява береться додати їм кольорів – таких, яких вони, мабуть, ніколи не мали.

Так само як брат генерала де Голля не мав рудого волосся – ні в реальному житті, ні під пером Перека, який, безперечно, має дуже винахідливий розум, – так і Андре Бретон, про якого йдеться в першому розділі цієї книжки, мабуть, ніколи не носив жовтого жилета, в який я його вдягнув: ані в кафе на площі Бланш, ані на пагорбі Монмартр, ані в спогадах тих, хто його знав. Мабуть, це моя дір'ява пам'ять дала змогу надто живій уяві одягнути його в цей колір. Андре Бретон, сам собою непересічний персонаж, справді пов'язаний з моїм раннім дитинством і моїм найдавнішим колірним спогадом. Чи, може,

він мені наснився, той загадковий жовтий жилет чи він його реально носив?

Отож нехай читач пробачить мені, якщо надалі на цих сторінках моя уява інколи доповнюватиме прогалини моєї пам'яті. Цей хроматичний щоденник спирається не лише на швидкоплинні враження, особисті спогади, життєвий досвід, а й на нотатки, зроблені безпосередньо з місця подій, наукові роздуми та спостереження філолога, соціолога, журналіста. Разом із тим він зупиняється на численних об'єктах дослідження: словник і мовні явища, мода й одяг, предмети та події повсякденного життя, емблеми та прапори, спорт, література, живопис, музеї та художня творчість. Кольори реальні й намріяні об'єдналися, щоб вивести на сцену п'ять чи шість останніх десятиліть історії, водночас особистої та суспільної. Історик добре знає, що минуле – це не тільки те, що було, а й те, що з ним зробила пам'ять. Щодо уявного, то воно аж ніяк не суперечить реальності, воно з ним не сперечається і не ворогує, а теж є реальністю, але реальністю іншою – плодючою, меланхолійною, співпричетною до всіх наших спогадів.

Одяг

Найперше був жовтий

Чи був цей спогад одним з найперших? Мабуть, ні. Та одним із найперших колірних спогадів – так. Коли мій батько Анрі Пастуро вкрай розсварився з Андре Бретоном, я заледве мав п'ять років. Вони познайомилися в 1932 році, і близько двадцяти років, попри різницю у віці й популярності, їх пов'язувала мінлива, однак тривка інтелектуальна дружба. У повоєнні роки Бретон телефонував нам кілька разів на тиждень, часто-густо заходив у гості, на саму верхівку пагорба Монмартр, аби обміркувати з моїм батьком той чи той сюрреалістичний проект чи публікацію, залишався у нас на вечерю. Коли-не-коли приносив мені кольорові олівці й папір, який сильно відрізнявся від звичайного: він ніколи не був білий, завжди дуже цупкий або шкарубкий, неправильної форми, мабуть, узятий десь у друкарні або вирізаний із картонної обгортки. Мене як дитину, зізнаюся, цей незвичайний папір нічим не вражав. І то незважаючи на те, що Бретон іноді для забави «малював» на ньому розрізаною навпіл картоплиною: крапав на розріз чорнилом чи акварельною фарбою і ставив на аркуш паперу кольоровий штампель, яким можна було відтискати різні хитромудрі малюнки. Бретон любив у цих відтисках шукати знайомі форми, які більше чи менше були схожі на риб, і найчастіше він тяжів до зелених тонів. У мене зберіглося чимало таких «малюнків-відбитків», якими я бавився у своєму ранньому сюрреалістичному дитинстві. Тоді я ще не знав, що в багатьох країнах для того, щоб підробити фальшиві документи, фарбу відтискають за допомогою картоплини.

Для моєї матері вечеря з Бретоном була нестерпним кулінарним іспитом. Він був дуже перебірливий у стравах і категорично забороняв використовувати певні харчі. Скажімо, в його присутності не можна подавати на стіл моркву, сардини, телячу печінку. І навпаки, він усіляко схвалював зелений горошок. Той був майже обов'язковим.

Щодо пива, то це був «край непристойності» (і я цілковито поділяю його думку).

Хоч я не пам'ятаю до ладу всі малюнки, які виникали в мене на очах, образ самого Бретона закарбувався дуже чітко. Він мав три характерні особливості: був старший за мого батька, з величезною головою і на ньому був жовтий жилет. Мене лякав навіть не так його голос, який викликав у дитини радше подив і тривогу, як його голова: вона здавалася мені непропорційно великою порівняно з тілом і супроводжувалася неймовірно густою та довгою чуприною. Мій товариш Крістіан, який мешкав навпроти і бабуся якого працювала консьержкою в нашому домі, казав, що у Бретона макітра, як у «індійського шамана». Справді, нам здавалося, що він носить маску. Для мене дивно, що біографи Бретона практично не згадують про його незвичайну голову, яка вражала своїми розмірами й рисами обличчя, голову, яка не могла не справляти враження шляхетності та сили, однак разом лякала дітлахів з Монмартру. Може, тому Бретон так любляв маски...

Та найглибший відбиток у моїй зоровій пам'яті таки залишила навіть не його голова, яку можна бачити на багатьох картинах і фотографіях, а колір того незмінного жовтого жилета: матово-жовтий, гарячий, майже солодкавий, колір, який і тепер я легко можу відшукати на палітрі відтінків. Малоімовірно, щоб Бретон при мені коли-небудь знімав піджак під час вечері, це було б щось неприродне для нього. Чим був тоді, на початку 1950-х, цей жилет, який настільки вразив мою дитячу уяву? З чого він міг бути зшитий, який був його справжній колір? Зі шкіри? Чи із замші? Це був якийсь звичайний жилет із сукна або бежевої вовни, які моя пам'ять перетворила на тканину медового відтінку? Або ж це був якийсь екстравагантний предмет одягу, подібно до тих, що Бретон вдягав коли-не-коли (на палубі пароплава, що плыв до Америки, Клод Леві-Строс та інші пасажери бачили, як він розгулює в «небесно-блакитному кудлатому плащі»), і який справді був яскраво-жовтого, теплого кольору? Мабуть, я ніколи цього не дізнаюся: від того часу залишилися тільки чорно-білі світлини, на відміну від кольорових спогадів, що закарбувалися в моїй пам'яті. Які кольорові метаморфози здійснила моя пам'ять з оцим звичайним предметом одягу? Чому? Щоб утримати спомин про особистість, яка не схожа на інші й трохи лякає? Або щоб зв'язати його образ із

пізнішими образами, які легше улягають традиційній міфології навколо Бретона? Між нами й нашими споминами встрягають інші спогади: як ті, що належать нам, так і ті, про які нам розповіли інші люди.

Хай там як, це вже у минулому. Андре Бретон, а разом і весь сюрреалізм завжди тепер асоціюватимуться в моїй уяві з певним відтінком жовтого. Сюрреалізм для мене завжди буде жовтим, оповитий чарами: яскравим і таємничим.

Клопіт зі смужками

Приблизно у свої сорок років я захопився смужками, їхньою історією та символікою в європейських суспільствах. У Практичній школі вищих досліджень я присвятив смужці чимало семінарських занять, з яких виникла книжка, що вийшла у видавництві «Сей» у 1991 році й була перекладена трьома десятками мов: «Диявольська матерія. Історія смужок і смугастих тканин». Однак оприлюднити це дослідження виявилось непросто: тема здалася видавництву дріб'язковою, ба навіть сумнівною. Тож упорядник серії «Бібліотека ХХ століття» історик Моріс Олендер мав докласти всіх зусиль і наполягати, щоб книжка побачила світ. Цей острах із боку керівництва великого видавництва теж є історичним фактом і чудовою ілюстрацією до книжки. У ній якраз я показую, що в західних країнах смугасті поверхні довгий час сприймали як щось негативне, навіть диявольське, а смугастий одяг був ознакою людей упосліджених і зневажених. Тільки в ХVІІІ столітті з'являється «добра» смужка – символ свободи, молодості та схвалення нових ідей. У цю «добру» смужку, яка геть не скасовувала наявність «поганої», наступного століття вдягалися діти, модні франти та блазні, доки вона не заповонила пляжі, спортивні майданчики та інші місця дозвілля.

Щодо мене, то я досить рано, десь у п'ятирічному віці, спізнав гіркий досвід знайомства з «поганою» смужкою у Люксембурзькому саду. Щочетверга після полудня ми рушали туди з моєю бабусею. Вже тоді я був боязкий, сором'язливий і страждав на агорафобію. Я не насмілювався відходити від бабусиноного стільця далі двадцяти метрів, тим паче що моя бабуня любила вмотитися неподалік великого центрального ставка, який в моїх очах здавався неабияк загрозливим.

У принципі мене лякали всі: прокатник човнів і хижого вигляду тітки, які брали платню за стільці (на той час у Люксембурзькому саду стільці – кольору жовтої вохри – були платними); я боявся галасливих республіканських гвардійців, які щочетверга о вісімнадцятій годині завжди грали «Марсельєзу» в музичній альтанці; надто ж я лякався сторожів у темно-зеленій формі, яка мені нагадувала форму моторошних поліціантів.

Якось у квітневий або травневий четвер один зі сторожів підійшов до мене й звинуватив у тому, що я бігав по газону, що за огорожею з іншого боку ставка, тобто далі п'ятдесяти метрів од нашого з бабусею місця. Звичайно, він помилявся: я б нізащо не наважився відійти на таку поважну відстань і до того ж топтати газон за огорожею. Я був надто несміливий для цього і ніколи б не пішов на такий переступ. Сторож, безперечно, переплутав мене з якимось іншим хлопчиком, одягненим, як і я, в білу бавовняну матроску з темно-синіми смужками. В саду бігали з півсотні дітлахів, які були вдягнені у схожі однострої, простенькі відлуння хлопчачої матроської форми зразка 1900-х років. Здалеку нас було легко сплутати. Однак цей сторож таки наполягав, твердив, що у нього чудовий зір, і ніяк не хотів відступати від звинувачень, а коли бабуся прийшла на захист, він вирік страшну погрозу: «Я запроторю вас до в'язниці, і тебе, і твою бабуся». Я схопився за спідницю моєї бабусі й гірко розплакався, ужахнувшись усією душею перед цим чоловіком з побагровілою фізіономією та великими вусами, який мав на голові величезний, не за розміром кашкет. Нам довелося рятуватися втечею, але він знай розмахував свистком і гукав: «У в'язницю, в буцегарню!» Моя бабуня була надто добре вихованою, щоб лаятися зі сторожем, однак, наскільки я пам'ятаю, за неї це зробили інші люди.

У цій маленькій драмі смужка показала всю свою двоїстість, навіть двозначність. Вона виказала деякі споконвічні властивості, яким я як історик пізніше присвятив свої дослідницькі зусилля: у смужці, безумовно, виявляє себе дитинність, веселощі, гра, розвага і мінливість смислів, але водночас над нею ширяє загроза обману, слизького ризику, приниження та в'язниці. Того дня, безперечно, «погана» смужка перемогла «добру» і моя чудова синьо-біла матроска, як у справжніх моряків, не привернула до мене фортуни. Я назавжди відмовився від неї й узагалі перестав носити щось у такому стилі. Як

виявилось, все тільки на краще, бо згодом, у підлітковому віці, я набрав вагу й погладшав, отож горизонтальні смужки, поза сумнівом, витягували б мій повнявий силует іще більше.

А щодо Люксембурзького саду, то нам довелося багато місяців обминати його боком і ходити до парку Монсурі, який був розташований від нас іще далі, до того ж виявився помпезним і нудним. Бабуся там сумувала за розмовами зі своїми сусідками, до яких встигла звикнути, а я – за сірими й рудими віслючками, які цілий день ходили й залишали після себе кавалки довкола великого газону. Триклятуший сторож!

Темно-синій блейзер

Не пам'ятаю, щоб до тринадцяти років я вдягав піджак. Ця свобода закінчилася навесні 1960 року, коли нас із батьками запросили на весілля колишньої лаборантки, яка працювала в аптеці моєї матері. Ця молода жінка багато опікувалася мною, коли я був маленьким, і завдяки їй я зміг довідатися про деякі погляди на світ і суспільство, що відрізнялися від поглядів моєї родини. Було вирішено, що з такої нагоди мені придбають сірі штани і темно-синій блейзер. Я вже раніше носив довгі штани, але піджака чи блейзера ще не мав. Купувати все це ми вирушили до магазину чоловічого одягу, найбільшого в усьому нашому передмісті на півдні Парижа, де ми тоді мешкали. Досі чую улесливий голос продавця, який іронічно зауважив: «У молодого чоловіка широкий пояс». Під цим він мав на увазі, що для свого віку в мене були товсті сідниці. Утім, із вибором штанів проблем не виникло.

Однак вони виникли з підбором блейзера, і то через мене. Мені припав до душі двобортний блейзер, в якому я трохи скидався, як мені здавалося, на «адмірала», ба навіть на пілота літака, але осоружний продавець переконав мою матір, що для нього я дещо тілистий. Отож залишався тільки однобортний, який мені геть не подобався. Не так через його крій, як через колір. Я вже встиг помітити, що в цьому магазині, хоч і вибір був чималий, однобортні блейзери для підлітків були трохи світліші, ніж двобортні. Уже тоді я міг відчувати кольори та відтінки й туманно здогадувався: якщо темно-синій не зовсім глибокий, то це не справжній темно-синій колір. Багато моїх товаришів із буржуазних родин, що були заможніші за нашу, вже носили

блейзери, і я міг помітити, що синій, який пропонують мені, відрізняється від іншого синього: темнішого, насиченого, без фіалкових відтінків; одне слово, менш «вульгарного».

А щодо вульгарності підлітки мають власне розуміння. Деколи вони самі не можуть пояснити це дорослим, але вульгарне (на їхній погляд) означає щось геть-зовсім неприйнятне. Таким був, як на мене, отой «майже темно-синій»: нікудишній, відразливий і, напевне, ще такий, що повнить фігуру! Приміряємо – я відмовляюся; ми сперечаємося, порівнюємо, знову я примірів, далі нагодився інший продавець, потім заввідділу – людина авторитетна, яка, на мій превеликий подив, підтвердила мою думку. Однак і це не зарадило: битву я виграв, але програв війну. Вийшовши на вулицю, щоб подивитися на тканину на сонячному світлі, моя мати зробила висновок, що цей блейзер цілком пристойного, цілком класичного синього кольору і що моя хроматична примха – вже не перша – просто безпідставна. Продавець задоволено шкiрив зуби. Заввідділу – майже ні, адже двобортні блейзери коштували дорожче однобортних. Отож на весілля довелося з'явитися у цьому гаспидському піджакові, і я відчував такий сором, який випадав мені нечасто. Жодного з моїх знайомих не було, мене мало хто знав, і, очевидно, ніхто не помітив, що темно-синій колір мого блейзера був *не тим* темно-синім. Але про це знав я, я це добре відчував, і цей зрадницький нюанс не давав мені спокою: мені здавалося, ніби всі погляди спрямовані на мій ненависний, ганебний блейзер.

Цей епізод не мав негайного продовження, але саме тоді, у тринадцять років, я достоту усвідомив, що гіперчутливий до кольорів. Ішлося про недолік чи перевагу? Мабуть, і те, і те. Через цю гіперчутливість я ускочував у різні халепи, втрапляв у безглузді ситуації, часом доволі прикрі й болісні, але саме завдяки їй я почав уважніше придивлятися до кольорів, їхніх поєднань і тих нескінченних рефлексій, що вони породжують, а отже, саме їй я зобов'язаний левовій частці своїх історичних робіт.

Історія темно-синього кольору, якій я згодом присвятив різні дослідження, – це лише один із прикладів такої роботи. Якби не «випадок із блейзером», я, можливо, ніколи не звернув би уваги на цей відтінок синього, фарбу якого було не просто добути в минулому. У європейському одязі до XVIII століття він трапляється нечасто. Так, у

другій половині XVIII століття завдяки масовому імпорту індиго з Нового Світу і відкриттю (випадковому) берлінської лазурі цей відтінок мало-помалу стає модним. Однак тільки значно пізніше, до кінця XIX століття, в палітрі темних відтінків темно-синій колір починає справді конкурувати з чорним, а після Першої світової війни ця конкуренція загострюється, зокрема у тодішніх містах.

За кілька десятиліть чимало предметів чоловічого одягу, які з різних підстав раніше були чорними, тепер переходять на темно-синій. Починаючи з уніформи. Від кінця XIX і до середини XX століття в багатьох країнах різними темпами й у різній послідовності носії уніформи потроху переходять від чорного до темно-синього: моряки, поліціанти, жандарми, пожежники, митники, поштарі, деякі військові, більшість учнів колегів і ліцеїв, «вовченята»-скаути, перші спортсмени й навіть віднедавна частина священиків. Безумовно, не всі вони почали носити одну темно-синю форму; є чимало винятків. Та з плином часу від 1880-х до 1960-х років у Європі та США темно-синій колір в уніформі витісняє чорний, який домінував раніше. Невдовзі його перейматимуть і у звичайному одязі: починаючи від 1920-х років, а надто по закінченні 1950-х чоловіча мода відмовляється від традиційних чорних костюмів, піджаків і штанів, щоб перейти до темно-синіх, надто в міжсезонні періоди. Блейзер є найкрасномовнішою ознакою цієї революції, що, поза сумнівом, залишиться однією з головних подій XX століття у світі одягу та кольору.

Бунтівливі штани

Січень 1961 року: холодна, навіть морозна зима; сніг, що рясно висипав невдовзі після свят, не тане, а на вулицях і тротуарах дуже слизько. Я – учень третього класу ліцею Мішле, що в паризькому передмісті Ванв. Клас у нас змішаний, що буває нечасто для цього закладу, де дівчат значно менше, ніж хлопців, і вони навчаються тут лише з шостого до третього класу: починаючи зі старшого класу, тобто другого, у державних школах змішане навчання вважають небезпечним.

За шкільними правилами, дівчатка не повинні ходити до школи у штаних. Тільки на уроках фізкультури штани дозволено як частину

спортивної форми; весь інший час мають бути спідниці або плаття. Утім, один виняток: у сильні морози штани вдягати можна, за умови, що це не джинси, адже останні – це одяг непристойний, якщо взагалі не бунтарський.

Попри таку терпимість, одного ранкового вівторка двох учениць, двох сестер – одна з мого класу, інша з п'ятого – до школи не пустили. Вони прийшли у штанях, і, хоча це не були джинси, цербери на дверях розцінили їхній вигляд як «сороміцький» (!) і завернули їх додому. Наступного дня історія загострилася: прийшли батьки учениць, написали скарги, школою поповзли чутки. Не знаючи достеменно, чому вигнали двох сестер, чоловіча половина ліцею почала щось вигадувати про ті горезвісні штани. Хтось серед «старших», чи то з другого, чи першого класу, уявив, що, либонь, штани були звабліві, мовляв, надто облиплі або із занадто яскравими прикрасами. А наймолодші взагалі не допетрали, як штани можуть спричинити стільки галасу. Тим паче що вигнані учениці – скромні й чемні, до того ж відмінниці. На щастя, скандал тривав недовго: адміністрація відступила, морози також. Однак лише за тиждень, коли моя однокласниця повернулася на заняття, я дізнався справжню причину скандалу: штани були червоними.

Ніякого червоного в державному ліцеї! Принаймні ніякого червоного в одязі. Такою була настанова міністерства в 1960–1961 навчальних роках. Звісно, в жодному наказі цього не зазначали, але йшлося про неписану заборону, що мала силу закону. Справді, я пам'ятаю, що в молодших класах ліцею я лише одного разу бачив котрогось зі своїх однокласників у червоному. Натомість у старших класах пам'ятаю червоний шалик на одному з наших учителів малювання, буркітливого жевжика у незмінному велюрі, який вдавав із себе натхненного митця. Той шалик заміняв йому краватку, яку він ніколи не вдягав. Його син, малий кретин мого віку, копіював батька, але шалик, який носив він, якщо мені не зраджує пам'ять, був найзвичайнісінького коричневого кольору.

Сумніваюся, щоб дівчатка, яких завернули додому, прийшли в штанях такого ж яскравого, агресивно-червоного кольору, як шалик учителя малювання. То був радше темно-червоний, матовий і невиразний колір, який переважав у одязі тих років. Якщо тільки то не були штани від лижного костюма – у «зимово-спортивних» кольорах

тоді дозволяли яскравий, світло-червоний. Але чого достеменно злякалися вихователі – а як глянути вище, то й адміністрація, – коли не пустили до ліцею дівчаток, які вдягли червоні штани? У чому небезпека? Мені важко уявити собі, щоб хтось міг уледіти в такому кольорі, та ще на дівчатах одинадцяти та чотирнадцяти років натяк на комуністичну ідеологію, якийсь колір революції, який би змусив тривожитися з цього приводу.

Не могла шкільна адміністрація аж так розхвилюватися. Принаймні адміністрація нашого ліцею: її напосідали турботи не про політику, а про «мораль». Щоразу, коли головний вихователь приводив до шкільного інспектора якогось учня, що серйозно завинив, він проголошував ритуальну фразу: «Пане інспекторе, цей учень учинив дуже великий переступ». Нажаханий інспектор одразу тривожно запитував: «Невже щось аморальне?» Якщо вихователь заперечував, адміністратор зітхав із полегшенням і переступ, навіть серйозний, був уже наполовину пробачений. Та й політикою в ліцеї ніхто або майже ніхто не цікавився, а тієї зими 1960–1961 років небезпека для уряду походила зовсім не від комуністів, а від ОАС [алжирська «Секретна військова організація»], кольором якої був зовсім не червоний.

Отож потрібно шукати причини цього відторгнення червоного кольору з боку шкільних установ радше в царині уявного – значно ширшій і за давнини сфері. Хоча ніхто не може достеменно сказати чому, але червоний колір здавна, як тепер, так і завжди, вважають кольором небезпеки або трансгресії. На більш-менш свідомому рівні його повсякденна символіка покликається до образів вогню та крові, насильства й війни, переступу й гріха. Понадміру насичений, занадто яскравий, надто провокативний і притягальний, червоний завжди тримався окремішньо щодо інших кольорів, і в повсякденному житті йому не було місця. Раніше він рідше був наявний на вулицях, ніж тепер (хоча й нині він не надто поширений). У школі та в ліцеї, у щоденниках і зошитах, на аркушах із завданнями єдина функція червоного – виправити помилки, написати зауваження або повідомити про покарання. Дещо невтішна роль для кольору, який часто вшановували як найпрекрасніший.

Особливий синій

Коли я ще був підлітком, на початку 1960-х років, джинси в певному сенсі перетворилися на уніформу. Принаймні для молоді в моєму середовищі – більш-менш заможного середнього класу. Та заразом цей предмет одягу переслідувала репутація деякого ламання заведених правил, за що керівництво та начальники різного роду поглядали на них із недовірою. У ліцеї, як я вже розповідав, джинси були заборонені; так само в дитячих і спортивних таборах. Це були радше штани для дозвілля, в яких відпочивали, попри їхню важку, цупку матерію, наприклад, у відпустці, надто десь на березі моря. У Бретані джинси у поєднанні з темно-синім пуловером і білою чи блакитною сорочкою обернулися мало не на обов'язкову уніформу як для дівчат, так і для хлопців.

На той час усі джинси були синіми. Хоча люди старшого віку ще часто називали їх *blue jeans*, але для молодих це словосполучення звучало надто старомодно і сприймалося як тавтологія. Наприклад, моя бабуся та її сестра, які раніше мешкали у Великій Британії, не могли сказати просто «джинси» (французькою *jean* в однині): вони завжди говорили *blue jeans* у множині і з англійською вимовою, занадто розтягуючи губи зі зневажливою інтонацією.

Усі джинси були синіми, але не всі однаково синіми. Хоча тоді ще не з'явилося тієї нескінченної палітри нюансів, яку ми бачимо сьогодні – завдяки різним способам фарбування тканини і штучного знебарвлення (*bleached, stone used, double stone, stone dirty, stone destroy, rinse* тощо), – вибір синіх відтінків уже був чималенький. Кожна марка пропонувала власну гаму відтінків і змінювала їх залежно від цупкості бавовняної тканини й від того, чи містилися в її складі інші текстильні домішки. Очі підлітка разюче точно виявляли різні нюанси синього кольору, до яких батьки, здавалося, ставилися байдуже (проте кілька років згодом ця ситуація змінилася); так само вони уважно приглядалися до крою, якості тканини та нашивок. Джинси від джинсів різняться, і підліток у магазині достеменно знав, що йому до вподоби, а що ні. Але до його думки прислухалися не завжди. «Справжніми» джинсами, еталонними, були славетні «Levi's 501», що були створені в 1930-ті роки, але відтоді анітрохи не змінилися. Змінився лише колір: він посвітлішав і пропонував різні відтінки синього – вибілений, линялий або насичений. Підлітки 1960-х сприймали занадто темні джинси як старезні, «дурнуваті», навіть

«пришелепкуваті», якщо не «рагульські». І навпаки: занадто світлі, джинси небесно-блакитного відтінку, губили свій високий рівень і автентіку. Правильний відтінок мав бути десь посередині: помірно синій, трохи линялий, злегка сіруватий, без фіолетового забарвлення (повний жах!), не зовсім одного тону, але й не строкатий. У мене перед очима досі стоїть цей колір, який важко передати словами, але який було «потрібно» (жахливе слово) гордо демонструвати влітку на відпочинку від 1960-го до 1965 року. Підлітки були настільки жорстокими, що всі, хто носив джинси не того відтінку, піддавалися глузуванню, знуцанню та цькуванню.

Згодом, тобто до кінця тих самих 1960-х, джинсова палітра загалом суттєво урізноманітнилася. Похитнулася монополія синього кольору, як і грубої бавовняної тканини. З'явилися вельветові джинси, в дрібний або великий поздовжній рубець, різнобарвний, а відтак інші різновиди парусинових штанів. З'явилися нові коди, а з ними й нові забобони. Що стосується предметів одягу, роки до і після 1968-го, попри поширену думку, яку можна почути час від часу, для молоді були не стільки періодом свободи, скільки часом нових обмежень, часто навіть суворіших, ніж раніше.

Від одягу до легенди

Поговоримо ще трохи про джинси; це, поза сумнівом, найпопулярніший на сьогодні предмет одягу. Вони знову повернули вплив синього, але відтоді як Захід утратив на них свою монополію, а кількість виробників, їхніх філій і заразом будь-яких можливих імітацій та підробок збільшилася, синя палітра стала достоту необмеженою: кожен екземпляр має тепер свій колір, іноді «персоніфікований» самим власником. Деякі соціологи та психологи вбачають у цьому ще один доказ сучасного індивідуалізму. Однак, коли поведінка всіх індивідів має однаковий напрямок, чи доречно говорити про індивідуалізм? Це нез'ясоване й дискусійне питання. Тут ми обмежимося лише коротким оглядом історії штанів, що перетворилися на справжній суспільний феномен.

Як будь-яка річ, що не позбавлена потужної символіки, джинси та історія їхнього виникнення оповиті певною таємницею. Можна знайти різні причини, але головна – це, безперечно, пожежа 1906 року під час

сильного землетрусу в Сан-Франциско, який знищив архіви «Levi Strauss», компанії, яка за півстоліття до того створила штани, про які знає кожен. Навесні 1853 року молодий Лівай Стросс (цікаво, що стосовно його імені досі залишаються сумніви), дрібний єврейський негоціант із Нью-Йорка, родом із Баварії, у свої 24 роки приїздить до Сан-Франциско, де після 1849 року завдяки «золотій лихоманці» кількість населення помітно збільшилася. У пошуках заробітку він привозить із собою велику партію парусинової тканини й брезенту для возів. Але торгівля розгортається не дуже вдало. Один з піонерів пояснює йому, що в цій частині Каліфорнії бракує не так парусини, як міцних і практичних штанів. Тоді молодому Ліваю Строссові спадає на думку взяти парусину, яка в нього була, і зшити з неї штани. Це спрацювало, і дрібний нью-йоркський торговець стає успішним виробником одягу й тканини. Разом із чоловіком своєї сестри він засновує компанію, яка з року в рік неухильно зростає. І хоч асортимент виробництва розширюється, найактивніше купують робітничі комбінезони (*overalls*) і штани. Вони поки що не сині, а пофарбовані в різні кольори – від брудно-білого до темно-коричневого. Хоча парусина й міцний матеріал, але заразом вона важкувата, груба й нелегка для обробки. Тому в 1860–1865 роках Лівай Стросс потроху переходить з парусини на «денім» – тканину з Європи, яку фарбували барвою індиго. Так народилися сині джинси.

Англійське слово *denim* має дискусійне походження. Можливо, спершу це було скорочення французького виразу *serge de Nimes* (саржа з Німа): тканина з вовни та шовкових залишків, яку виготовляли в регіоні Нім не пізніше XVII століття. Уже наприкінці наступного століття цей термін також позначає тканину зі суміші льону та бавовни, вироблену на всій території Нижнього Лангедоку й експортовану до Великої Британії. До того ж добірні лляні тканини, які виробляють на середземноморському узбережжі Провансу та Руссільйону, провансальською називають «нім», що теж могло стати джерелом для появи слова «денім». Отже, якогось одного висновку з цього питання дослідники не дійшли, а локальний патріотизм авторів, які вивчають цю тему, зовсім не полегшує історикам одягу їхнє завдання.

Хай там як, на початку XIX століття у Британії та США слово «денім» позначає дуже міцну бавовняну тканину, пофарбовану індиго.

Її застосовують переважно для виготовлення одягу шахтарів, робітників і чорних рабів. Приблизно в 1860-ті роки денім потроху витісняє «джинсу» (*jean*) – тканину, з якої Лівай Стросс шив штани та комбінезони. Слово *jean* відповідає фонетичній транскрипції італо-англійського терміна *genoese*, що означає просто «генуезький». Справді, парусинова брезентова тканина, яку використовував молодий Лівай Стросс, належала до групи тканин, які колись доправляли з Генуї та її передмість. Цю тканину, яку спершу виробляли із суміші вовни та льону, а згодом – льону та бавовни, починаючи з XVI століття брали для корабельних вітрил, матроських штанів, брезентових наметів і тентів. У Сан-Франциско 1853–1855 років штани Лівая Стросса дістали метонімічну назву завдяки матеріалові: «джинси». Коли ж десять років потому матеріал змінився, назва залишилася. Тепер джинси шили з деніму, а не з генуезької тканини, проте їхня назва була тією самою. 1872 року Лівай Стросс об'єднався з Джейкобом Девісом, кравцем із Ріно, який за два роки до цього почав виготовляти штани для м'ясників із задніми кишенями на заклепках. Так на джинсах «Levi Strauss» з'явилися заклепки. І хоча вираз *blue jeans* як комерційний термін виник лише в 1920 році, вже від 1870-х років усі джинси Лівая Стросса були синього кольору, позаяк бавовну-денім завжди покривали фарбою індиго. Тканина ця, щоправда, була надто цупкою, аби ґрунтовно ввібрати весь барвник, тому «стійкий колір» ніхто тоді не гарантував. Але саме завдяки цій нестійкості забарвлення джинси й зажили успіху: колір став живою матерією, що змінюється разом із власником штанів чи комбінезона. Кількома десятиліттями пізніше, коли розвиток хімічних барвників дозволив фарбувати в індиго будь-які тканини, досягаючи рівного і стійкого кольору, виробникам джинсів довелося штучно вибілювати або відцвічувати сині штани, аби повернути їм оригінальну зашарпаність.

У 1890-ті роки збіг термін патенту на виробництво й продаж джинсів «Levi Strauss». З'явилися компанії-конкуренти, які пропонували штани з менш цупкої та більш дешевої тканини. Фірма «Lee», що була заснована 1908 року, вирішила в 1926 році замінювати застібку з гудзиками «блискавкою». Але після 1919 року найбільшим конкурентом «Levi Strauss» стала фірма «Blue Bell» (вона змінила назву на «Wrangler» у 1947-му). У відповідь потужна компанія із Сан-Франциско (засновник якої помер в 1902 році мільярдером) створила

модель «Levi's 501», що була скроєна з подвійного деніму й зберігала всі металеві заклепки й гудзики. Щоб уникнути плутанини з продукцією конкурентів, 1936 року на всі автентичні джинси «Levi Strauss» уздовж правої задньої кишені почали пришивати етикетку з червоним лейблом. Так уперше назва компанії настільки відверто фігурувала на зовнішній частині одягу.

Тим часом джинси більше не правили тільки за одяг робочий. Вони перетворилися на одяг для відпочинку та вільного часу, зокрема, серед багатих американців зі Східного узбережжя, які приїздили у відпустку на Захід і хотіли відчувати себе ковбоями та піонерами. Журнал «Vogue» 1935 року вперше опублікував рекламу цих «цілком порядних» джинсів. Водночас у кампусах університетів моду на джинси підхопили студенти, надто старшокурсники, які в певний момент навіть намагалися забороняти їх вдягати «зеленим» новачкам-першокурсникам. Джинси поступово ставали одягом молоді та міста, пізніше їх уподобали й жінки.

Після Другої світової війни мода на джинси дійшла до Західної Європи. Попервах джинси купували в магазинах американських товарів, а згодом різні фірми перенесли до Європи своє виробництво. Від 1950-х до 1970-х років частина європейської молоді мало-помалу перейшла на джинси. Соціологи побачили у цьому феномені, де активну роль зіграла (і, можливо, створила його) реклама, масштабне суспільне явище, а в предметі одягу, позбавленого статевих відмінностей, – емблему протесту, ба навіть бунту.

Але на початку 1980-х більша частина західної молоді почала відмовлятися від джинсів на користь одягу іншого крою, з інших тканин і різноманітних кольорів. Справді, попри спроби урізноманітнити кольори джинсів у 1960–1970-ті роки, синій колір і його численні відтінки продовжували (і продовжують) домінувати. Але тоді, коли Західна Європа вочевидь збайдужіла до феномена джинсів (мода 1980-х взагалі відмовилася розглядати джинси всерйоз), у країнах соціалістичних (і навіть у деяких мусульманських) джинси обернулися на символ протесту, знак повороту на Захід, у бік його свобод, його моди, кодів і систем цінностей.

Але, врешті-решт, не можна всю історію та символіку джинсів редукувати до боротьби за свободу й бунтарства. Це було б натяжною та перебільшенням. Та й не дозволяє колір сам по собі: синій предмет

одягу не може бути провокаційним. Спершу це була чоловіча робітнича форма, з часом вона переходить у сферу дозвілля, потім поширюється на жінок, а відтак захоплює всі верстви суспільства. Ніколи, навіть останніми десятиліттями, молодь не мала монополії на джинси. Якщо придивитися пильніше, тобто якщо постаратися взяти до уваги всю практику носіння джинсів у Північній Америці та Європі від кінця ХІХ до початку ХХІ століття, то можна помітити: джинси – це повсякденний одяг, який носили прості люди, які не прагнули якимось виокремитися, чи бунтувати, чи взагалі підважувати будь-які підвалини суспільства, їм просто потрібні були міцні, зручні й практичні штани. Інакше кажучи, нейтральний одяг.

Кольори на споді

Про спідню білизну не пригадую нічого особливого. Принаймні про свою. Відколи хлопчики мого покоління перейшли на кальсони чи труси небілих кольорів? Таких споминів у мене немає. Здається, я вже навчався в ліцеї, коли спідня білизна стала спочатку блідо-блакитною, а потім темно-синьою. Втім, досі можу пригадати, в якому безглуздому світлі поставав наш клас під час щорічного медогляду: всі як стій в одному білому.

Натомість чудово пам'ятаю, з яким непідробним пристрасним зацікавленням, коли пробуджується підліткова сексуальність, ми розглядали каталоги з жіночою білизною. Тоді нам виповнилося не більше чотирнадцяти-п'ятнадцяти років. Це були не якісь напівпорнографічні видання сумнівного походження, а звичайні розділи «Спідня білизна» товстих каталогів одягу: там можна було вільно побачити гарних дівчат модельної зовнішності й не потрібно було ховатися.

Уже тоді палітра кольорів уражала розмаїтістю. Щоправда, яскравих відтінків траплялося не так часто, та й чорний колір був значно рідший, ніж тепер. Проте пастельна гама була широкою: від небесно-блакитного до блідо-рожевого і бузкового, включно з ніжно-зеленим і кремово-жовтим, а про кольори тілесні, світло-бежеві, пісочні, попелясті, слонової кістки, шампані тощо годі й казати. Палітра багатша порівняно з попередніми поколіннями, хоч і не така яскрава і криклива, як за теперішніх часів. Цей каталог, як не крути, є

повноцінним історичним документом. Тоді я цього ще не знав і зрозумів лише років п'ятнадцять згодом, коли як молодий дослідник звернувся до історії кольору та дрес-кодів.

У країнах Європи впродовж століть усі предмети одягу та тканини, що прилягали до тіла, були білими або нефарбованими. На те були свої підстави: фізична (під час прання речі кип'ятили – і вони линяли), гігієнічна (білий колір – символ чистоти – не залишає брудних плям) і етична (в яскравих кольорах убачали нестриманість і сваволю). Проте з часом, від середини ХІХ до середини ХХ століття, білість спідньої білизни, сорочок, спальних тканин, матраців, рушників поступилася різноманітним кольорам: вона пройшла стадію пастельних відтінків і стадію смужки (білий у поєднанні з іншим кольором, що комбінується або чергується). Те, що в 1830-ті роки ще було нечастим явищем, за сто років обернулося на буденність: носити рожеву білизну, блакитний спідній поділ, блідо-зелену сорочку, витиратися бежевим рушником або спати на смугастому матраці. Згодом, десь у 1960-ті роки, білі й безбарвні тканини трохи відступили і разом із пастельними тонами на чільне місце вийшли кольори яскравіші, промовистіші, насиченіші. Мало-помалу моє покоління і покоління наших дітей пододало заборони, які для наших бабусь і прабабусь здавалися непорушними: ми почали вдягати спідню білизну лимонного чи темно-синього кольору, витиратися помаранчевими й темно-зеленими рушниками, спати на простирадлах криваво-червоного, фіолетового, ба навіть чорного кольорів. Ви бачили чорні простирадла? Невже хтось справді спить на чорних простирадлах? Я особисто не знаю нікого, але вже два десятиліття такі простирадла пропонують у магазинах і в каталогах. Либонь, їх хтось таки купує, так? Мені несила в це повірити. Хіба спати на чорних простирадлах не означає прикликати до себе ночами диявола?..

Утім, повернімося до теми жіночої білизни, що може похвалитись якнайтоншим вибором сенсів. Починаючи від 1960-х років, коли палітра кольорів помітно урізноманітнілася не тільки в певних екстравагантних колах або серед ревних шукачок епатажу, а й у всіх соціальних верствах, кольори отримали справжні кодові значення і за них взялася реклама. «Скажи мені, які кольори у тебе під спідницею чи під штанами, і я скажу, хто ти» (або принаймні який ти хочеш створити образ). Однак ці кодові значення почали невпинно змінюватись і

невдовзі втратили вплив, як до того це сталося і з чорним кольором. На противагу білому – кольору невинності й чистоти, – чорний колись уважали кольором еротики та розпусти, кольором хвойд і професійних повій. Але за два останніх десятиліття ХХ століття він остаточно згубив цей статус і став настільки буденним, що тепер це найпоширеніший колір жіночої білизни. Дехто любить вдягати чорну, а не білу білизну під чорну спідницю чи блузу. Багато хто вважає, що чорний ліпше підкреслює колір шкіри. Ще хтось – і таких немало – виявив для себе, що сучасні синтетичні тканини чорного кольору стійкіше витримують часте прання. Чорний колір трусів або бюстгальтера вже не маніфестує собою ані бунтарські, ані еротичні сенси.

Однак виглядає на те, що й білий колір перестав бути аж таким безневинним, як раніше. Справді, саме його називають чоловіки в першу чергу, коли їх запитують, який же колір у поєднанні з жіночою шкірою приваблює їх найсильніше. Чи може чистота збуджувати нечисті думи? У будь-якому разі, хіба не червоний колір (а не чорний і не білий) тепер неявно має функцію розпалення пристрасті та навіть уособлює розпусту? Можливо. Але чи залишаються в наші дні кольори тонкої зваби? Кольори еротики? Кольори, які ще таять у собі якусь загадку, символіку, які не піддалися маніпуляціям і натискові меркантилізму? У цьому я маю сумніви.

Нейтральний тон

У 1979 році у видавництві «Мінюї» побачила світ книжка П'єра Бурдьє «Розрізнення. Соціальна критика судження». Ця розвідка відомого соціолога збурила значний резонанс в університетських та інтелектуальних колах і до того ж мала комерційний успіх. Про неї багато говорили в пресі, і, відповідно, вона зацікавила широкі читацькі маси. Книжка, втім, була вельми не простою для розуміння, позаяк передбачала різні прочитання, починаючи хоча б зі самого слова *distinction* [фр.: розрізнення, вишуканість], що має якнайменше подвійний сенс. Викладені в ній дослідження не лише ґрунтувалися на польових спостереженнях і персональних одкровеннях, а й були підкріплені твердими статистичними фактами. Ця непересічна праця присвячена смакам, соціальним кодам, нормам поведінки,

діалектичним стосункам між вишуканістю та вульгарністю, ієрархіям у соціальному просторі не лише за ознаками (грошового) капіталу (згідно з марксистською концепцією), а й за ознаками капіталу культурного, який тут визначається як «символічний» капітал. На думку соціолога, домінування панівних класів обумовлене не так володінням певними багатствами чи засобами виробництва, як радше нав'язуванням власних смаків і цінностей.

Пригадую, я придбав цю книжку, щойно вона вийшла з друку, і ми дуже багато обговорювали її ідеї у своєму колі, з багатьма друзями, зокрема з моїм дядьком. Я відразу помітив, що серед незчисленних аналізів, спостережень, прикладів, які бере П'єр Бурдьє, у його книжці бракує двох аспектів: власних імен і кольорів. Я переконаний, що якраз ці два критерії розрізнення рекурентні для французького суспільства впродовж довгих десятиліть. Чому Бурдьє не звертає на них уваги? Адже власне ім'я характеризує нас усе життя, воно може створювати певні труднощі або навіть змушувати страждати людину до кінця її днів. У колезі, в ліцеї, в професійному середовищі, у дружніх і любовних стосунках, хочеш не хочеш, тебе оцінюють за ім'ям. Добре це чи погано, але разом із прізвиськом і зовнішністю ім'я – це один з найперших критеріїв соціального розрізнення. Хтозна, Бурдьє не зважає на це, бо сам має ім'я, що не створює якихось особливих конотацій у його поколінні: так, ім'я П'єр поширене, хоч і не занадто, притаманне для всіх соціальних верств, тож на його основі годі зробити висновки про соціальне походження. А Бурдьє, який наголошував, що завжди потерпав через своє походження, вочевидь не мав якихось незручностей через своє ім'я.

Отож брак теми власних імен іще можна зрозуміти. Але брак кольору? У розвідці, де стільки місця присвячено практикам вдягання та дрес-кодові, як можна знехтувати використанням кольорів? Невже автору здається це малозначущим? Хіба Бурдьє не розуміє масштабу цього явища? Або ж він убачає в ньому лише другорядне «питання естетики», що відволікає від суті? Або просто не хоче ходити наосліп, відчуваючи, що предмет майже не піддається аналізу? Для соціологів, як і для істориків, тема кольору завжди була незручною, їм віддавна здавалося, що колір неможливо дослідити належним чином.

Може, Бурдьє не мав компетентних радників у цьому питанні. Доскіплива увага та пильність у виборі кольору одягу притаманна

переважно буржуазії. Утім, у «Розрізненні» здебільшого трапляються не справжні представники цього класу. Часто-густо соціолог змішує їх із «панівними» класами, ба навіть із соціальними вискочнями, парвеню. Одначе справжня буржуазія інша. На противагу тому, як її собі уявляє Бурдьє, «питома» буржуазія – це не багатії, а середній клас. Буржуа не можуть похвалитися великими статками й не надто цікавляться політикою. Буржуазія вибудовує свій «спосіб життя» навколо тих цінностей, які не впадають в око сторонньому спостерігачеві, тож останній дещо спотворює цей образ, додає до нього щось від себе.

Мені випало народитися в родині інтелектуальної богеми, не багатій й не бідній, навіть не «середньої». Мої батьки вже не ототожнювали себе з буржуазними цінностями – ті були притаманні навіть не їхнім батькам, а їхнім бабусям і дідам. Однак у моєму підлітковому віці багато хто з приятелів належали до того середовища, в якому ті цінності ще були в пошані. А що ті цінності я спостерігав на певній відстані, то вони водночас і дратували, і зачаровували. Безперечно, мій погляд, як і погляд Бурдьє, був стороннім, а отже, про об'єктивність не йшлося. Однак він був іншим: «мої» буржуа радше були представниками «старої Франції»; вони були ближчими до дрібних дворян, що занепали, ніж до тих нуворишів чи промислових магнатів, які терлися біля влади. У цьому середовищі все визначала традиція. Нехтувати традиціями означало тут не бунтарство або непристойність, а звичайну глупоту. Бунтарство та нонконформізм якраз і полягали у тому, щоб традиції підтримувати. А два суспільних класи, від яких обов'язково потрібно було дистанціюватися, перебували зовсім не в сільській місцевості: навпаки, селяни вважалися людьми «шанованими»; ні, це були мешканці великих міст: робітники і щобільше (вирок остаточний) – «багаті вискочні».

У середовищі «моїх» буржуа звички й традиції цілком утілювались у практиках носіння одягу. Їх супроводжували численні заборони, зокрема, у тому, що стосувалося барв, забарвлення. На початку 1960-х років тітки одного мого друга в наших ігрищах на пляжі, що належали до давньої, однак, збіднілої буржуазної родини бретонських морських офіцерів, неодноразово в моїй присутності перелічували помилки, яких треба уникати «порядній» молодій людині зі смаком. Щонайперша серед них стосується штанів: ніколи, за жодних умов

штани не мають бути темнішими за піджак чи пуловер. Краватка: ніколи не вдягати краватку з білою сорочкою, ніколи не вдягати краватку світлішу за сорочку, краватка може бути лише одного тону, в смужку або в шотландську клітку (тартан). Навіть краватка у крапочку неприпустима. Щоб молодик міг зняти піджак (а таке дозволено робити в спеку), потрібно виконати дві умови: перша – сорочка має бути з довгим, а не з коротким рукавом і друга – краватку тоді потрібно також зняти. За будь-яких обставин, для будь-якого костюма тканини одного тону кращі за будь-які візерунки; у крайньому разі можлива смужка, але тільки тонка й непомітна: якщо смужка на костюмі або сорочці бодай трохи ширша, молодий чоловік з порядної родини відразу перетворюється на потенційного гангстера. До того ж будь-якої пори року, за винятком осені, треба уникати коричневого кольору чи його відтінків. Краще надати перевагу синьому кольорові. Але в жодному разі не має бути синього на червоному або червоного на синьому – це поганий тон. Щодо джінсів, вони прийнятні, однак тільки з блакитною сорочкою і темно-синім пуловером. Ніяких джінсів із курткою, навіть спортивною; у крайньому разі під них потрібно вдягнути дощовик.

Такий принциповий вибір на користь синього і блакитного кольорів нагадав мені фразу, яку мій батько і його друзі-сюрреалісти віднайшли в одній судовій промові на захист уніформи, яку склав 1934 року якийсь священик-ораторіанець, директор коледжу для юнаків: «Блакитний і синій кольори утворюють поєднання, що відважує учня від поганих думок». Вони страшенно захоплювалися цією фразою. Я втішаюся не менше, коли згадую слова, що вирекли тітки мого бретонського товариша. На їхнє святе переконання, в усьому, що стосується одягу, потрібно добирати «нейтральний тон». Що ж таке «нейтральний тон»? Чи можливе поєднання таких відмінних понять? Та й загалом, що вважати «нейтральним», середнім, коли взяти до уваги, що все, що ми зазнаємо на собі, все, що любимо, відчуваємо, ненавидимо й думаємо, проходить крізь призму погляду інших людей? Ролан Барт, який присвятив цій темі останні лекції в Колеж де Франс, помер, так і не сформулювавши для нас остаточної відповіді. Нотатки лекцій, що залишилися, свідчать, що це масштабна, складна й захоплива тема.

Беж Міттеран

Уперше вислів «беж Міттеран» я надібав в одному з романів Фредеріка Дара, які він публікував під псевдонімом Сан-Антоніо. Його герой, улюбленець публіки, що розкрутив тиражі до кількості півмільйона примірників, Александр-Бенуа Берюрьє був вдягнутий, як зазначає автор, у плащ кольору «беж Міттеран». Той плащ, як нерідко трапляється, був у масних плямах. Згодом, на початку 1990-х, я вже чув цей вислів у різних авторів і в різних контекстах. Це було позначення кольору без будь-якого політичного підтексту, без відтінків жаргонного, розмовного чи журналістського характеру; вислів суто літературний, майже науковий і збіса влучний.

Не знаю, чи належить авторство Фредеріку Дару; мені тільки відомо, що письменник особисто знався з президентом, але ніколи не використовував знайомство для критики. Втім, я майже впевнений, що ця фраза завдячує кольору літнього костюма, який Франсуа Міттеран вдягав два роки поспіль: легкий лляний чи парусиновий костюм, не дуже вдалий і з погляду крою, і з погляду цього бежевого відтінку. Так, треба визнати, колишній президент Французької республіки не мав елегантних офіційних костюмів, надто для літньої пори. Він мав респектабельний і солідний вигляд у твіді або велюрі, однак надто світлі й легкі тканини здавалися на ньому смішними та неприродними. Дивно, що його стилісти не помічали цього або їм було начхати. От навіщо в літню спеку вдягати підстаркуватого президента у бежевий костюм, коли у звичайному темно-синьому було б скромніше та пристойніше в тисячу разів?

Либонь, Франсуа Міттеран недолюблював темно-синій колір? Якщо не він, то, може, його оточення? Мабуть, у Єлисейському палаці наївно (і нерозважливо) гадали, що цей колір занадто помірний, занадто класичний, занадто «правий» для президента-соціаліста? Вражає, як професійний стиліст, іміджмейкер може дати такого маху. У бежевому президент не тільки мав незграбний вигляд, а й був неначе потомлений від свого семирічного терміну, хоча до виборів було не близько, так, ніби він уже зневірився у власних принципах.

По щирості, той відтінок бежевого справді був відразливий. Занадто світлий і водночас дуже крикливий, як-от тілогрійка дрібного

провінційного лихваря. Звісно, я бачив цей костюм тільки на фотознімках і в телевізійних новинах, тобто здалека від реальності. Однак, можливо, це був не один костюм, а декілька, скроєних з однієї тканини? Скільки костюмів одного фасону має президент республіки у своїй шафі? Навряд чи ми про це дізнаємося. Хай там як, цей відтінок завжди мав незмінний вигляд: огидний беж, і старомодний, і новісінький, і провінційний, і пролетарський. Вульгарний беж, що зійшов зі сторінок романів 1940-х років і недоладно нав'язаний моді після того, як його занадто грубо попорав фарбар. Одне слово, «беж Сіменон», що перетворився на «беж Міттеран». Геть нічого спільного з тими прекрасними аристократичними бежевими відтінками, які носив мій улюблений письменник Володимир Набоков уже на схилку своїх літ, на березі Женевського озера, де я час від часу бачив його, хоча так і не наважився підійти, ймовірно, через те, що надто схиляюся перед його величчю.

Можливо, хтось візьме й колись підрахує, скільки голосів утратили ліві на початку 1990-х через ті страшні костюми кольору «беж Міттеран».

Кольори, що не повнять

«Він міг би бути просто огрядний, якби не був такий тлустий» (*Tantum opimus nisi tam crassus*). Отак один із біографів жартівливо змальовує Тома Аквінського (пом. 1274). Фраза кумедна, але без іронії чи зневаги. Бути товстим у XII столітті не було принизливо. Щасливі часи! Усі біографи-сучасники згадували неабияку опасистість великого теолога, «найгладкішого чоловіка з-поміж усіх, що жили», – навіть уточнює один з його учнів. У цьому Тома приєднується до Платона, якого антична традиція часто-густо описує як чоловіка «високого й вельми тілистого». Зізнаюся, що я трохи втішений від усвідомлення, що двоє з найбільших західних мислителів були товстими. За наших часів дуже поширилося переконання, ніби вага несумісна зі спритністю розуму...

Попри свою оглядність, Тома Аквінський, поза сумнівом, не мав жодних проблем з одягом. Він носив білу домініканську рясу, а з нею чорну мантію, що захищала його від холоду та негоди. Певна річ, білий колір ряси підкреслював повняві форми навіть більше, ніж якби

він вдягав чорний капюшон ченців-бенедиктинців або сіро-коричневу рясу францисканців, однак тоді саме вбрання робило ченця ченцем, священика священиком. І не так саме вбрання, як його колір. Бенедиктинці вдягалися в чорне, цистерціанці – в біле, домініканці – в чорне з білим, а францисканці, які носили нефарбовані вовняні тканини й прагнули повної безбарвності, попри своє бажання, були наречені в миру «сірими братами». Назва пішла від кольору. Пізніше святий Франциск Ассизький став у багатьох народних легендах «святим Сірим». Звідси й тодішня лайка «*Ventre-saint-gris!*», яку полюбляв Генріх IV і яку вживали аж до середини XVII століття: йдеться про дещо непристойний вислів, щось на кшталт «Присягаюся сірим сподом святого Франциска!»

Сьогодні, якщо ти в тілі, пошуки одягу за розміром стають завданням непростим і навіть болісним. Я спізнав це на собі впродовж кількох десятиліть. У дитинстві я не був товстим; розповнів я підлітком, і так було до вісімнадцяти років. Потім схуд. Від вісімнадцяти до тридцяти п'яти років моя вага залишалася в нормі, але потім я став поступово набирати – в середньому два кілограми щороку, тобто двадцять років по тому я вже мав близько сорока зайвих кілограмів. Різні дієти допомагали скинути вагу – за життя я, очевидно, скидав декілька центнерів! – та, звісно, набирав знову стільки ж, і навіть більше. Через це для мене завжди було нелегко ловити на собі погляди інших, а купувати собі одяг і поготів.

Франція, на відміну від Німеччини або, наприклад, Нідерландів, тримає дуже низьку планку для великих розмірів готового чоловічого одягу (в Італії ще гірше). Людині, трохи товщій за середні показники, вже доводиться шукати одяг у спеціалізованих відділах, нудних магазинах для «велетів», де слова, звичайно, добирають стримано, але презирство продавців часом безмежне. Гладун завжди винний. Але це ще не найстрашніше. Що мене найбільше бентежило в цих магазинах для «велетів», так це проблемність пошуку одягу з кольорами, що не повнять, або тих, що такими вважаються: чорний, сірий, темно-синій. Ні, вам на загал запропонують піджак або штани світлих тонів: бежевих, жовтих, зелених, перлово-сірих або ж (як ми вже бачили) так званого темно-синього кольору, але зовсім не того.

Так, ніби повна людина мусить визнати себе такою, як є, і чхати на погляди інших, підкреслено показуючи, яка вона вільна й гордовита;

словом, навмисно вибирати тони, що тільки наголошують на її формах. Однак людина відчуває аж ніяк не гордість, не комфорт і не почуття свободи (це я можу засвідчити) – вона сприймає це як покарання, ба навіть приниження. Тим паче що для літнього одягу запропонована палітра кольорів, що повнять ще більше, ніж кольори для зими й осені: білий, світло-блакитний, блідо-зелений, жовтий, ба навіть рожеві та помаранчеві відтінки. Жорстокість виробників одягу не спиняється ні на чому!

А підтвердження цьому – каталоги одягу, які надсилають поштою. Деякі найвідоміші серед них пропонують розділ або окрему брошуру «Спеціальні великі розміри». Ціни, звісно, ліпші, ніж у магазинах для «велетів», але вибір забарвлень, фактур і малюнків тільки пригнічує: світлі тони, безформні тканини, горизонтальні смужки і кричущі малюнки. У цьому одязі огрядна людина кидається в очі на сто метрів. Хто ці творці чи розповсюдники, що уявили собі, ніби в таке можна одягати людей, які страждають від своєї комплекції і прагнуть лише того, щоб знайти собі якомога більш непоказний, темний і нейтральний одяг? Маркетологи-нездари? Закомплексовані стилісти, що намагаються привернути до себе увагу? Промоутери-шкідники? Миршаві худаки, які будь-що мріють помститися товстунам?

У лондонському метро

Лондон восени 2004 року. Накрапає дощик. Я навідався до Британського музею, щоб знову сісти за дослідження неймовірних середньовічних шахів, що були знайдені на острові Льюїс, але доглядач, з яким ми домовилися про зустріч, досі не прийшов. Я маю три години вільного часу. А що погода не сприяла прогулянкам, я вирушив до Сомерсет-гаусу на виставку історії лондонського метро.

Колекція складалася переважно з документальних світлин. На мій превеликий подив, виявилось, що від кінця 1930-х років деякі знімки – кольорові, а за два десятиліття це вже стало звичною справою. У 1970-ті роки кольорові світлини вже кількісно переважають над чорно-білими. На знімках – пасажири біля квіткових кас, на сходах, у переходах, на платформах, у вагонах. Добре помітний їхній одяг, деколи можна визначити належність до того чи того суспільного класу.

Для історика ці світлини – безцінні документи: вони свідчать, що за шістдесят-сімдесят років кольори одягу не надто змінилися. Фасони зазнали змін. Інакшими стали предмети одягу. Але кольори – доволі мало. Тут фотографи знімали не моду, а повсякденне життя, тобто речі, які тодішні лондонці носили насправді. Реальний одяг, не для журнальних фото, не для кіно чи телебачення.

Власне, як у 1940-х, 1960-х, 1980-х, так і у 2000-х – кольори одні й ті самі. Завжди. Чітко переважає чорний, сірий, синій, бежевий і коричневий. Білий і зелений трапляються рідко, червоний – ще рідше. Щодо жовтого, фіолетового, рожевого, помаранчевого, їх немає зовсім. Одна й та сама гама для чоловіків і жінок, для будь-якого віку і соціальних верств, навіть для всіх сезонів року. Втім, що вже говорити про зміни пір року в Лондоні... Але я переконаний, що схожа виставка, присвячена паризькому метро, показала б той самий результат.

Зазвичай ми маємо хибне уявлення щодо свого одягу. Нам здається, що мода впливає на наш вибір, наші смаки, нашу поведінку. Певною – доволі скромною – мірою це так, у тому, що стосується фасонів, довжини, поєднання деталей, можливо, способів вдягатися, але це аж ніяк не стосується кольору. Досить пильніше придивитися до перехожих на вулиці, клієнтів у магазинах, пасажирів у автобусі чи метро. Кидається в очі колірна одноманітність. Переважно чорний, сірий, коричневий, бежевий, білий і синій. Узимку трохи більше чорного та сірого, влітку – синього та білого. Щойно людина (найчастіше жінка) вдягає червоне, жовте чи фіолетове, вона негайно випадає із загалу і привертає увагу. Так само, коли подорожуємо за межі Європи, опиняємося на вулицях великих міст Азії, Африки або Південної Америки, досить кинути оком довкола, щоб за кілька секунд переконатися, наскільки палітра одягу відрізняється від палітри великих європейських міст: вона яскравіша, строкатіша, агресивніша.

Відмінності у кольорових гамах мають багато причин: історичних, етичних, соціальних, матеріальних і, звісна річ, кліматичних. Однак дві з них здаються мені очевидними для розуміння одноманіття та незмінності європейського одягу. По-перше, ніхто не оновлює свій гардероб гамузом; навпаки, кожен із нас, купуючи одяг, намагається поєднати його з тим, що вже має; тому кольори змінюються поволі. По-друге, попри переконання багатьох стилістів і соціологів, людей,

які прагнуть не виділятися із загальної маси, таки значно більше, ніж тих, хто прагне вирізнитися завдяки одягу.

Часто я думаю про істориків майбутнього, про тих, хто за двісті-триста років вивчатимуть історію одягу в Європі початку XXI століття. Серед огрому документації та матеріалу вони візьмуть до рук нинішні модні журнали. Маю надію, ці історики будуть не настільки наївні, щоб повірити, ніби у 2010 році ми справді вдягалися так, як це репрезентують світліни в цих виданнях. У повсякденні ніхто так не вдягається. Йдеться про уявне, а не той одяг, який носять люди в житті. Це справді захоплива сфера для вивчення, але аж ніяк не відбиток нашого повсякденного життя. Те саме можна сказати й про історичні документи, що дійшли до нас із минулого. Наприклад, візьмемо Середньовіччя: вітражі, гобелени, мініатюри, настінний живопис і безліч інших візуальних свідоцтв знайомлять нас із величезною кількістю деталей костюма, фасонами, забарвленням. Але не треба наївно вірити, ніби одяг, який люди реально носили за тієї чи тієї доби, в тому чи тому місці, в тому чи тому оточенні, був саме такий, який ми бачимо на вітражах, гобеленах, мініатюрах. Він був інший. Утім, не був і зовсім відмінний. Але проблема історичних джерел не в цьому. Зображення, як і мова, ніколи не передає реальність у першому ступені. А надто реальність кольорів.

Повсякденне життя

Аптека моєї матері

Я зростав у Парижі, в аптеці моєї матері, що стояла на самій маківці пагорба Монмартр, якраз навпроти водогінної вежі, що височіла посеред невеликого скверу. Ця аптека працює дотепер і, мабуть, залишається однією з найвищих точок у паризькому регіоні. Для ватаги дітлахів, які жили на верхівці пагорба (нас було з десятків однолітків), сквер і величезна башта давали невичерпне поле для ігор, на якому можна було бігати, пустувати, галасувати, чубитись і грати в хованки. Але навпроти стояла материна аптека, і це був зовсім інший простір – спокійний, затаєний і тільки мій. Насправді батьки ніколи не забороняли мені гратися в аптеці, але не дуже вітали, щоб я запрошував сюди друзів. Та я, попри це, запрошував, бо мої батьки ніколи не вимагали від мене беззаперечного послуху, адже були людьми богемними й толерантними. Вони надавали свою довіру (і кредит) усім охочим: як дорослим, так і дітям. Напевне, через це моя мати збанкрутіла, коли мені минав десятий рік, і нам довелося покинути Монмартр і перебратися до південного передмістя – із зовсім іншим соціальним, культурним і колірним пейзажем.

На той час у Парижі, та й деінде, кожна аптека складалася з приміщення, розділеного на чітко визначені зони й організованого за принципом відділів і підвідділів, ієрархія яких змінювався доволі нечасто. Кольори відігравали тут принципову роль: і для розділення шаф та відділів, і для маркування флаконів, коробочок і мензурок. У материній аптеці, наприклад, шафка з небезпечними речовинами, до якої мені заборонено було підходити, супроводжувалася червоною етикеткою з великим чорним словом «ОТРУТА». Ми називали її «отруйною шафкою». Завдяки поєднанню червоного і чорного – найбільш виразного й агресивного серед усіх колірних поєднань – ця заборонена шафа сильно вирізнялася на тлі всіх інших. Заходячи до аптеки, миттєво помічали саме її, що вочевидь трохи суперечило задумові.

Ліки та їхнє пакування мали вигляд скромніший. І витонченіший. Уже тоді на полицях магазинів і аптек не було предмета більш продуманого, вишуканого і чітко регламентованого, ніж коробочка для ліків. Такою вона залишається до сьогодні, ба навіть ще більше. Фармацевтичні компанії вкладають величезні кошти в розробку пакувань. Жоден інший товар – навіть парфумерія та косметика – не оформлений настільки вивірено та турботливо. На коробочках колір має незначне, але дуже продумане місце. Незмінно переважає білий, передаючи загальне враження гігієни, науки та добродієності; білий – колір знання й водночас чистоти. Назву ліків, компанії-виробника і дозування часто позначено не чорним – що на білому тлі створювало б надто різкий, агресивний контраст, – а сірим. Мабуть, саме на лікарських пакуваннях, чи принаймні на деяких із них, сьогодні можна побачити найзахопливішу, найвитонченішу палітру сірих відтінків. Ті чи ті нотки кольору підкреслюють логотип виробника і, згідно з непроголошеною, але чинною класифікацією, позначають властивості або призначення ліків, що містяться всередині. У синьо-блакитну гаму вписуються седативні препарати, снодійне, транквілізатори. У жовто-помаранчеву, навпаки, – зміцнювальні засоби, вітаміни та все, що бадьорить і підіймає тонус. Деколи таку ж роль виконує веселкова палітра, але без синього кольору! Справді, в чуттєвості сучасної західної людини помаранчевий колір майже синонімічний поліхроматичній гамі, так само колір сонця, як і колір веселки, адже обидва позначають джерело чи символ життя. Бежеві й коричневі тони стосуються насамперед лікування проблем травлення або травного тракту. Однак на коробочці намагаються не зловживати цими тонами: наприклад, брунатний колір має натякати зовсім непомітно на проносний засіб.

Зелені тони суголосні різним лікувальним призначенням і властивостям (що підкреслює широку полісемію цього кольору). Раніше до послуг зеленого вдавалися досить помірно (чи не залишок давнього уявлення, нібито зелений приносить нещастя?). За наших днів, коли поширюється мода на все екологічне, він закріплюється за натуральними препаратами, засобами фітотерапії та багатьма парафармацевтичними продуктами. Щодо чорного, його потрібно уникати взагалі, бо очевидно: ліки ніяк не мають асоціюватися з кольором смерті. Навіть осоружні таблетки активованого вугілля з

мого дитинства, які я мусив уживати проти болю в животі або шлунку, кодувались іншим кольором (коричневим, жовтим, блідо-фіолетовим). Нарешті, залишається червоний – колір, який треба використовувати обережно. Він може, як у випадку із солодкими ліками, позначати смак (полуниця, малина, червона смородина), який допомагає дітям легше проковтнути пігулку чи сироп. Він може позначати антибіотик чи антисептик, стосуватися крові або обробки ран. Але до всього цього – і насамперед – він є кольором небезпеки та заборони, кольором, яким підкреслюють обов'язкові написи з попередженнями, як-от «Не перевищувати зазначених доз».

Над материною аптекою надворі висів зелений хрест. У 1950-ті роки над деякими аптеками вже мигтіли неонові хрести, але поки що лише на дорогих аптеках у заможніших кварталах. Таку розкіш аптека моєї матері не могла собі дозволити. Тож у неї був звичайний дерев'яний хрест, пофарбований у темно-зелений колір. У Парижі більшість аптек мали такі вивіски. Згодом, коли я вперше відвідав Італію, я дізнався, що цей код не був однаковий для всіх країн Європи: хрести над італійськими аптеками були – і залишаються дотепер – червоними. Це навело мене на думку взятися за дослідження історії цієї емблеми, пов'язаної як зі здоров'ям, так і з торгівлею.

Уже за Середньовіччя зелений колір був символом аптекарів, позаяк фармакопея черпала знання переважно з рослинного світу. Утім, до середини ХІХ століття аптекарі підбирали для своїх крамниць найрізноманітніші вивіски (роги тварин, зображення святих-цілителів). Тільки в 1880-ті роки у Франції з'являються перші зелені хрести, і тоді ж багато міст зобов'язують аптекарів позначати свої крамнички особливою вивіскою. Хрест мав передавати ідею допомоги, турботи, підтримки. Він уже з'являвся на вбранні членів ордену госпітальєрів, створеного в ХІІ столітті для захисту та допомоги християнським паломникам, які мандрували мусульманськими землями. Хрест фігурував на гербах багатьох благодійних товариств за часів Старого режиму. Саме його взяли за основу для емблеми руху Червоного Хреста на Женевській конференції 1863–1864 років (можливо, на вибір емблеми вплинув і прапор Швейцарії – білий хрест на червоному тлі). Італійські аптеки почали взоруватися на цю модель і зберегли її до наших днів. Вони радше схилились у виборі до кольору крові, а не

фармакопеї, ідеї надання допомоги та загоєння ран, а не образу ліків, мікстур і фітотерапії.

Можна бачити, як останні двадцять років у Франції деякі аптеки замінили зелений хрест на синій або синьо-зелений. Така зміна, безперечно, не випадкова – серед емблем і знаків немає довільності: для всього є причини; але визначити їхні обриси не так просто. Може, йдеться про повернення «синього» ордену госпітальєрів, адже французькі лікарні та заклади здоров'я мають традицію емблематично позначати себе якраз синім кольором (зазвичай у поєднанні з білим)? Або ж ідеться про те, щоб показати, що сучасна аптека – це «простір здоров'я», місце зустрічей і місце науки (обидва ці поняття символічно передаються синім кольором) – і що це більше не протрухла крамничка бакалійників і гендлярів травами та корінцями?

Сумна історія юного Філіпа

Уперше закордоном я побував у Швейцарії, країні, яка з різних причин упродовж багатьох років стала моєю другою батьківщиною. Коли я тільки познайомився з нею, мені було дев'ять років. Я приєднався до скаутів-«вовчент», і наш загін (тоді казали: «згряя») мав вирушити на канікулах до лижного спортивного табору. Насправді ми відпочивали у Французьких Альпах, що у Верхній Савойї, але в декількох сотнях метрів від швейцарського кордону. Щодня ми перетинали кордон, часом пішки, часом на лижах. Щоб уникнути можливих запитань із боку прикордонників, наше керівництво попередило, щоб кожна дитина приїхала з паспортом. Звісно, ніхто з нашого загону тих паспортів не мав. Це було в середині 1950-х, і навіть багато дорослих їх тоді ще не мали. У Франції ніхто не був зобов'язаний тримати державний паспорт. Мій батько, що народився 1912 року в Орні й помер у 1996 році в Маєнні, усеньке життя прожив без будь-яких посвідчень особи, навіть без водійських прав. Щаслива людина! Щаслива епоха!

У 1956 році оформити паспорт, надто для дитини, вже скидалося на цілу спецоперацію. Потрібно було в навчальний час прийти до мерії разом з одним із батьків, добути всілякі документи, які непросто було зібрати, заповнити формуляри з малюсінькими клітинками, власноруч поставити підпис, пройти огидну процедуру зняття відбитків пальців,

та ще й не забр'юхавши все навколо плямами від чорнила – але, понад усе, потрібно було зробити фотографії «визначеного зразка». Дістати ті фотографії було не так просто: звісно, вже тоді працювали фотокабінки, але їх було мало і вони, як і телефони-автомати, майже завжди не працювали. Крім того, вони знімали так, що на них будь-яка людина, чи то дорослий, чи то дитина, мала вигляд злодюжки-рецидивіста. Отож деякі батьки схилилися до того, щоб фотографувати своїх чад у професійних фотографів. Це коштувало дорожче, але результат краще відповідав їхнім очікуванням.

Так учинили й батьки мого однокласника Філіпа, який теж, як і я, був у скаутському загоні кварталу Сен-Лазар. Я непогано його знав, бо належали ми до однієї шістки «вовків-сірків», але він зовсім не був мені до вподоби. Це був самовпевнений задавака, який хизувався своїми багатими батьками, всіляко демонструючи свою перевагу. Вдома вони мали навіть телевізор, що в 1956 році було ознакою великого достатку (сьогодні це радше навпаки). Для горезвісного паспорта його татко – очевидно, не менший чванько, ніж його син, – замовив кольорові фотографії, а це на ті часи було рідкісним явищем. Філіп вихвалявся тими знімками, приносив їх на збори загону три четверги поспіль і галасливо хизувався. Він лише один серед нас володів таким скарбом. Ми заздрили, адже у нас були тільки звичайні чорно-білі світлини. Ці кольорові картки із зображенням чемного учня в недільному костюмі здавалися нам і дивом-дивним, і «бомбою» (як у ті роки любили казати серед школярів). Філіп і справді нас «розбомбив» своїми пречудовими та нестерпними фотографіями у кольорі.

Та невдовзі прийшла помста. Батько Філіпа не встиг оформити паспорт вчасно, і коли за десять днів до від'їзду вони обоє з'явилися в мерії, чиновник не взяв у них горезвісні фотографії: мовляв, вони не відповідають «визначеному зразку», адже вони кольорові. Батько Філіпа мало не луснув з люті, погрожував своїми нібито впливовими зв'язками, але все намарно. Довелось робити нові фотографії, тепер чорно-білі. Врешті-решт уся справа завершилася повним фіаско, бо тяганина розтягнулася ще на кілька днів і паспорт не зробили вчасно. Філіп не поїхав з нами до лижного табору і того року втратив можливість відкрити для себе Швейцарію. Не знаючи причини його відсутності, ми вирішили, що він захворів, і навіть трохи співчували.

Але й не дуже. Тільки потім, коли ми повернулися додому, дізналися розкішну історію про ті кольорові фотографії; от тоді ми змогли з усією жорстокістю, на яку здатні діти у дев'ять-десять років, познущатися зі свого нікчемного товариша. Погорда не дозволяла йому повернутися до нас іще кілька тижнів.

Безталанна історія юного Філіпа не така вже й анекдотична, як здається. Вона показує, наскільки у Франції п'ятдесят років тому кольорову фотографію ще сприймали чимось підозрілим або несправжнім. Держава та закон поставали у чорно-білій гамі, а також усе, що претендувало на точність, серйозність, правильність, істинність. А кольори стосувалися таких категорій, як фривольність, мальовничість, дозвілля, ба навіть насолода та розпуста. Утім, треба зазначити, що тодішня кольорова фотографія мала значно гіршу якість, ніж тепер, навіть у передових галузях науки.

За якийсь півстоліття відчутно змінилися практики, технічні можливості, коди та системи цінностей: віднині для більшості посвідчень особи необхідно подавати кольорові фотографії; до того ж вони мають улягати дуже чітким вимогам формату, кадрювання, ракурсу. Не можна навіть посміхатися, що багато що говорить про теперішнє суспільство... Щодо чорно-білої фотографії, яку раніше вважали більш правдивою і точною, за наших днів гадають, ніби вона неповна або менш точна. Втім, так вважають не скрізь: досі існують компанії, де під час наймання на роботу вимагають анкету з чорно-білими фотографіями. У Франції таких уже негусто, але у Німеччині їх поки що більшість.

Протиставлення кольорового чорно-білому, як і спроби їх зіставити за різними показниками вірогідності чи автентичності, не нові. Вони з'являються вже наприкінці XV століття, коли набувають поширення гравюри й тиснення, покриті чорною фарбою на білому папері, – достеменно революція порівняно із середньовічними зображеннями, які майже завжди були кольоровими. У світі мистецтва, насамперед живопису, це протиставлення було в центрі суперечок, в яких упродовж двох подальших століть змагалися, і то деколи вельми запекло, прибічники вищості малюнка й усі ті, хто визнавав перевагу за колористикою. Перші доводили, що колір – то лишень непотрібна витівка, спокуслива прикраса, омана, що за собою приховує форми, відволікаючи погляд і відвертаючи глядача від головного. Другі

твердили, що тільки колір дає можливість осягнути й передати сутність речей і що мета й завдання живопису залягають насамперед у царині кольору. Далі ми з'ясуємо на цих сторінках, чому я зараховую себе до другого табору.

Автомати з цукерками

З дитинства я був ласуном і за перші свої десять років, тобто до раннього підліткового віку, поглинув, напевно, стільки цукерок і смаколиків, скільки десятеро моїх ровесників. Згодом за це мені довелося заплатити сповна.

У Парижі 1950-х років кожна поїздка на метро була для мене доброю нагодою «впіймати» з автомата, розташованого посеред платформи, пакетик з цукерками. Ці автомати стояли не на всіх станціях, а лише приблизно на кожній третій, зокрема, в місцях пересадки. Саме такою була станція «Распай», на якій я пересідав, коли їхав до бабусі. Однак на станціях біля підніжжя Монмартру, де жили мої батьки – «Аббесс» і «Ламарк-Коленкур», – автоматів не було. А на станції «Анвер», на якій ми деколи теж сідали на метро, автомат стояв тільки на одній з платформ і мав незвичний колір: він був не помаранчевий, а сірий. Чому тільки на цій платформі? І чому сірий?

Авжеж, я пам'ятаю, що ці автомати практично повсюдно мали помаранчевий колір – він позначає солодощі, збуджує апетит і додає веселого настрою. З часом, у 1970-ті роки, помаранчевий колір почали застосовувати безтямно, понадміру й геть недоладно: як, скажіть, помаранчевий може змінити життя, як твердить реклама телеоператора «Оранж»? Більшість автоматів за мого дитинства були вузькими і пропонували на вибір лише чотири різновиди цукерок; тільки деякі автомати, вже тоді суперсучасні, були ширші й у них уміщувалося вже шість сортів. Цукерки були загорнуті в картонні пакетики, що випадали у вигнуту нішу, а задля цього треба було закинути в автомат жовту 20-франкову монету й крутнути товсту мідну ручку в центрі. Пакетик випадав з оглушливим гуркотом, що відлунював усією станцією, притягуючи до омріяного автомата погляди всіх, надто заздрісні погляди дітей, яким не дозволяли купувати такі шкідливі витребеньки.

Мої найулюбленіші цукерки – з мандариновим сиропом (або тим, що так називалося). Це були помаранчеві кульки з рельєфно поділеними пайками, що містили в собі солодку рідину, смак якої здавався мені неймовірним. Скільки відсотків мандаринового соку реально було в тому страшному сиропі? Очевидно, жодного. Втім, мене це не обходило. Цукерки здавалися мені смачнучими, і дорога з ними пролітала непомітно; тим паче що вони тверді, і, щоб дістатися до жаданого сиропу, їх треба було довго смоктати. Позбавити когось такого задоволення для мене було рівноцінне суворому та несправедливому покаранню.

З усього сказаного я особливо точно пам'ятаю помаранчевий колір тих автоматів. Але кілька років тому, переглядаючи різні матеріали з історії паризького метро, я натрапив на велику кількість світлин 1950-х років, часів мого дитинства, де були зображення платформ – на диво порожніх. Деякі світлини навіть кольорові. Хоча посеред станції добре видно ті самі автомати з цукерками – вузькі та прямі, як бензоколонки, на фотографіях вони зовсім не помаранчеві: одні жовтувато-бежеві, інші сріблясті з нефарбованого металу. Звідки ж узялося хроматичне розходження між моєю пам'яттю і цими документами? Можливо, фотографії неправильно датовані, можливо, вони були зроблені на п'ять-десять років пізніше, ніж на них указано? Або це якісь інші станції метро, на яких стояли особливі автомати інших кольорів, і світлини донесли до нащадків свідоцтва, що не відповідають загальному правилу? Історик знає, що незалежно від епохи схожі казуси з документами трапляються часто-густо: незвичайне зберігається і передається краще, ніж звичайне.

Однак чи не розумніше припустити, що мене таки зрадила моя пам'ять, та сама пам'ять, якої я так часто довіряю, тому що вона допомагає мені без зусиль запам'ятовувати десятки телефонних номерів, нескінченні списки спортивних результатів і сотні (можливо, тисячі) історичних дат? Невже вона зраджує мене в моїй улюбленій сфері – в кольорах? Хтозна. Я вже не вперше помічаю за нею такі вибрики у хроматичних питаннях. Невже у цьому конкретному випадку я сприйняв частину за ціле? Може, я спроектував на автомати колір самих цукерок? Справді, я не пригадую, щоб купував якісь інші цукерки, крім мандаринових – кулястих, дуже солодких, яскраво-

помаранчевих. Отже, у своїх спогадах я забарвив у помаранчеве самі автомати?

У кольорах, як ми побачимо, пам'ять досить часто задовольняється частиною замість цілого.

Вибрати свій колір: неможливо?

Я ніколи не полюбляв шоферування, і мене не приваблюють автомобілі. Щиро кажучи, дратують мене не так самі машини, як пов'язані з ними моделі поведінки. Як можна хизуватися великою автівкою? Летіти на всіх парах? Мати крутий вигляд за кермом? Ці вчинки інфантильні, смішні. У машині для мене важить найбільше її колір. Та й далеко не тільки для мене: різні соціопитування, проведені за останні п'ять десятиліть, свідчать, що на момент придбання колір автомобіля є не просто важливим, а одним із найважливіших критеріїв вибору, другим після ціни.

Для багатьох покупців – і їх значно більше, ніж гадають, – головне у виборі не марка, не модель, не технічні показники або інші якості, а колір. Приголомшені цими опитуваннями, автовиробники спершу вирішили не брати їх до уваги. Далі під тиском попиту їм довелося переглянути свою політику в питанні палітри кольорів і зважати більше на побажання клієнтів і примхи моди. Але вони зробили це з певною нерішучістю, якщо не з огидою. Для інженерів і техніків-розробників колір кузова автомобіля – щось несуттєве. Тим паче що на конвеєрі фарбування зовнішніх деталей відбувається вже наприкінці. Тільки «комерсанти» знають (чи мають знати), наскільки колір важливий для вдалих продажів. Але в автомобільному виробництві до них не поспішають прислухатись як до найбільш компетентного сектора.

Велика вага, яку надають кольорові, зовсім не нова. Вже на початку ХХ століття покупці автомобілів більшістю були хромофілами, тим часом як виробники переважно були хромофобами. Скажімо, Генрі Форд (1863–1947), засновник однойменної автомобільної компанії: проти побажань публіки, всупереч тому, що деякі конкуренти вже пропонували дво- чи триколірні автомобілі, незважаючи на дедалі більшу роль кольору в повсякденному житті, цей педантичний пуританин-антисеміт геть відмовився – за моральними, як він вважав,

міркуваннями – продавати машини інших кольорів, крім чорного або з переважанням чорного! Славний «Форд Т», зіркова модель компанії, яку виробляли від 1908-го до 1927 року, є символом цієї відмови від кольору.

Хоча до машин я не маю ніяких сентиментів, мені за своє життя довелося купувати їх декілька разів: спершу це були вживані автівки, пізніше – нові. Ця купівля справа нечаста, але осоружна, бо ж обов'язково маєш їхати в автосалон, вислуховувати всі технічні подробиці, дрімучі для більшості смертних.

Дрімучі, але й деколи повчальні, принаймні для історика кольорів. Так у 1980-ті роки я дізнався про тоді ще особливий статус автомобілів червоного кольору, яких у Франції залишалося відносно небагато. Бажаючи придбати вживану машину, я раптово зміг скористатися доброю ціною, тому що вибрав автівку «батечка сімейства», колір якої був яскраво-червоний. Продавець пояснив мені, що сама модель подобається людям поважним або ж літнім, для яких швидкість і спортивні чесноти не важливі, але їм не пасує цей колір: надто яскравий, дуже ексцентричний, занадто «швидкісний». Натомість клієнти молодшого віку, які б звабилися таким агресивним і динамічним забарвленням, вважають цю модель «старомодною», а її двигун не дуже сильним. Отож машину, як здавалося, неможливо було продати, хіба що запропонувати покупцеві добру знижку. Що й було зроблено.

Насправді донедавна червоними були лише спортивні, швидкісні машини. Красномовною ілюстрацією тут досі залишається колір «Феррарі» у перегонах «Формули 1». Та й на дорогах украй рідко побачиш червоний автомобіль, який суне мов черепаха. Червоне авто ніби зобов'язане їхати розгонисто. Доходило до того, що аж до 1970-х років у Франції деякі страхові компанії встановлювали особливі квоти для власників червоних авто. Не тому, що машини були червоними, а тому, що цими червоними машинами кермували саме ті молоді люди, які, за статистикою, потрапляли в аварії частіше, ніж інші середньостатистичні водії. Така практика, відома лишень одне покоління тому, сьогодні здається нам неприйнятною, цілковито протизаконною та надуманою. Деякі страхувальники навіть скажуть, що такого ніколи не було. Вони помиляються.

Хай там як, вибрати колір автомобіля під час покупки – справа майже нездійсненна, навіть коли мова йде про нову машину. Звісно, продавець запропонує вам ціле розмаїття відтінків зі звабливими тонами. Але насправді можливість вибору виявиться обмеженою: один колір потрібно буде почекати півроку, інший вимагає доплати, третій узагалі не пропонується для конкретної моделі або несумісний з такою-то опцією. Отже, клієнт починає вибирати шляхом відбору з-поміж трьох-чотирьох кольорів, що залишилися. Він відкидає те, що не сприймає категорично, і вибирає не той колір, який йому подобається, а той, що викликає найменше відторгнення порівняно з іншими, що запропоновані, – але ж це дещо інше. Реально вибрати колір для своєї машини сьогодні досі можна лише суто теоретично. Звідси зрозуміло, наскільки непевними є вчені висновки соціологів, які проводять статистику автомобільно-колірних переваг за регіонами, країнами, десятиліттями або за соціальним середовищем. Цифри ці демонструють радше нестачу уяви, поганий смак, моральну застарілість або ж інфантильне прагнення до інновацій, що властиві автовиробникам, ніж реальні переваги споживачів.

Утім, хочемо ми того чи ні, про нас судять, нас сортують, оцінюють і обговорюють, ґрунтуючи судження на кольорі нашої машини – та й ще на багатьох інших речах, починаючи з одягу. Але цей колір ніколи не збігається з нашим, так би мовити, глибинним смаком і рідко – з нашим уявленням про самих себе, яке ми хотіли б передати іншим. І це обурливо. Автівка яскравого й незвичного кольору показує нас ексцентричним і провокативним водієм, порушником спокою; червона автівка – небезпечним навіженим за кермом; чорна – похмурим персонажем або чиновником. Білі або жовті автомобілі вважаються жіночими; зелені – молодіжними; машини коричневого, гірчичного або помаранчевого відтінків виказують поганий смак. Сірі тони, навпаки, сприймають як стримані й елегантні. Принаймні у Франції у 2010 році. У Німеччині, Італії, у Скандинавських країнах автомобільна палітра має інші конотації. Навіть у Франції те, що сьогодні поцінують на рівні сучасної чуттєвості, двадцять років тому не мало особливої ваги і за п'ять-десять років напевно застаріє і втратить свій нинішній сенс. Символіка кольорів завжди залежить від культури; вона різна відповідно до місця й змінюється з часом. Крім того, щоб вийти на нові системи цінностей, вона може змінювати напрямок і ламати

власні рамки. Якщо поважний батечко сімейства або шанований провінційний нотаріус сідає за кермо рожевої або фіолетової автівки, то для нього це спосіб заявити, що завдяки своїй поважності й шанованості він може дозволити собі розкіш не підпадати під загальні правила.

Гризайлі

Перший мій візит до країни, що жила під комуністичним режимом, відбувся досить пізно, в 1981 році. Я вже перетнув ризику свого тридцятиріччя і кілька років працював над історією кольорів. Я взяв участь у низці колоквиумів і конференцій, і для мене то була нагода вперше виїхати по той бік залізної завіси – до Східної Німеччини. Хоча напруга між двома блоками залишалася відчутною, до великих міст НДР, зокрема до Східного Берліна, вже почали просочуватися західні товари й одяг. Однак, попри скромне послаблення відносин, найбільше мене вразило у цих перших відвідинах не суворість тамтешнього університетського світу, не спартанський стиль більшості готелів, іще менше зміст деяких розмов під час моїх зустрічей, від яких часто відгонило позитивізмом і волюнтаризмом. Найсильніше й найболючіше враження на мене справив вигляд вулиць. Колірна атмосфера не мала нічого спільного з тим, що можна побачити на Заході, який і сам не може похвалитися тією різнобарвністю, що буває у країнах, що розвиваються, або в країнах третього світу.

Тут, у великих містах Східної Німеччини, все або майже все було сірим або коричневим. Не обов'язково старим, брудним чи зашарпаним, а сумно-сірим, тьмяно-коричневим, ніби згаслим. Звісно, де-не-де траплялися великі плями яскравих кольорів, що були покликані звеселяти життя мешканців і гостей, але вони були надто різкими, несли більше агресії, ніж радості. Водночас, хоча в одязі переважали здебільшого коричневі тони, деякі люди прагнули вдягатися більш сучасно, однак обирали надто кричущі кольори, зарізкі барви. Суворота одностонності і непомітна смужка, які на загал у Західній Європі є ознакою доброго смаку, тут були практично невідомі. Усе навкруг виказувало не так бідність, як похмурість, утому, вульгарність. Це тим більш засмучувало тому, що у західного відвідувача складалося враження, що тут східнонімецькі дизайнери і

промисловість могли б без додаткових витрат легко винайти й запровадити більш вишукану атмосферу для життя.

У цьому сенсі мені здався показовим один відтінок кольору, на який я багато разів натрапляв у метро Берліна й на вулицях Єни та Ляйпцига. Я ніде не бачив його раніше. Тут він був частий на одязі чоловіків і жінок (зокрема, на плащах), на фасадах будинків, на різних побутових предметах і на деяких засобах транспорту (велосипеди, автомобілі, вагони поїздів). Описати його словами заскладно. Це не просто коричневий з фіолетовим відливом, радше щось середнє між коричневим, сірим і фіолетовим з часткою зеленувато-жовтого – і в цьому, мабуть, і криється особливість, – так, ніби хтось в останню мить вирішив «приправити гірчицею» відлив уже створеного мерзенного тону. Створити такий відтінок на Заході було б завданням досить важким, а продати його було б і зовсім неможливо. Відразливий на вигляд, образливий для душі, абсолютно потворний, він, крім того, мав щось грубе, нерозвинене, що відносить до первісних кодів суспільного життя, щось на кшталт *Urfarbe* [нім.: прафарба], що була успадкована від варварських часів першої промислової революції і опирається будь-якій модерності. Пам'ятаю, як запитував себе: як хімічна промисловість комуністичних країн спромоглася витворити такий колірний тон? З якої сировини, за якими рецептами і головне – з якою метою? Цей колір не був питомо німецьким, радше комуністичним, бо потім я бачив його в Польщі. Чи цей тон виходив найпростішим способом із найдешевших пігментів? Чи його користь полягала в тому, що він майже не бруднився? Хоча й у найсвіжішому вигляді він уже мав брудний вигляд.

Після падіння Берлінського муру в колишній Східній Німеччині утворилася ціла традиція пам'яті для збереження спогадів про ті десятиліття за комуністичного режиму. Спогади ті часом ностальгічні, здебільшого пов'язані не лише з літературою або кіно, а й з деякими предметами повсякдення, що стали культовими й потрапили до музею. Але ніде я не спромігся знайти жодного музеографічного сліду того сіро-коричневого кольору з бузково-гірчичним відливом, який символізував для мене минулий режим. Можливо, цей хворобливий, майже нелюдський відтінок виявився нездатним на будь-яку міфологію?

Квитки на метро

Метро – надзвичайно корисне місце для спостережень за численними кодами та звичками людей у тому, що стосується кольору. Саме в метро, як я вже наголошував, спостерігач має перед очима палітру одягу, що найбільш наближена до тієї, якій насправді надають перевагу мешканці великих міст. Саме тут якнайкраще помітна величезна різниця між повсякденними кольорами, які носять люди, та уявними, непридатними у реальному житті барвами одягу, які можна побачити на світлинах у журналах мод. Либонь, соціологам, стилістам і кутюр'є варто частіше бувати в метро.

Колірна система сигналів також відіграє в цьому підземному царстві важливу роль, навіть важливішу, ніж у потягах чи літаках. На схемах, що допомагають краще зорієнтуватися, де через велику кількість інформації все підпорядковано ретельно розробленим правилам картографії, колір є найбільш ефективним засобом розпізнання ліній. Чимало пасажирів, зокрема в англomовних країнах, знають кожну лінію за її кольором на схемі, а не за назвою або номером. Було б цікаво з'ясувати, коли й чому в кожному великому місті лініям метро дали той чи той колір (тут я ніяк не можу повірити у довільність знака), а відтак дослідити символіку, яка сформувалася за довгі роки використання.

Те саме стосується змін кольорів для квитків на метро – предметів, що зникають буквально на наших очах, – їхню історію ще потрібно написати. Я ще пам'ятаю у Парижі червонуваті та жовтуваті квитки: у 1950-х вагони першого класу відрізнялися від вагонів другого класу. Потім я бачив, як усі квитки стали бежевими й довгий час не змінювалися; адміністрація паризького громадського транспорту (RATP) визначила цей колір як «тютюновий» [*jaune havane*]! Трохи згодом, у 1970-ті, з'явилися жовті квитки з брунатною магнітною смужкою внизу. Потім – квитки з рекламною кампанією «стиль і шок», такою ж галасливою, як і даремною. А далі покінчили з дірочками: квитки більше не потрібно було компостувати. 1992 року жовті квитки змінили колір на майже зелений: почали ходити зелені квитки з бірюзовим відтінком, які адміністрація паризького транспорту помпезно нарекла «нефритовими» [*vert jade*]. Зміна кольору зачепила не лише одноразовий квиток, а й тижневий, який до цього був із

«тютюновим» відтінком, світлішим за інші. А щоб краще розпізнавати, на картонному тижневому квитку жирним шрифтом надрукували: **ЖОВТИЙ КВИТОК**. Однак 1992 року, коли всі квитки перетворилися на «нефритові», цей квиток також змінив колір, але слова **ЖОВТИЙ КВИТОК** нікуди не поділися ще кілька місяців. Квиток був зеленим, але назва вказувала, що він жовтий!

Дивна розбіжність між реальним кольором і назвою. Хоча не така й дивна. Непомітно для самих себе ми вживаємо той чи той термін для кольору, щоб дати характеристику предмету, забарвлення якого ніяк не стосується до вимовленого слова. Щодня, наприклад, ми говоримо «біле вино» на позначення вина, в якому немає нічого білого. Так само ми називаємо «червоним» вино, яке насправді не червоне; «чорним» ми називаємо фіолетовий виноград; «білим» – виноград, відтінок якого лежить між зеленим і жовтим. І це нас не бентежить. Тим паче що наші предки чинили так само, як і їхні предки починаючи від сивої давнини. Напевне, ще від Ноєвого ковчега...

Розбіжності між реальним кольором і його назвою стосовно повсякденних предметів або продуктів споживання, що, як вино, мають глибоку символічну вагу, нагадують нам, наскільки кольори залежать від домовленостей, міток, соціальних кодів. Їхня ключова функція – розрізняти, класифікувати, поєднувати, протиставляти, впорядковувати. В Європі вино і виноград дістали свої колірні мітки з незапам'ятної давнини, коли для цього зверталися лише до трьох - кольорів: білого, червоного і чорного. Безперечно, інші кольори теж були наявні, але вони відігравали набагато слабші ролі в кодуванні та системі цінностей. Сказати, ніби вино жовте або виноград фіолетовий, за тих часів не мало жодного сенсу. Називання «білим», «червоним» або «чорним» надавало їм справжнього поетичного та символічного виміру, який вони зберегли до сьогоднішніх днів.

Червоний чи синій?

Умостімося на сидіння в метро. Або ж у вагонах швидкісного експреса RER. Тут я хотів би поділитися одним спостереженням щодо поведінки пасажирів: воно на позір анекдотичне, але добре показує, наскільки колір не буває нейтральним і наскільки він заповнений

ідеологічними вимірами, що зумовлює наш вибір і спосіб поведінки значно сильніше, ніж так звані фізіологічні реакції.

На початку 1980-х років у Парижі та південних передмістях на лінії В RER (колишня «лінія Со») запустили нові вагони, в яких червоні сидіння чергувалися з синіми. Вони замінили набридлі сидіння зеленого та коричневого кольорів, які чергувалися до того. На думку творців такої заміни, це мало поживити громадський транспорт. Похвальний намір! Наївний, але похвальний.

Трохи переголом після появи цих вагонів, поки що новеньких, але ненадовго, я завважив, що в спокійні години, тобто тоді, коли пасажири могли вільно вибирати місце, ніхто або майже ніхто не сідав на червоні сидіння. Так, ніби цей колір – колір небезпеки та заборони, але й водночас колір свята й любові – відштовхував, відлякував, був незручним або здавався менш нейтральним, аніж синій. Тоді мені забракло ініціативності, щоб поспостерігати за мужніми пасажирами, які в години затишшя самостійно вмощували сидниці на червоних сидіннях. Хто вони? Молодь? Бунтівники? Багатії, що не звикли їздити в електричках? Дальтоніки, що не розрізняють червоного та синього? Таке дослідження, поза сумнівом, було б корисним для соціології. Тепер це тим прикріше, адже ті сидіння добряче потерлися, забруднилися і зносилися, тож сторонньому спостерігачеві, як і простому пасажиrowі, часом важко відрізнити синє від червоного. Почекаємо майбутнього оновлення й тоді, випереджуючи бруд і вандалів, візьмемося за етнологічне дослідження кольору в громадському транспорті. Але чи знову сидіння будуть червоними та синіми?

Світлофори

Коли з'явилися перші світлофори в системі міських сигналів? Я намагався знайти відповідь на це запитання тридцять років тому, коли досліджував походження знаків на дорогах і ролі, яка була відведена кольорам. Серйозних праць на цю тему було обмаль, гідних довіри документів практично не існувало. Не знайшовши ніякої інформації в Національній бібліотеці, а відтак у Національних архівах, я вирішив відвідати Бібліотеку мостів і доріг, сподіваючись, що вже у такому місці віднайду спеціалізовані праці на цю тему, зокрема,

німецькомовні статті, опубліковані в міжвоєнний період у маловідомих часописах.

Ця бібліотека, яка тоді розташовувалася в Парижі на вулиці Сен-Пер, була зачинена на ремонт. Довелося їхати до її філії у передмісті. На практиці це виявилось марною справою: в довідниках і картотеці бібліотеки я нічого не знайшов. Долаючи соромливість, я звернувся до чергового бібліотекаря в читальній залі й пояснив йому, що мені потрібно. Поглянувши на мене зажурено, він попросив повторити моє прохання і переформулював у такому запитанні: «Історія червоних вогнів?» Я уточнив, що працюю над ширшою темою – походження міської системи знаків у Європі та Сполучених Штатах. Це, очевидно, засмутило його ще більше. Він дав мені зрозуміти, що йому потрібно порадитися з колегою, який сидів за столом на іншому боці зали, мабуть, його безпосереднім керівником. Я супроводив його поглядом і спостерігав, як двоє чоловіків перекинулися кількома фразами, підозріло поглянули у мій бік, потім поговорили ще, аж поки той другий бібліотекар не поклав край розмові, покрутивши пальцем біля скроні, напевне, даючи зрозуміти цим жестом, що я належав до когорта тих божевільних читачів, що беруться за дивакуваті теми, забираючи у бібліотекарів дорогоцінний час. Поза сумнівом, то був не мій день.

Отже, з Бібліотеки мостів і доріг, чи то пак її тимчасової філії, довелося піти з порожніми руками. Я тільки упевнився, як непросто доводити людям навколо мене, наскільки історія кольору не є аж таким порожнім предметом досліджень. Це вже не вперше, коли я наштовхувався на нерозуміння співрозмовників, рідних, друзів, колег чи студентів. У кращому разі історію кольорів зараховували до рубрики «дрібних історійок», набору анекдотів і курйозів; у гіршому – вважалося, що ті, хто нею захоплюється, мають схильність до інфантильних, невизначених або нікчемних зацікавлень. І то відбувалося не в якісь далекі 1880-ті роки за доби сцієнтизму та позитивізму, а в 1980-ті, в епоху семіотики, історії ментальностей і славнозвісної міждисциплінарності!

Кілька років по тому внаслідок моїх робочих засідань по різних бібліотеках у Німеччині та Великій Британії мені вдалося реконструювати основну канву історії світлофорів і дійти висновку, що система дорожньої сигналізації була нащадком сигналізації

залізничної, а та своєю чергою успадкувала морську сигнальну систему, що виникла у XVIII столітті. На дорозі, як і на морі, перші світлофори були двоколірними та протиставляли червоний і зелений кольори. Найперший міський світлофор був встановлений у Лондоні у грудні 1868 року на розі вулиць Пелас-ярд і Бридж-стрит. Це був газовий ліхтар, що обертався навколо осі, за яким слідкував регулювальник. Але конструкція виявилася небезпечною: рік по тому вибухом газу був смертельно поранений службовець, який запалював лампи. Хай там як, лондонський світлофор значно випередив усі інші: у Парижі приклад перейняли лише у 1923 році, у Берліні – наступного року. Перший паризький світлофор був встановлений на перехресті бульварів Севастополь і Сен-Дені; горів лише червоний, зелений додали тільки на початку 1930-х. Тим часом двоколірні світлофори заповнили США: у 1912 році – Солт-Лейк-Сіті, у 1914-му – Клівленд, у 1918-му – Нью-Йорк.

Чому для регулювання руху спершу на морі, потім на залізниці і, нарешті, на дорогах обрали саме ці кольори: червоний і зелений? Червоний, безперечно, був кольором небезпеки й заборони починаючи зі стародавнього світу (вже в Біблії він має приблизно саме такий сенс), але зелений протягом багатьох століть не мав нічого спільного з дозволом або пропуском. Навпаки, це був колір безладу, переступу, всього, що суперечить правилам і усталеним нормами. Крім того, його не розглядали як протилежність червоного, яким був білий, і то з давніх-давен, або синій, починаючи від середини Середньовіччя. Але класифікація кольорів змінюється у XVIII столітті, коли розповсюджуються теорії Ньютона, який кількома десятиліттями раніше відкрив спектр, а пізніше в науковому середовищі поширюється ідея протиставлення основних і доповняльних кольорів. Червоний, колір основний, тепер отримує собі зелений як колір доповняльний. Два кольори утворюють пару, а що червоний – це колір заборони, то зелений як його доповняльний колір і майже його протилежність починає потроху ставати кольором дозволу. У 1780–1840-х роках на морі, а потім на суші мають звичку «давати зелене світло», коли вирішують дати дозвіл для проходу. Так з'явилася нова історія колірних кодів. Зелений набуває ознаки дозволу і навіть свободи. Він залишається таким дотепер.

Колір і дизайн: прогавлене побачення?

Колір доволі рано познайомив мене зі світом моди. Випадало поділитися своїми знаннями щодо символіки та моди на кольори з двома-трьома відомими кутюр'є, модними домами та редакторами модних журналів. Деколи ми не могли знайти спільну мову – так, для мене завжди було неприйнятним говорити «це тренд», щоб пояснити або виправдати певну колірну стратегію, – але наше спілкування завжди було плідним. Натомість зі світом промислового дизайну мої контакти розпочалися пізно та спорадично. Правду кажучи, це сталося не раніше 1993 року, коли в Парижі під дивовижним скляним дахом Гран-Пале проходила величезна виставка під назвою «Дизайн, дзеркало століття». Організатори попросили мене написати для каталогу, що виходив під такою ж назвою у видавництві «Фламмаріон», узагальнений огляд про зв'язки дизайну та кольору починаючи від 1880-х років і до кінця ХХ століття.

Я не дуже глибоко знався на цій темі. Отож я занурився в літературу, розпитував фахівців, провів деякі розшуки. На мій великий подив, я виявив, що, крім Баугаузу, колір зовсім не цікавив спеціалістів дизайну, хай то самих розробників, але й соціологів та істориків також. Мовчанку істориків можна порівняти з мовчанням істориків мистецтва, які довгі десятиліття нехтували питанням кольору, – але про це поговоримо пізніше.

Щодо промислового дизайну, взятого в довгій тривалості, можна спостерегти, що він не відзначався особливою винахідливістю в питанні кольору: рудиментарна символіка, млява естетика («створити гармонію між кольором і функцією предметів»), наївна віра в наукову істинність кольорів, а також у закони оптики й хімії, що дають змогу цими кольорами маніпулювати.

Звернімося до історії. Що вражає, коли поглянути на предмети побуту масового виробництва наприкінці ХІХ – початку ХХ століття, так це одноманіття їхньої кольорової палітри. Майже всі кольори вписуються в чорно-сіро-біло-коричневу гаму. Яскраві кольори – рідкісне явище. Чому? Першу відповідь, що спадає на думку, схиляє пошукати у сфері хімічної індустрії барвників: чи не була вона за тих часів не досить розвинена, щоб випускати у великих обсягах товари

яскравих, чистих, розмаїтих кольорів? Насправді нічого такого. Європейська людина за тієї епохи була цілком здатна не тільки створити промисловим способом задуманий наперед відтінок кольору (що до XIX століття було вельми непросто), а й починаючи від 1860-х років розмножити відтінки у великій кількості й зафарбувати ним будь-який предмет.

Насправді проблема виявилася не в хімічних чи технічних можливостях; вона етична. Якщо перші побутові прилади, перші стилографи, телефони, автомобілі тощо були чорними, сірими, білими або коричневими, а не помаранчевими, яскраво-червоними чи лимонно-жовтими, то причини цього були насамперед моральними. Для індустріального суспільства XIX століття, що добігало кінця, яскраві кольори, які притягують око і полонять уяву, – то кольори непристойні; їх потрібно використовувати лише мінімально. А ось кольори нейтральні, стриманіші, ті, що стосуються сіро-коричневої гама або чорно-білого універсуму, навпаки, сприймаються як пристойні та добродесні; отже, вони прийнятні для масового виробництва. Так, вже на перших кроках розвитку дизайну суспільна мораль виявилася для кольору нездоланною перешкодою. Спротив, який чинить ця етика будь-яким спробам переглянути колірні властивості предметів, настільки сильний, що нові палітри (яскравіші, чистіші, розмаїтіші), що з'являються на ринку після Першої світової війни – зокрема, завдячуючи певною мірою мистецьким революціям початку XX століття, – сприймаються публікою як жарт, ексцентрична або комічна комерційна фанаберія. Саме тому вони залишаються маргінальними (про що часто забувають сказати) і знехтуваними масовою культурою.

Відтак спрощене ставлення дизайнерів до кольору пояснюється вірою в науку та пошуком «хроматичних істин». Прагнучи встановити відповідність між формою, кольором і функцією предметів, вони ще донедавна вірили в природну, майже фізіологічну реальність кольору. Так, ніби насправді існують чисті й нечисті кольори, теплі й холодні, близькі й далекі, динамічні та статичні, збудливі й заспокійливі. Забуваючи про суто культурний характер символіки кольорів, дизайнери неодноразово претендували на створення «універсального коду». Такі амбіції сьогодні не тільки викликають посмішку, а й, що гірше, відштовхують споживача, тобто суперечать поставленим

завданням: гармонізувати задоволення практичне й естетичне. Усе, що стосується води, не може бути синім; усе, що стосується вогню, – червоним; природи – зеленим; сонця і канікул – жовтим або помаранчевим. Усі лікарняні палати не можуть бути зафарбовані в синьо-білий колір, а всі спортивні машини – в червоний, та й дитячі іграшки не обов'язково мають фарбуватися суто в яскраві та насичені кольори. Відома фраза Йоганнеса Іттена, адресована студентам Баугаузу в 1922 році, але яка впродовж багатьох десятиліть править за гасло дизайну, є одним із найабсурдніших висловів, що будь-коли були написані про колір: «Закони кольору вічні й абсолютні, вони поза часом і однаково застосовні як у минулому, так і в теперішньому».

Ця непомірна довіра до наукових теорій обмежила й навіть завела на манівці хроматичні преференції промислового дизайну. У цьому сенсі маємо показовий випадок із зеленим кольором. Спершу наука, а відтак сучасне мистецтво (згадаймо, наприклад, Мондріана або Дюбюффе) відмовили йому в статусі основного кольору, тобто в перебуванні серед перших кольорів, опустивши його, так би мовити, до другого покоління як похідного від змішання жовтого та синього. Однак цей упосліджений статус зеленого, який одразу був визнаний дизайнерами, суперечить усім традиціям і практикам. Тут чуттєвість широкого загалу знову була обманута й збита з пантелику.

Третій чинник, що обмежує успіхи промислового дизайну в стосунках із кольором, залежить від явищ моди. Вони ефемерні, тонкі та неконтрольовані, не абсолютно індивідуальні, але й не до кінця колективні, не піддаються ні вивченню психології, ні простому соціологічному аналізу. Для дизайнера – того, хто продукує і кодує кольори, – найважче дати собі раду з такими параметрами, як відхилення та зношення. У світі моди (не тільки одягу) колір, або поєднання кольорів, привабливий і престижний, якщо тільки він вирізняється серед інших кольорів та їхніх поєднань: він пориває зі звичками, традиціями, з усім, що в масі своїй трапляється на кожному кроці; а не тому, як хотів би дизайн, що перебуває «в гармонії форми й функції предмета, який вдягнений у колір». Виробництво цього кольору чи поєднання кольорів у великих кількостях – що є метою промислового дизайну – не гарантує успіх або забезпечує дуже короткочасний успіх. У царині моди коливання маятника відбувається швидко й нерівномірно, і це вочевидь стосується радше кольору, ніж

будь-яких інших елементів моди: коли всі автівки були чорними, круто було мати червону, синю або зелену; коли всі автівки зафарбували в яскраві кольори, потрібно будь-що-будь дістати сіру. Знахідки дизайнерів і закони масового виробництва так і не змогли, так би мовити, виборсатися з цієї пастки, тим страшнішої та хитрішої, що в одному й тому самому місці, в один і той самий час у кожного соціального середовища, у кожного віку, у кожної суспільної чи професійної групи або підгрупи є свої власні цінності, які не збагнути ззовні, їх неможливо спрямувати в задане річище, а надто зафіксувати, вони не готові звернутися навспак, розпастися або змінитися від найменшого доторку.

Ось чому історик має підстави твердити, що майже всі спроби дизайнерів контролювати чи спрямовувати рух моди приречені на поразку або напівпоразку. Справжній успіх був би можливий тільки за умови зміни мети й етики промислового дизайну: а саме, відмова від масового виробництва і низької ціни – двох фундаментальних обмежень справжнього дизайну, – а також вихід на ринок домашніх предметів, що були спершу створені як ознака класу, як предмети розкоші. Захоплений у вир циклічних змін моди, економічних законів і ризиків снобістських забаганок, дизайн – як і, втім, інші аспекти сучасної творчості, – не завжди виходить із гідністю зі скрутних становищ. «Потворність продається погано», – говорив Раймонд Лоуї. Звісно. Але творити красу заради грошей – хіба це не інший різновид потворності?

Їсти кольори

Коли мої дослідження, присвячені кольорові, зажили певного резонансу, мені неодноразово доводилося виконувати прикрий ритуал під час запрошень у гості: бути присутнім на монохромній вечері. Гадаючи, що мені роблять приємність, або ж бажаючи продемонструвати свою винахідливість і таланти, господарі спеціально для мене готували вечерю, на якій усі страви подавалися в одному-єдиному кольорі. Деколи оформлення столу теж доповнювало монохромність наїдків. Ця копітка мізансцена, замість того щоб радувати, радше викликала в мене почуття збентеження. Крім того, скромна втіха для очей аж ніяк не компенсувала брак задоволення для

смаку! Зусилля, покладені на те, щоб спорудити вечерю лише з одного кольору, змушує вибирати, поєднувати або об'єднувати те, що, звісно, може тішити погляд, але часто шкодить апетитові. Колір не має ніякого стосунку до присмаку, хай там що доводять теорії про синестезію.

Щиро кажучи, ця мода на монохромні бенкети, що поширилася в 1980-ті роки, не мала нічого оригінального. Таке вже вчиняли в 1950-х, а їхній зоряний час припав іще на 1910–1920-ті роки під впливом художників-футуристів. Монохромні обіди виринули на хвилі захопленням модернізмом. Заглибившись у минуле, побачимо предків таких обідів у численних трапезах пізнього Середньовіччя – харчі, пофарбовані в гербові кольори або в фамільні кольори князів, – а ще раніше під час римських бенкетів часів Імперії. Отож нічого нового на столах паризької богемної буржуазії та простаків кінця ХХ століття не спостерігалось.

Як і нічого надто винахідливого. Вже від 1980 року з'являлося чимало кулінарних видань, що пропонували господаркам (або господарям) приготувати схожі страви на основі складених рецептів. Ці трактати повторюють один одного і неминуче наголошують, наскільки тяжко витворити обід у всьому синьому. Фіолетовий обід – будь ласка; чорний – без проблем; червоний – хоч греблю гати. А синій? Доводиться хитрувати, покликатися не так до справжнього забарвлення харчів, як до їхніх назв або рецептів: форель у вині, яке її «підсинює» (*truite au bleu*), блакитний сир (*bleu des causses*)... А ще в синій колір можна зафарбувати білі харчі (рис, макарони, варені яйця, селеру, салатний цикорій, рибу) за допомогою метиленової синяви, нетоксичної речовини, яку раніше застосовували для гоєння виразок у роті, а тепер нею підсинюють воду в акваріумах: справді чарівний відтінок, але його точно не очікуєш у себе в тарілці. Утім, щоб не наражатися на штучні барвники, можна фарбувати страви чимось їстівним. Скажімо, лушпиння цибулі дає красиві бежеві та світло-коричневі відтінки; шпинат, сік цибулі-порею, фісташки й деякі трави – прекрасні зелені тони; шафран – яскраво-жовті; вода після зварених артишоків – чудовий синьо-зелений; чорнило каракатиці – глибокий чорний колір. Щодо червоних, рожевих і фіолетових відтінків, можна розгубитися від широкого вибору: буряк, червона капуста, чорна смородина, ожина, чорниця...

Якщо не брати натуральних барвників, то, крім синьо-блакитної гами, можна легко скомпонувати монохромне меню. Подамо лише декілька простих прикладів:

Червоний: буряк, стейк із червоного тунця, червона квасоля, полуниця.

Помаранчевий: терта морква, пікша, гарбузова каша, салат з апельсинів.

Білий: салат із цикорію, філе тріски, рис, сир, ліджи.

Зелений: салат з огірків, тортелліні із соусом песто, салат латук, флан із фісташками.

Каштановий: салат із сочевиці, яловичина на грилі, пюре з каштанів, шоколадний мус.

Чорний: чорна ікра, тапенада, ризотто з чорнилом каракатиці, тістечка з маком.

На цій території художники, поети та письменники набагато випередили кулінарні довідники. Наприклад, у книжці «Життя, спосіб уживання», опублікованій 1978 року, Жорж Перек виводить на авансцену таку собі Мадам Моро, яка раз на місяць у білій ідальні влаштовує одноколірний обід:

Перша учта була жовтою: сирний пиріг по-бургундському, щучі фрикадельки по-голландському, перепеляче рагу в шафрані, кукурудзяний салат, морозиво з лимоном і гуаявою під хересом, вина «Шатон-Шалон» і «Шато-Шарбонне», а ще холодний пунш сотерну.

Ще відоміша поминальна трапеза змальована Жорісом-Карлом Гюїсмансом (1848–1907) у романі «Навпаки» (1884). Йдеться про уривок з антології літератури символізму. У процесі столування у залі зі стінами, «покритими чорним», де страви підносили «оголені негрятянки», а «прихований оркестр грав жалобні марші», наїдки були чорного, коричневого або фіолетового кольорів:

З тарілок із чорною облямівкою гості їли черепаховий суп, російський житній хліб, турецькі маслини, чорну ікру, зернисту й паюсну, копчені франкфуртські ковбаски, дичину під соусом кольору лакриці й вакси, трюфелі, запашні шоколадні вершки, пудинги, виноградне варення, чорницю, чорнослив і черешню; пили з келихів димчастого кришталю лиманське, тенедоське, руссільон, валь-де-пеньяс і портвейн, а після кави з горіховим лікером цмулили квас, портер і темне пиво.

Монохромні наїдки, які пропонували мені, навіть близько не могли дотягнути до цього рівня химерності та соковитості. Щоправда, їх я бачив на власні очі в тарілках, а не у книжках. Мені нечасто смакували ті страви, але буває ще гірше: коли обід складається тільки з одного продукту. Та ще й не рослинного, а тваринного – тоді це катування! Мої розвідки з історії та символіки такої тварини, як свиня, наштовхнули одного ліонського ресторатора на думку запросити мене з лекцією на цю тему до його закладу. З цієї нагоди він наклав на сотню гостей стіл, складений тільки зі свинини. Обід був важкий і жирний, дуже важкий і дуже жирний. Я нікому не побажаю скуштувати на десерт те, що нам подали того вечора: холодна й солодка кров'янка, що плавала в соусі зі свинячої крові та чорничного варення!

Мистецтво і література

У майстерні художника

Змалечку я почав знайомитися з художниками та їхнім світом, навіть не ставлячи собі такої мети. Ці знайомства, поза сумнівом, пояснюють мій ранній і тривалий інтерес до кольорів і всього, що їх стосується. Троє з-поміж моїх дядьків за материною лінією були художниками, і, хоч я знав лише одного з них, Раймона, помешкання всіх моїх двоюрідних бабусь, дядьків і тіток, кузенів і навіть моєї прабабусі, яка померла у 96 років, були заставлені картинами, деякі з яких були величезного розміру. З боку мого батька жодного художника в родині не було, однак багато близьких друзів якраз становили художники. Так чи так вони всі поділяли погляди сюрреалізму і більш-менш намагалися жити зі свого живопису.

Як і художник Марсель Жан (1900–1993), який був старший за мого батька, але вони давно товаришували. Його майстерня стояла біля підніжжя пагорба, на вулиці Ежезип Моро, біля кладовища Монмартр. Часто у неділю батько відводив мене туди із самого рання, а сам ішов на вулицю Лепік на закупи. Для мене ці експедиції були справжнісіньким святом: майстерня художника розташовувалася посеред вулиці з такою незвичайною назвою – Ежезип! – у моїх очах вона мала вигляд справжньої печери Алі-Баби. Тим паче що Марсель Жан працював у всіх техніках: олія, гуаш, акварель, пастель, вугілля тощо. Одна з них захоплювала мене особливо, тому що для неї потрібні були великі чани – це був «флоттаж». Пігменти в формі порошку розсипали поверхнею води, і, поки вони не розчинилися або пішли на дно, художник умочував у чан аркуш паперу, на якому залишалися плями та кольорові патьоки химерної форми, які справляли враження, ніби вони повні багатющих смислів, та й ще їх не потрібно сильно ретушувати. На таких аркушах після обробки флоттажем мій батько кілька разів писав короткі поеми у віршах або в прозі. Моя сестра Ізабель зберегла один чудовий флоттаж Марселя Жана в загадкових синьо-зелених тонах, і, на щастя, якраз на ньому батько написав мій найулюбленіший з його віршів, простий і ніжний,

що завершується таким милим восьмискладником: «Згадувати, що я любив» (*Se souvenir d'avoir aimé*).

Утім, Марсель Жан зазвичай писав олією, і в майстерні лежали десятки напівпорожніх тюбиків фарби, якими мені можна було грати або малювати. Отож у неділю, якщо в нього був щедрий настрій, що бувало не дуже часто, він дозволяв мені навіть забрати з собою декілька уживаних тюбиків, які однаково були призначені для смітника, тоді як для мене то був найкращий подарунок. Це радше була втіха для очей і для доторків, ніж радощі художньої творчості, бо, майже порожні й засохлі, ці тюбики ледь-ледь відкручувались або взагалі не хотіли нізащо відкручуватися, тож не могли ніяк допомогти в малюванні в мене вдома. І навіть річ не в тім, що кришечки практично неможливо було відкрутити, а в тому, що в мене не було ні матеріалу, ні потрібних знань, як писати олією. У будь-якому разі я був гордий, що маю такий скарб, можу розкласти тюбики за кольорами, доторкатися до їхньої свинцевої оболонки, важкої і матової, а надто – показувати їх товаришам, які мені заздрили, особливо Крістіану, який володів лише коробкою з кольоровими олівцями, звісно, немаленькою – здається, двадцять чотири кольори, що на ті часи було багато, – але ними можна було тільки розфарбовувати, а не писати картини.

Я ще не мав і десяти років, але вже тоді незмінну радість мені дарувала класифікація кольорів. Чи то в аптеці моєї матері, чи в майстерні Марселя Жана я уявляв собі, ніби існує таємний колірний лад, який був порушений дорослими, й тепер мені потрібно його розгадати, якщо не відновити. Коробки з ліками й тюбики з фарбами – водночас дорогоцінні предмети, а також казкові іграшки – були для мене ідеальними інструментами. З плином років у цих двох «хроматичних лабораторіях» – в аптеці та майстерні художника, – а зовсім не в школі й не в ліцеї я поступово сформулював деякі особисті колірні принципи. Вони не були аж надто оригінальними, але з раннього віку і надалі я жодного разу не мав ані мотиву, ані бажання засумніватися в них, навіть тоді, коли став істориком і зрозумів, що у сфері кольору не буває універсальних істин, а, навпаки, все змінюється з епохами та суспільствами.

Ці декілька принципів, розроблені мною ще в дитинстві, але які супроводжують мене й у дорослому житті, у дослідницькій роботі та

навіть у моїх скромних вправах живописця-аматора, можна стисло звести до такого:

1. Чорний і білий є повноцінними кольорами.
2. Існує тільки шість основних кольорів: чорний, білий, червоний, синій, жовтий і зелений.
3. Потім ідуть п'ять кольорів другого рангу, які хибно називають «напівкольорами»: сірий, коричневий, рожевий, фіолетовий і помаранчевий.
4. Усі інші фарби є лише відтінками або відтінками відтінків.

Художник поміж двох томів

Я зростав серед книжок. Зовсім юним я збагнув, що істина живих створінь, як і матеріальних речей, залягає не так у реаліях повсякденного життя, як у бібліотеках. Книгозбірня мого батька налічувала близько п'ятнадцяти тисяч томів, серед яких досить значна частина була присвячена книжкам з мистецтва. Звичайно, тут якнайповніше був поданий живопис сюрреалізму, але були й загальніші видання, більш доступні для мого дитячого сприйняття. Правду кажучи, я задивлявся передусім на світлини, більшість яких була чорно-білою, у товстих томах, розташованих на нижніх полицях. Серед розкішних видань, присвячених живопису, була одна книжка, що мене заінтригувала особливо: «Історія французького живопису» за редакції Луї Діме (друге видання, 1934). Вона була розділена на два томи однакової товщини, перший з яких мав підзаголовок: «Від витоків до повернення Симона Вуе з Риму». Саме цей підзаголовок зачарував мене, але й водночас збив із пантелику.

«До повернення Симона Вуе з Риму». Дивний вислів як для підзаголовка! Про що тут ідеться? Поза сумнівом, про якусь надзвичайну пригоду. Ким був той Симон Вуе, який відбув до Риму за часів «Трьох мушкетерів» і повернення якого перемінило весь французький живопис? Що він привіз? Невідомі барвники? Дивовижний римський пурпур? Незрівняний зелений? Заморський синій? Для мене живопис був – і залишається – насамперед кольором. Звичайно, я нічого не знав про Симона Вуе та його картини. Отож я був приголомшений тим, що його вважали найбільшим художником, повернення якого розділило історію французького живопису на два

томи. Безперечно, геній. Мабуть, французький Рафаель або Вермеєр, два художники, яких я знав і вважав одними з найвизначніших. Хоч як це дивно, у книжці було дуже багато ілюстрацій, нехай і чорно-білих, але жодної картини Вує не було розміщено ні в першому, ні в другому томі. Те, що я розумів із тексту, мені нічого не говорило. Що могли означати вислови на кшталт «бароко, адаптоване до галльського духу» або «найбільш ілюзіоністський з-поміж римсько-французьких художників»?

Ця таємниця збереглась аж до повноліття. Коли я був підлітком, смаки мої в царині живопису віднесли мене якнайдалі від французького XVII століття: улюбленою добою для мене стало Середньовіччя, мене заворожували старі книжкові мініатюри. Завдяки тітці Ліз, доглядачці кабінету рукописів Національної бібліотеки, я захопився мініатюрами настільки, що віддалився і від класичного, і від сучасного живопису, який полюбляв мій батько. У мене зникло будь-яке бажання дізнатися щось про загадкового Симона Вує (1590–1649).

Пізніше, коли я став студентом і спраглим до знань любив гортати без особливої причини довідники у бібліотечних фондах, я випадково дізнався, що Вує прожив у Римі десять років, де став «найбільш італійським з-поміж французьких художників». Людовік XIII, який допомагав йому грошима, 1627 року відкликав Вує назад до Парижа. Той послухався. Він привіз до Франції не якісь невідомі досі фарби або нові відтінки, а лише теорії живопису, що вийшли з італійського бароко. Він працював у дуже популярній майстерні, був учителем Есташа Лесюєра і Шарля Лебрена, став одним з офіційних художників королівського двору, відтак наприкінці життя змагався зі своїм суперником Пуссенем. Симон Вує не започаткував моду ані на особливий римський пурпур, ані на незрівняний зелений, ані на заморський синій. Його палітра нічим не відрізнялася від палітри інших художників того часу. Мене спіткало розчарування.

У темних залах

Перший фільм, який я подивився в кінотеатрі, був «Двадцять тисяч лье під водою» Річарда Флейшера із зоряним акторським складом: Керком Дугласом, Джеймсом Мейсоном і Пітером Лорре. Це було в 1954 році, мені не виповнилося й семи років. Фільм був кольоровий,

явище на ті часи не часте. Як кажуть деякі кінознавці, стрічка досі залишається однією з найкращих екранізацій Жуля Верна. На жаль, відтоді я не передивлявся її знову.

Попри мій перший досвід, який не міг не залишити відчутний слід, кіно є для мене мистецтвом чорно-білим. Це свідчить про те, що я цілком і повністю належу до свого покоління: «справжній» фільм – це фільм чорно-білий, а історія кіно насамперед є чорно-білою історією. Колір, як деколи мені здається, щось відібрав у сьомого мистецтва. Через це, мабуть, мої улюблені кінострічки чорно-білі. По-перше, це «Казки туманного місяця після дощу» (1953) Кендзі Мідзогуті, який я вважаю прекраснішою стрічкою з-поміж усіх, що були коли-небудь зняті. Нічна переправа через озеро Бива, де поєднуються мерехтіння води, відблиски місяця, плескіт весел і бій барабанів удалині, я вважаю найчарівнішою сценою в усій історії кіно. Потім я б назвав «Вечір блазнів» (1953) і «Сьому печатку» (1957) Інгмара Бергмана; «Правила гри» (1939) Жана Ренуара; «Ніч мисливця» (1955) Чарльза Лоутона; «Вісім з половиною» (1963) і «Амаркорд» (1973) Федеріко Фелліні. Цей перелік не претендує на особливу оригінальність – ці фільми очолюють усі почесні списки. Я доволі пересічний кіноман.

Утім, мої дослідження в історії кольору підштовхнули мене зацікавитися початками кінематографа, і я пересвідчився, що, як і в фотографії, перехід від чорно-білого зображення до кольорового спричинив безліч труднощів і протестів, не так у технічному сенсі, як у суспільному й етичному. Перший публічний (платний) показ Кінематографа братів Люм'єрів відбувся в Парижі, в «Гранд-кафе» на бульварі Капуцинів 28 грудня 1895 року. Від цього моменту й надалі протягом трьох десятиліть не припинялись активні пошуки кольорового зображення для перших фільмів. Деякі досліди були вдалими, але вони не вплинули на комерційне кіно; живі картини, які пропонували широкій публіці, ще довгий час залишалися чорно-білими.

Технічні труднощі, що супроводжували виробництво кольорового кіно, справді були значними. Фільми спершу розфарбовували голіруч, використовуючи для кожного кольору окремо вирізані з позитивів трафарети; кольори розмальовували пензлем, тож робота була надзвичайно тривала й копітка, просто нездійсненна в разі повнометражного фільму, тим паче що під час знімання всі декорації,

костюми та грим обмежувалися палітрою сірих відтінків. Потім фільми почали забарвлювати, повністю занурюючи плівку у фарбу: це допомагало створити атмосферу і навіть умовні коди, адже для кожного типу сцени підбирали один і той самий колір (синій для ночі, зелений для декорацій надворі, червоний для небезпеки, жовтий для радості); але це ще не є кольорове кіно як таке. Надалі почали використовувати колірні фільтри: спершу під час показу, пізніше – у процесі знімання. Нарешті, як у гравюрі та фотографії, стали накладати три плівки трьох різних кольорів, щоб добути через них інші кольори. Перший кольоровий мультфільм (одна зі славетних серій «Веселих мелодій» Волта Діснея) з'явився в кінотеатрах 1932 року. Але довелося чекати ще три роки, перш ніж вийшов достеменний кольоровий фільм: «Беккі Шарп» (1935) режисера Рубена Мамуляна.

Фактично метод «Технікоколор», який визначав перший період кольорового кінематографа, був розроблений ще 1915 року. Він не припиняв удосконалюватися до середини 1930-х років і дав змогу зняти напередодні Другої світової війни такі шедеври, як «Пригоди Робін Гуда» (1938) Майкла Кертиса або «Звіяні вітром» (1939) Віктора Флемінга. Втім, технічно цей метод міг бути застосований для знімання та показу кольорових фільмів значно раніше. Його поширення для масового глядача було затримане не стільки з технічних і навіть фінансових міркувань, скільки з міркувань моральних. У 1915–1920 роках для капіталістів-пуритан (у переважній більшості протестантів, як в Європі, так і в США), які на той час контролювали виробництво образів, так само як вони контролювали виробництво предметів масового споживання, живі картини сприймалися як щось легковажне та фривольне, майже непристойне; піти далі й запропонувати публіці ще й кольорові живі картини було б для них просто неподобним сороміцтвом. Тим-то пояснюється різниця у два десятиліття між створенням нової техніки і її першим показом на широких екранах.

Після Другої світової війни кольорові фільми набувають дедалі більшого поширення, але їхня кількість перевищила кількість чорно-білих стрічок тільки на початку 1970-х років. Тоді великих зусиль докладали, хоч і без особливого успіху, щоб уникати перетворення кінематографічних образів на «чепурну поштівку». Багато естетів і митців засуджували нав'язливий і нереалістичний характер кольору.

Справді, в кіно, як і на телебаченні та в журналах, колір починає посідати надмірне й викривлене місце порівняно з його місцем у природі або повсякденному житті. Але масовий глядач не погодився на це й відмовився від повернення до чорно-білого зображення (яке, втім, вимагають бачити достеменні синефіли для певних категорій фільмів). Нещодавня практика «колоризації» старих фільмів, які були зняті – й задумані! – у чорно-білому зображенні, добре відображає цей потяг широкої публіки до кольору, зокрема в США: американські (а невдовзі, поза сумнівом, європейські) телеглядачі відмовляються дивитися старі чорно-білі фільми, отож потрібно їх «кольоризувати» (слово жахливе вже саме по собі), щоб підняти рейтинги перегляду фільму на телеекрані. За що й узялися починаючи від 1980–1990-х, збуривши низку слухних заперечень як з юридичного, так і з етичного, естетичного та творчого поглядів.

Сьогодні знімання чорно-білого фільму коштує дорожче, ніж кольорового (те саме стосується фотографії). Звідси спостерігаємо, як серед справжніх митців, згідно з принципом маятника, відбувається нова переоцінка чорно-білого зображення, більш притягального, більш атмосферного, більш «кінематографічного». Деякі старі синефіли через свій добре відомий снобізм взагалі закликають припинити відвідувати кольорові фільми. Можна не розділяти цих переконань, але не можна не визнати, що кіно історично й міфологічно є чорно-білим універсумом. І кольорування старих фільмів тут погоди не зробить.

«Айвенго»

Хоч усі мої улюблені фільми чорно-білі, одна стрічка, що найбільше вплинула на мене й відіграла вирішальну роль у дитинстві, була кольоровою: це «Айвенго» Річарда Торпа, знятий 1952 року, де в головних ролях зіграли Роберт Тейлор, Елізабет Тейлор (тоді ще зовсім юна й неймовірно прекрасна), Джоан Фонтейн і Джордж Сандерс. Фільм вийшов на європейські екрани наступного року, але я побачив його не раніше як за два роки по тому. Мені вісім років, надворі літо. У невеличкому бретонському містечку неподалік від курорту, де я щороку бував на канікулах, бабуся одного з моїх друзів опікувалася парафіяльним кінотеатром: скромна апаратура, старенький зал, шумкий і вередливий проектор, фільми не першої свіжості. Ми з

товаришем час від часу виконували роль «білетерок», але не допомагали шукати глядачам місця, а продавали їм цукерки та ескімо. Це була добра нагода натріскатися досхочу солодощами (за тих часів неможливо було уявити кіно без морозива) і безкоштовно подивитися фільми, інколи безперервно по декілька разів після обіду або ввечері. Справді, у липні 1955 року я міг цілий тиждень дивитися «Айвенго» у французькому дубляжі. Мабуть, разів п'ять чи шість. Я знав напам'ять кожен кадр, кожен план, кожну деталь і кожну репліку. Та й діалоги французькою виявилися на диво якісними; було б добре знайти авторів і віддати їм шану.

Але історики кіно зовсім не в захопленні від цього «Айвенго», а ще менше від Річарда Торпа, якого багато критиків називають «ремісником від кіно». Твердження несправедливе: «Айвенго» – чудовий пригодницький фільм, не гірший за все, що випускав Голлівуд на початку 1950-х років. Штурм замку Торкілстон і фінальний божий суд – два визначних моменти в історії кіно. Також стрічка мала надзвичайний успіх у міжнародному прокаті. Як історик Середньовіччя, я вважаю «Айвенго» одним із кращих фільмів, присвячених цьому періодові. Пейзажі, замки, костюми, герби, декорації й загальна атмосфера загалом відповідають історичній реальності або ж принаймні тому образу історичної реальності, який ми маємо. Дія відбувається наприкінці XII століття, і чи не вперше й, либонь, єдиний раз у кіно лицарі носять зброю та герби кінця XII століття, а не XV чи XVI.

Завдяки цій переконливості фільм занурює глядача у знайомий і водночас казковий світ. Я шкодую, що дослідники історії американського кіно так зневажливо поставилися до фільму. Тим паче що для мене з цього фільму почалося захоплення Середньовіччям, знаменами, щитами, поєднанням кольорів. У вісім років я ще не знав, що таке геральдика, але гербові щити двох головних ворогів героя вже тоді мене вразили: червлений золотавий пояс у Г'ю де Бресі та переплетені між собою лазур і срібло у Бріана де Буагільбера. Чи можна було створити щось сильніше за просторою, безпосередністю та графічністю? Відтоді, влітку 1955 року, я остаточно віддав свої уподобання лицарям перед ковбоями.

Наступного літа в тому ж бретонському кінотеатрі я подивився «Лицарів Круглого столу» того ж Річарда Торпа, але фільм сподобався

мені менше. Попри участь у ньому Ави Гарднер (о, Ава Гарднер!), він виявився менш вдалим, ніж «Айвенго», менш енергійним і загалом дещо кітчевим. Екранізувати легенду про короля Артура – завдання майже нездійсненне: згадаймо «Ланселота Озерного» (1974) Робера Брессона – провальний фільм або ж кошмарний «Екскалібур» (1981) Джона Бурмена – кричущий гротеск, від якого губиться дар мовлення. Ця легенда ховає в собі багато невимовного, щоб легко піддатися на екранізацію.

«Айвенго», безперечно, легше надається для постановки. Роман Вальтера Скотта дає все, що потрібно: сценарій, героїв, характери, місця, декорації, костюми, кольори, герби. Скотт усе уявив, усе описав, усе передбачив аж до кадрування головних сцен: повернення після хрестового походу, лицарський турнір, штурм замку, судилище над відьмою, божий суд.

Коли його книжка з'явилася у грудні 1819 року, Скотту було сорок вісім. Уже багато років він знав писемний як у Шотландії, так і в Англії. Але в «Айвенго» він виявився набагато амбітнішим, ніж у попередніх романах: історія відбувається в Середньовіччі наприкінці XII століття, події повністю розгортаються в Англії, коли король Річард Левове Серце покинув країну і вирушив у хрестовий похід, однак утрапляє в полон на зворотному шляху. Поки він був ув'язнений в Австрії, а потім у Німеччині, його брат, принц Джон, намагається захопити владу, спираючись на норманських баронів, що ворогують з останніми саксонськими сеньйорами, які залишаються вірними Річардові. У цю роздерту чварами Англію, яка очікує на повернення свого короля, автор додає різні драматичні події: конфлікт між владним батьком і волелюбним сином, заборонене кохання молодої єврейки й лицаря-християнина, поява таємничого Чорного лицаря, що приховує своє обличчя, а також декілька видовищних епізодів, про які ми вже згадували.

Справді, успіх книжки був миттєвий і величезний. Роман дав Вальтеру Скотту славу і багатство. Університети Оксфорда та Кембриджа присуджують йому ступінь почесного доктора; шотландські інтелектуальні кола всіляко вихваляють і вшановують його, навіть просять очолити Единбурзьке королівське товариство; нарешті, новий король Георг IV дарує йому титул баронета. Усі ці похвали дощем проливаються на Вальтера Скотта наступні шість

місяців після виходу книжки. 1820 рік був, поза сумнівом, найяскравішим роком усього його життя, і це все завдяки роману «Айвенго». Крім того, до слави додаються статки: підраховано, що між тією датою і до самої його смерті (1832) продали понад півтора мільйона примірників цієї книжки, якщо взяти до уваги всі видання та переклади. Золота жила! Однак вона, на жаль, просохла через невдалі вкладення у необачні видавничі авантюри, після чого вдарили катастрофічне банкрутство (1826) та величезні борги, з якими письменник боровся протягом шести років життя, не шкодуючи свого таланту та здоров'я. Скотт був обдарованим письменником, але жахливим підприємцем.

В анкеті, запропонованій у 1983–1984 роках французьким часописом «Médiévales» для молодих дослідників і визнаних істориків фігурувало запитання: «Звідки у вас з'явилося зацікавлення Середньовіччям?» З-поміж близько трьохсот опитаних третина стверджували, що перше захоплення Середньовіччям постало завдяки «Айвенго», з яким вони познайомились або завдяки роману Вальтера Скотта (зазвичай в адаптації для підлітків), або після перегляду стрічки Річарда Торпа. Отож мій випадок зовсім не поодинокий: багато медієвістів завдячують своїм першим інтересом до Середніх віків, а згодом своїм покликанням історика «Айвенго», книжці та фільму, в якому кольори відіграють першорядну роль.

У нашій уяві Середньовіччя – то насамперед колір.

«Голосні»

Прошу мені вибачити, але я не люблю Артюра Рембо. Ні людини, ні творчості. Я ніколи достеменно не розумів, що такого визначного в тому, щоб бути юним бунтівним поетом: це щонайменше банально, а в 1870-ті роки, можливо, було ще банальніше, ніж сьогодні. Щодо віршів Рембо, зізнаюся: вони мене не чіпають – я вважаю їх нерівними, штучними, позбавленими атмосферної музики Верлена, чарівливих дивацтв Нерваля. Нехай усі шанувальники Рембо – а я знаю, що їх чимало, – не ображаються на мене. Можливо, це несприйняття поета виказує в мені бунт проти батька: він кохався на поезії Рембо понад усяку міру й зібрав у себе ні з чим не зрівняну бібліотеку, присвячену

його творчості. На жаль, через свою упертість я відкрив її лише в дорослому віці.

Тож відомий сонет «Голосні» я вперше прочитав, вивчив і розібрав за шкільним підручником. За мого часу це був обов'язок кожного старшокласника з філологічним ухилом. Я пригадую ентузіазм нашого вчителя, який прагнув передати нам свої емоції, коментуючи зв'язки між кольором і складом, між кольором і музикою, згадуючи, до прикладу, колірний клавесин отця Кастеля, який замінив звуки кольорами (близько 1735–1740 років). Потім учитель до цих міркувань допасував «Відповідності» Бодлера та синестезію Пруста. Йому вдалося полонити нашу увагу, і в класі вибухнула дискусія, хто які кольори асоціює з п'ятьма голосними, як у Рембо:

А – чорне, Е – біле, І – червоне, У – зелене, О – синє: голосні,
Прийде день і я викажу ваше приховане походження [...].

У класі сиділо близько тридцяти п'яти учнів, практично всі чоловічої статі: і жоден не погодився з асоціаціями, які були викладені в перших рядках сонета. Жоден. Звісно, не всі відреагували або не захотіли ділитися власною колірною абеткою – в середині 1960-х у гуманітарних класах багато було не так горланів, як соньків, – але для більшості з нас було «очевидно», що А не може бути чорним, а Е білим. Щодо асоціації літери І з червоним кольором... Один із моїх товаришів, сміливіший за інших, якого звали П'єр, і це все, що я про нього пам'ятаю, навіть наважився висунути гіпотезу, згідно з якою молодий Артюр Рембо навмисне навів у вірші такі поєднання, які суперечать здоровому глузду та відчуттям більшості людей. Слушна думка, але вона анітрохи не зацікавила нашого викладача, який знай торочив: «Але ж прочитайте сонет до кінця! Дочитайте до самого кінця!»

Він мав рацію – потрібно читати до кінця. Але перший рядок, написаний в окличній формі, вже містить в собі основу: він затьмарює всі тринадцять наступних рядків і сам по собі утворює настільки сильну палітру, гаму, хроматичний горизонт, що, здається, звільняє від потреби читати далі. Утім, я не впевнений, що прочитання поезії до самого кінця приносить трохи більше ясності до запропонованої послідовності. Поезії притаманно ніколи не виявляти до кінця своїх таємниць.

Коли Рембо запитували про значення сонета та розподіл голосних і кольорів, а це траплялося часто, він завжди відповідав, що його вибір був «довільним і необов'язковим». Тому деякі коментатори вбачають у цій поезії лише своєрідний жарт. Інші, яких значно більше, помножували тлумачення і перетлумачення для того, щоб дорозумітися, що ж мав на увазі автор, і дошукатися пояснення цій колірній абетці, покликаючись на кольори основні та доповняльні, теплі й холодні, акцентуючи протиставлення між чорним і білим, з одного боку, і кольорами спектра, з другого, розмірковуючи над формою літер, «ніжками» А, трьома горизонтальними перетинами Е, вертикаллю І, зіставляючи всі ці форми з предметами та живими створіннями відповідного кольору. Бібліографія, що присвячена цьому сонетові, просто нескінченна, аж Трістан Тцара іронічно вигукнув: «Голосні, голосні, як же багато всього зайвого про вас наговорили!»

Можливо, в цьому й полягав свідомий чи несвідомий задум поета. Рембо мав сімнадцять років, коли писав цей сонет наприкінці літа 1871 року. Щойно він завершив темну поему «П'яний корабель», яку прочитає під час обіду в паризькому літературному гуртку «Лихі добродії». Тоді він ще не поїхав до Англії (це станеться наступного року), але вже розпочався його «англійський період», він любить бавитися зі словами мови, яку вчив у колежі Шарлевілья. Цілком імовірно, що сонет про голосні зародився у простій школярській грі слів: Рембо / *rainbow*, адже прізвище поета явно нагадує англійське слово «веселка».

Щодо мене, то я пам'ятаю свій вибір кольорів під час розбору вірша у нашому ліцеї в 1964 році. Як і Рембо, мені було майже сімнадцять, і я, так само як і він, навряд чи міг чітко пояснити мотиви свого вибору. Але моя послідовність асоціацій виникла у мене відразу, і я досі від неї не відмовляюся: А – червоне, Е – синє, І – жовте, О – біле, У – синє або зелене. Чорного кольору в моїй абетці немає. Вже не пам'ятаю точно, що вибрали мої однокласники, але пригадую, що для більшості класу А було червоним. Щодо цього всі були майже одностайні. Потім я інколи просив друзів зробити цю вправу з голосними. Звичайно, палітра, яку вони пропонували, відрізнялася, але більшість завжди асоціювала А з червоним, а У, хоч і не так часто, з синім.

Чи можна провести схожий експеримент з приголосними? У них інше звучання, і їхні звукові кольори вчуваються менш чітко. Однак, як мені здається, Ф і Т я помістив би ближче до білої гами, Х і М – до червоної, Ж і Н – до жовтої й лише З була б повністю чорною. Невже ця асоціація виникла через цукерки «Zap» чи це пов'язано із Зорро?

«Червоне і чорне»

Я не люблю Рембо, але й Стендаль мені не до вподоби. Очевидно, я варвар у літературі. Однак я надто високої думки щодо Флобера, щоб цінувати Стендаля. Як можна читати або перечитувати «Червоне і чорне», коли прочитав «Виховання почуттів»? Як уникнути порівняння цих двох письменників, яких розділяє лише одне покоління? Замолоду я прочитав «Червоне і чорне», звісно, трохи зарано, до шістнадцяти років, за порадою мого вчителя літератури. Потім я перечитав його після сорока, але між цими двома датами проковтнув усього Флобера...

Роман Стендаля, як мені здається, розчавлений під вагою свого заголовка; чудова назва, однак вона віднімає надто багато уваги читача й заводить на символічні манівці, які не обов'язково передбачалися самим автором. Власне, що хотів сказати Стендаль цією назвою? Ми цього не знаємо. Він жодного разу так і не пояснив, чому обрав ці два кольори. Ми знаємо тільки, що спершу роман називався «Жульєн», за ім'ям головного героя Жульєна Сореля, і що автор зупинився на назві «Червоне і чорне» у травні 1830 року, за кілька місяців до публікації.

Мовчанка Стендаля породила величезну бібліографію. Кожен коментатор твору пропонував свою інтерпретацію або свої гіпотези. Багато хто розгледів у червоному колір Армії, а в чорному – колір Церкви. Назва ніби виказує коливання героя: бути солдатом або священником? Кар'єра військового чи доля духівника? Цьому поясненню, в якого багато прихильників, суперечить сполучник між двома колірними термінами: Стендаль написав не «Червоне *або* чорне», а «Червоне *і* чорне». Інше пояснення, більш спрощене, вбачає в «червоному» злочин Жульєна, а в «чорному» – його смерть на ешафоті. Утім, деякі критики перевертають значення кольорів: чорний – колір гріха, а червоний – колір ката. Близько 1830 року вислів «вдягти червоний комірець» означав скарання на горло.

Інша доріжка, більш хитка, перетворює «червоне» на колір мадам де Реналь, а «чорне» – на колір Матильди де ла Моль, двох жінок, які люблять Жульєна. Правду кажучи, в романі обмаль елементів, що вказують у цьому напрямку. Натомість деякі ерудити розгледіли у двох кольорах натяк на гральні карти чи казино. Один з інтерпретаторів навіть відшукав азартну гру під назвою «червоне і чорне», прототип гри «тридцять-сорок» у ХХ столітті: назва роману, мовляв, підкреслює, що Жульєн грає своєю долею навмання, довіряючи її примхам фортуни. Дехто ще глибше занурився в символіку і звернувся до астрології; виходить, що назва роману немовби підсумовує астральну тему Жульєна Сореля: «червоне» як колір гарячої пристрасті та ревностів асоціюється з планетою Марс; «чорне», колір в'юнких і спритних амбіцій і підступних душ, пов'язаний із Сатурном. Чом би й ні? У 1820–1830-ті роки символіка кольорів була якраз у моді й заводила тлумачів на звивисті стежки астрології та езотерики. Але чи не занадто далеко ми заходимо?

Історик, що досліджує літературні тексти, знає, що на ту пору, коли Стендаль писав свій шедевр, чимало романів мали назви з кольірними термінами, зокрема в Англії. Обираючи «Червоне і чорне», Анрі Бейль зовсім не був оригінальний, він іде на ризик, очевидно, не до кінця підозрюючи про його масштаби: кольірні терміни – сильні, дуже сильні слова, які завжди висловлюють більше, ніж у них вкладають мовці. Не виходить уживати їх безкарно.

Кретьєн де Труа в кіно

Мені двічі доводилося бути історичним консультантом для фільмів на теми Середньовіччя. Два повчальних досвіди, але зовсім не тому, що я щось дізнався про залаштунки кінематографа, а тому, що почув од режисерів запитання, які історики зазвичай собі не ставлять: як віталися при зустрічі у XII або в XIV столітті? Які були жести? Як сідали за стіл? В який час монахи ходили в капюшонах, а коли без капюшона (питання бюджету: стригти акторам тонзуру чи ні...)?

Мій перший досвід був у край скромним. Він стосувався фільму Еріка Ромера «Персеваль», що вийшов на екрани в лютому 1979 року. До того я опублікував дослідження під назвою «Повсякденне життя за часів лицарів Круглого столу», що вийшло у видавництві «Nachette»,

мою першу книжку, написану під час військової служби в безлюдній бібліотеці Музею армії. Ромер хотів дізнатися більше про костюми, герби, кольори. Він приходив два дні поспіль до мене в Національну бібліотеку, до Кабінету медалей, де я працював молодим доглядачем. Це був кінець січня 1978 року: два страшенно холодних дні, та ще й не працювали батареї. Ромер начебто цього не відчував. Він надовго затримувався, розпитував непомалу, робив безліч нотаток, потім запросив пообідати в китайський ресторан. Я шарівся, почасти тому, що він сам нібито шарівся, а це передається співрозмовнику. Ми багато говорили про герби лицарів Круглого столу, а ще більше про кольори костюмів і декорацій. Відібрали декілька гербів з описами геральдичною мовою, яка так подобалася Ромерові. Крім того, ми чітко визначили, які мають бути кольори костюмів головних героїв: зелений для Персеваля, синій для Гавейна, білий для Артура, чорний для Кея, червоний для Червоного лицаря, жовтий для Горнемана де Гора. Тут наша співпраця й завершилася.

За рік по тому, коли я переглянув стрічку на передпрем'єрному показі в одному з кінотеатрів у кварталі Монпарнас, то був надзвичайно здивований: Ромер не взяв до уваги нічого з того, про що ми говорили, що вибирали, відхиляли або зберігали. Гербові щити ніяк не стосувалися правил геральдики; костюми відрізнялися від тих, що ми разом намалювали, і не мали нічого спільного з костюмами XII століття; кольори декорацій так чи так були кітчеві. Наприклад, добре пам'ятаю, як рік тому казав Ромерові: «Головне жодного фіолетового кольору: за часів Кретьєна де Труа цього кольору ще не існувало; він нагадує про Середньовіччя, але не має до нього ніякого стосунку». Але у фільмі фіолетовий був повсюдно. Я так і не наважився запитати великого режисера, чому він пішов на ці відступи та перекручення. Чи він загубив нотатки? Чи більше довіряв своїй команді художників, ніж молодому історикові, до якого прийшов проконсультуватися? Чи він навмисно відійшов од певних реалій, щоб схилитись у цьому, як і в фільмі загалом, до поетичного відсторонення замість ретельної історичної та літературної реконструкції? Я цього ніколи не дізнаюся.

Рожеві свині та чорні свині

Друга моя співпраця з кінорежисером сталася кілька років пізніше, в 1984–1985 роках: я увійшов до групи істориків на чолі з Жаком Ле Гоффом, які консультували Жан-Жака Анно; той готувався знімати стрічку «Ім'я рози» за однойменним романом Умберто Еко. Я мав відповідати за теми, пов'язані з кольором, емблемами і вбранням ченців. Ідея Анно відрізнялася від задуму Ромера: його завданням було якраз якомога точніше передати місцевість, костюми та матеріальний бік життя початку XIV століття, маючи на думці, що ця реконструкція, заснована на останніх історичних і археологічних дослідженнях, змусить глядача переміститися в іншу реальність, допоможе зробити відкриття, навчить нового. Робота, яку нам замовили, полягала в тому, щоб перед початком знімання фільму ми мали зібрати якомога більше історичних документів, а потім разом із художниками-декораторами, художниками-костюмерами та режисерами-постановниками відібрати для кожної сцени й кожного персонажа те, що потрібно. Це підприємство становило величезну машину зі значним бюджетом і велелюдним персоналом. Було непросто виконати цю роботу, настільки вона була роздроблена на безліч дрібних частин і підлягала затвердженню на різних етапах, що суперечили один одному. Скільки подорожей між різними групами й адміністраторами, щоб затвердити вигляд костюма, його колір, особливі відзнаки й аксесуари! Декілька разів мені кортіло все закинути. Крім того, Умберто Еко, друг Жака Ле Гоффа, приєднувався час від часу до нашої групки і про роботу можна було забути: його багатомовний гумор, бурлескна і непомірна балакучість, веселі анекдоти паралізували будь-яку серйозну діяльність.

Хай там як, ми завершили свою частину роботи у передбачені терміни. Та коли вже без нас розпочалися зйомки фільму й мали знімати сцену, в якій з'являються свині, я збагнув, що геть забув попередити співробітників Жан-Жака Анно, що у XIV столітті свині були не рожеві й не білі, а найчастіше чорні, сірі, бурі або плямисті. Вони більше нагадували кабанів, ніж наших теперішніх свійських свиней. Як фахівцю кольорів і тварин, та ще й найнятому з цієї причини, мене мучило сумління. Знімаючий, я все-таки зібрався з духом і потурбував Жака Ле Гоффа, а той попередив Жан-Жака Анно. Але часу було обмаль. Знайти чорних свиней і привезти їх на знімальний майданчик до Італії було складно, та й виникав ризик

додати ще кілька днів затримки зйомок. Що робити? З дозволу режисера один із постановників віднайшов швидкий спосіб: достатньо буде кількох чорних свиней, яких уже знайшли, а інших із дуже сучасною біло-рожевою шкірою пофарбувати в чорний колір фарбою з балончика. Так і вчинили. Згодом я дізнався, що ця фарба виявилася не дуже якісною: свині терлися одна об одну, забрюхалися в калюжі, каталися в багнюці, тож їхні «костюми» пішли плямами, і сцена, яку задумували в принципі як досить брудну, перетворилася, за словами технічного персоналу знімальної групи, на «мерзенну та скотинячу». Жан-Жак Анно, який прагнув підкреслити грубий характер сільського життя в XIV столітті, здається, залишився вкрай задоволений.

За історичними свідченнями, європейські свині почали перевдягатися в справді світлий, білястий або рожевий одяг замість сірих, чорних, рудих або плямистих шкур, які їм були притаманні раніше, починаючи від другої половини XVIII століття. Причинами цього освітлення стали, з одного боку, підсилена селекція порід свиней для того, щоб діставати з них більшу кількість м'яса кращої якості, а з другого – схрещування англійських свиноматок із кнурами, яких завозили з Південно-Східної Азії. Азійські свині мали світлу шкіру, як-от у тієї дивної «сіамської свині», яка заінтригувала своїм куцим рильцем Бюффона. Ці та інші схрещування поступово уможливили розвиток нових порід, серед яких славетна беркширська свиня – тварина, яка вже у дворічному віці має вагу в понад чотириста кілограмів; трохи пізніше з'явилася відома велика біла (Large White) з білою шкірою, яка залишається найпоширенішою худобою в Європі. Утім, як перша, так і друга на кіноекранах з'являються нечасто.

Коли Далі задавав тон

Я ніколи не бачився з Сальвадором Далі, але мій батько спілкувався з ним у довоєнні роки й часто бував гостем у його помешканні, що в паризькому 14-му окрузі, біля парку Монсурі. Утім, батько був ближчий до Гала й приходив побачитися з нею. За його словами, «малий Далі» спав мало не цілий день і більшу частину його картин робили асистенти, а Далі залишав за собою останні мазки. Наскільки це так? Мій батько ніколи не вигадував, але часом міг перебільшувати. Як другу Елюара, йому було боляче за розрив поета з Гала, і він так чи

так розглядав Далі таким собі порушником кордонів, ба навіть самозванцем. Але він захоплювався Галя й деколи супроводжував її на сентантуанський блошиний ринок, де вона, як він розповідав, шукала яскраві тканини або одяг, особливо любляючи червоний і фіолетовий колір.

Щодо мене, хоч я ніколи не був великим шанувальником живопису Далі, деякі з його книжок мене інтригували й справляли певний вплив на мої почуття. Так, дуже соковита книжка «50 магічних секретів майстерності», що вийшла спершу в Нью-Йорку в 1948 році, а за три роки по тому з'явилася в Парижі. Це своєрідний трактат, в якому Далі ділиться своїм досвідом, дає певну кількість рецептів, більшість з яких загадкова, якщо не божевільна, і пропонує більш серйозний аналіз різних якостей, якими, на його думку, має володіти художник. На основі цих міркувань він виділяє дев'ять параметрів і порівнює переваги одинадцяти великих художників. Параметри, згідно з Далі, є такими: техніка, натхнення, колір, сюжет, талант, композиція, оригінальність, таємниця й автентичність; вирізняє він таких художників: Леонардо, Рафаель, Веласкес, Вермеєр, Енгр, Мане, Месоньє, Бугро, Мондріан, Пікассо і сам Далі. У неймовірній порівняльній таблиці кожен художник отримує бали (максимум – двадцять) за свої заслуги або таланти в кожному з дев'яти пунктів.

Результат звеселяє, хоча тут нічого дивного, якщо знати Далі. Мондріан у нього всюди пасе задніх: отримує 0 балів у всіх пунктах, крім оригінальності (0,5), композиції (1) і автентичності (3). Месоньє і Бугро відстають не менше, отримуючи жалюгідні бали, за винятком автентичності (18 і 15 відповідно) і таємниці у випадку Месоньє (17). З Мане справи не кращі, що більш дивно: всі його бали не вище 6, крім оцінки за автентичність (14). Натомість захоплення Далі великими майстрами минулого прочитується в астрономічних балах, які він дає їм: у Леонардо і Веласкеса немає жодного балу нижче 15; у Рафаеля – жодного нижче 18; щодо Вермеєра, то він всюди отримує 20 балів, за винятком одного разу – 19 за оригінальність. Тож, якщо вірити цьому дивному шкільному табелю, для Далі найбільшим художником усіх часів є Вермеєр.

Уперед чітко виривається трійка лідерів: Вермеєр, Рафаель, Веласкес. Леонардо да Вінчі опиняється тільки четвертим і дістає майже всюди трохи нижчі бали за трьох інших, зокрема, нижчі, ніж у

Рафаеля. Для Далі законним є судження, що сформувалося ще за життя двох художників – Рафаель вищий за Леонардо, – хоча наступні покоління вважали інакше. Утім, найприкметніша й разом найсмачніша страва подається на стіл тоді, коли порівнюємо бали Далі та Пікассо. Далі не лише ставить бали сам собі, а й, що найголовніше, виставляє бали своєму другу, земляку й супернику Пікассо. Можна навіть уявити, що для нього саме тут захований сенс усієї порівняльної таблиці і що інші дев'ять художників, включно зі старими майстрами, виступають лише статистами, а справжній двобій відбувається між Далі та Пікассо. Звичайно, перемогу в цьому «матчі» здобуває Далі: жодного балу нижче середнього і три розкішні бали: 19 за автентичність, талант і, зокрема, за таємницю, там, де Пікассо отримує відповідно 7, 20 і 2. Пікассо не є художником «таємниці»! Утім, він тричі випереджає Далі, але не набагато: в таланті (20 проти 19), в натхненні (19 проти 17) і в сюжеті (19 проти 18). Натомість в інших шести параметрах перемога, деколи чиста, за Далі. Найгірший бал, який здобуває Пікассо, це, звісно, жалюгідні 2 бали за таємницю (там, де Далі дає собі 19!), але найбільш несподіваний бал – у найтоншому і найсоковитішому параметрі в усьому реєстрі – це скромні 7 балів за оригінальність. Тут Далі показує всю свою проникливість, усю ядучість, усю заздрість: не 1, не 18 або 19, а жебрацькі, анекдотичні 7 балів. Ось що, як вважає Далі, повертає Пікассо на його належне місце.

На завершення зауважимо, що в такому параметрі, як колір, найгіршими художниками стали Мондріан і Месоньє (0 балів), а найкращим – Вермеєр (20 балів). Собі тут Далі ставить середній бал (10), а Пікассо дає 9. Що, врешті-решт, хоч і лише в одній сфері, доволі щедро як для Пікассо – посереднього колориста, з чим Пабло сам охоче погоджувався.

Фарби великого художника

Для Далі найбільшим з-поміж усіх художників був Вермеєр. Для мене також, хоча я добре розумію, що укладання таких рейтингів не має ніякого сенсу і що порівнювати непорівняних між собою художників є справою дріб'язковою, навіть негідною. Але вже в юнацькі роки, мабуть, коли мені було п'ятнадцять-шістнадцять, я знайшов у Вермеєрі свого улюбленого художника. Згодом я так і не змінив цієї думки, що сформувалася ще замолоду. Серед його творів найбільший захват у мене одразу викликала не славетна картина «Вид Дельфта» чи «Дівчина з перловою сережкою» (Мауріцгейс, Гаага), а «Маленька вулиця» (Рейкс-музеум, Амстердам). Утім, таке уподобання зовсім не оригінальне. Його поділяють чимало художників і мистецтвознавців. Скажімо, німецький художник Макс Ліберман після повернення з подорожі Нідерландами у 1884 році писав, що «Маленька вулиця» – це «найпрекрасніша з усіх картин малого формату». Я згоден з цією характеристикою.

Я завдячую своєму батькові звичкою, що супроводжує мене протягом усього життя: відвідувати музеї та художні виставки. За півстоліття я побачив незліченну їхню кількість. Багато з них стало нагодою для відкриттів і прозрень, інші заклали початок якоїсь непідробної пристрасті на довгі роки вперед, але, поза сумнівом, найсильніше мене причарувала виставка «Ян Вермеєр», що проходила в Гаазькому музеї Мауріцгейс у червні 1996 року. Вона здобула неймовірний успіх, але мені пощастило відвідати її в чудових умовах – квітневого вечора, в напівсутінках, разом із подругою Клаудією, яка теж кохається на живописі. Тоді як публіка зліталася з усього світу, щоб побачити зібрання двадцяти семи полотен, атрибутованих художнику, чий збережений доробок зовсім обмежений, того вечора, як на диво, натовпу не було. Тіснява залів зазвичай створює незручності, але цьому візиту це додало відчуття довіри та близькості, що якнайкраще гармоніювало з виставленими творами. Там була і «Маленька вулиця», якою я вже декілька разів міг милуватися в амстердамському Рейкс-музеум, але я не переставав підходити до неї знову і знову.

Виставку супроводжувала публікація нових досліджень, здобутих лабораторним способом, щодо техніки та матеріалів, які використовував Вермеєр. Це були суто наукові результати досліджень хіміків і фізиків, які були подані в доступній манері: ані пігменти, ані сполучні матеріали, ані навіть спосіб застосування, до яких вдавався Вермеєр, не відрізнялися від тих, що застосовували художники його часу. Приємно чути, адже це підтверджує, що геній Вермеєра потрібно шукати не в цьому.

За межами лабораторії, тобто в музеї чи на виставці, оцінити повною мірою палітру давнього майстра не так і легко. Не тільки тому, що фарби, накладені на полотно або дошку, ми бачимо не в первісному вигляді, а в тому, який нам залишила робота часу, а також тому, що умови освітлення не мають нічого спільного з тими, які були за часів художника, – я ще повернуся до цих важливих питань. Утім, простіше вивчати палітру художника XVII століття, ніж палітру художника XVIII століття. За доби Просвітництва стається багато відкриттів у сфері пігментів, отож старі рецепти майстрів, як вибирати, змішувати, згущувати і накладати фарби, починають змагатися або ж перетинаються з новими підходами й техніками, які варіюються від однієї майстерні до іншої. Крім того, відкриття Ньютона й розповсюдження колірної спектра наприкінці попереднього століття поступово змінюють порядок кольорів: червоний більше не лежить посередині між білим і чорним; зелений остаточно закріплюється у свідомості як змішання синього та жовтого; мало-помалу набуває визнання поняття основних і доповняльних кольорів, а також теплих і холодних (у сенсі, який ми в них вкладаємо сьогодні). Наприкінці XVIII століття світ фарб кардинально змінюється порівняно з початком століття.

Нічого цього ще не сталося за часів Вермеєра, який творив од 1655-го до 1675 року. XVII століття не запропонувало новинок у сфері пігментів. Єдиний важливий виняток – неаполітанський жовтий, що до того часу застосовували тільки в кераміці. Хай що писали до публікації результатів досліджень 1994–1996 років, Вермеєр у використанні пігментів, очевидно, не відступав од класичних методів. Його оригінальність і талант ховаються не в застосунку матеріалів, які він використовує, а в тому, як він заводить у дію світло. Його пігменти – типові для його століття. Для синіх, часто яскравих, брали ляпіс-лазур.

А що це доволі коштовна фарба, її застосовували лише на фінальній стадії; перші шари робили мідною лазур'ю або смальтою (зокрема, для неба). Для жовтих тонів, крім традиційної вохри, яку знали ще із сивої давнини, Вермеєр часто використовував свинцевий жовтий і трохи менше новий «неаполітанський жовтий» (антимонат свинцю), що походить з Італії. Щодо зелених тонів, то Вермеєр зрідка вдається до сполук міді, вони нестійкі та ядучі, натомість часто бере пігмент «зелена земля», як і більшість художників XVII століття. Справді, за тих часів іще відносно рідко трапляється, щоб художники змішували жовті пігменти з синіми для отримання зеленого. Звичайно, так робили, але ця практика поширилася лише наступного століття на превеликий жаль деяких моралістів живопису, які шкодують, що ця практика стала застосовуватися повсюдно. Нарешті, для отримання червоних кольорів Вермеєр брав кіновар, сурик, кармін або краплак, сандал і червоні вохри різних відтінків.

Такою є палітра Вермеєра, виявлена в лабораторних дослідженнях. Отже, нічого оригінального, загалом менш як два десятки пігментів. Але варто нам полишити пігментну палітру й зосередитися на зоровій палітрі – вочевидь саме тут уся суть, – і Вермеєр разюче відрізняється від своїх сучасників. Колорит у нього більш гармонійний, більш шовковий, більш витончений. Це пояснюється незрівнянною працею з відживлення світла, підкріплюючи його оксамитовими, кропіткими, найтоншими фінальними мазками: ця праця ґрунтується на теплих спідніх шарах, нагорі яких стеляться холодні, напівпрозорі забарвлення. Історики живопису висловили все чи майже все про цей бік його майстерності. Натомість мало хто з них справді говорив про саму кольорову гаму.

Тут не місце докладно зупинятися на цьому, але потрібно наголосити на ролі сірих відтінків, зокрема світло-сірих: часто саме на них заснована колірна система картини. Потім треба підкреслити якість синіх тонів. Вермеєр – живописець синього (ба навіть синьо-білого, настільки наближені в нього ці два кольори). Можливо, саме ця робота із синіми відтінками вирізняє його серед інших нідерландських художників XVII століття: хай які їхні таланти та майстерність, вони не могли настільки витончено грати з відтінками синього. Нарешті, треба нагадати – знову і завжди – услід за Марселем Прустом про важливість у Вермеєра невеличких фрагментів жовтого – інколи більш-

менш рожевих (як славнозвісний «маленький клаптик жовтої стіни» на картині «Вид Дельфта»), інколи зеленуватих. На цих жовтих тонах, часом не зовсім помітних, здається, залягає вся вермеєрівська музика, та, що причаровує нас і робить його художником, якому немає подібних.

Безколірні історики

У середині 1970-х років як молодий дослідник, сповнений ентузіазму та наївності, я розпочав цікавитися історією кольору – різними її темами водночас. До таких розвідок мене готувало та підводило практично все: родинне оточення, знайомство з художниками, регулярні відвідини музеїв, пильна увага до кольорів одягу й нещодавно захищена дисертація на тему середньовічних гербів. Мені здавалося, що це легке та шановане покликання, що цінується в середовищі істориків і запотребоване у багатьох учених. Я гірко помилявся. За тих часів у колах істориків, археологів та істориків мистецтва ніхто, геть зовсім ніхто не цікавився кольорами. Навіть у сферах, де очікувано мають з'являтися дослідження на цю тему, колір виблискував своєю відсутністю. Історія костюма, наприклад, була цілковито безколірною. Хоча матеріалів було повно, навіть зі стародавніх періодів, однак спеціалісти одягу нехтували ними. Для них важила тільки археологія форм і властивості різних елементів, з яких складався одяг упродовж століть. Ідея «вестиментарної системи», що перебуває в самому серці соціального життя й усередині якої кольори відіграють ключову роль, їм була чужою. Як і незнайомим було для них ім'я Ролана Барта...

Але маємо ще гірший випадок: історію живопису. В цій дисципліні, де за самою своєю характеристикою колір мав би посідати найперші позиції, його майже постійно обходили мовчанкою. Цілі книжки, об'ємні наукові праці присвячували творчості художника або тому чи тому напрямку живопису, однак їхні автори ніколи не обговорювали кольорів. Триста або п'ятсот сторінок без жодної ідеї, жодної згадки, жодного слова про колір чи використання термінів, як-от «синій», «червоний», «жовтий» – оце справжній рекорд! І такі рекорди в середині 1970-х ставили щодня, вони перетворилися на загальне правило. Колір був великою сліпою плямою в історії мистецтва.

Я впав із неба на землю. Але це не було останнім відкриттям. Після кількох місяців досліджень і роздумів про історію кольору, майже непідняту цілину, я помітив, що до моєї роботи ставляться прохолодно. Або ця тема вважалася не надто серйозною, навіть легковажною (хоча я розпочинав з історіографії), або вона здавалася цілковито даремною, такою, що не приносила результатів або не піддавалася вивченню. Крім того, вона певною мірою сприймалась як аморальна. То були часи, коли історики – та й загалом дослідники в гуманітарних дисциплінах – мали перед суспільством багато обов'язків і мало прав, а надто права робити щось для власного задоволення. Ідея, що особисте задоволення дослідника може бути першоручієм у його розвідках, суперечила духові часу або ж відверто засуджувалася. Тим часом як я зі своїми розшуками в історії кольорів вочевидь діставав одних надзвичайне задоволення. Такий підхід вважали індивідуалістським, майже непристойним, якщо не відверто небезпечним і в будь-якому разі несумісним із науковою етикою.

З такою ворожістю я вже стикнувся декілька років раніше, коли розпочинав працювати над дисертацією про бестіарій на геральдиці за часів Середньовіччя: як на погляд моїх керівників і колег, тема була сміховинною, адже ґрунтувалася на дрібній дисципліні – геральдиці – і на предметі дослідження, що був негідний науковій увазі, – тварині. У 1960-ті роки дослідження, присвячені тваринам, належали ще до жанру «малої історії», збірників цікавих анекдотів і курйозних фактів, щоб читач міг посміятися над знаннями, практиками та віруваннями наших пращурів. Лише деякі філологи й кілька істориків релігії коли-не-коли цікавилися тим чи тим специфічним сюжетом, у рамках якого розглядали тварин, але присвятити їм дипломну роботу або цілу дисертацію було немислимо, ледь не самогубно. Відтоді, на щастя, ситуація змінилася і тварина обернулася на повноцінний об'єкт історії.

Чого ще не до кінця сталося з кольором, хоч і ментальність значно змінилася, і в цій сфері знань з'явилося чимало важливих праць, здебільшого колективних. Але й тепер, у 2010 році, історики живопису – серед яких багато моїх колег і друзів – не надто цікавляться питаннями кольору. Дехто ще досі схильний досліджувати твори того чи того художника XVI або XVII століття, послуговуючись радше чорно-білими світлинами, ніж кольоровими репродукціями. Вони виходять із тієї думки, що колір заважає поглядові, маніпулює

справжньою реальністю, обманює дослідника, не дає змоги зосередитися на стилі. Стиль – ось священне слово в історії живопису! І марно я намагаюся донести цим друзям і колегам, що кожен художник має колірну стилістику і що вона потребує вивчення так само, як малюнок, лінія, об'єм... але усе марно.

Поза сумнівом, ми маємо тут справу з останнім утіленням старої суперечки, що довгий час протиставляла прибічників малюнка та прибічників колориту: що першорядне в образотворчих мистецтвах? Малюнок чи колір? Ми натрапляємо на численні вияви цього протистояння в Італії часів Ренесансу та в інших, іще давніших, епохах: деякі художники починають ставити тоді запитання про статус кольору в живописі, а відтак про порівняльні переваги малюнка та колориту для вираження істини живих створінь і речей. У Флоренції, де художники часто були також архітекторами і де всі форми художньої творчості пронизані ідеями неоплатонізму, вважали, що малюнок більш точний, більш чіткий, більш «правдивий»; у Венеції були переконані в протилежному. Вибухнули дискусії. Вони триватимуть понад два століття та захоплять художників і філософів спершу в Італії, потім у Франції й в інших країнах Європи.

У противників кольору не бракує аргументів. Вони вважають колір менш благородним за малюнок, адже, на відміну від малюнка, колір є не витвором розуму, а лише наслідком пігментів, матерії. Малюнок є продовженням ідеї, він звертається до розуму. Тоді як колір – лише до почуттів; він нічого не повідомляє, а тільки зваблює. Так він деколи перешкоджає поглядові, заважає розрізняти контури, чітко розпізнати фігури. Таке зваблення гріховне, тому що відвертає від Істини та Блага. Одне слово, він лише завіса, лицемірство, брехня, зрада – всі ці ідеї вже були розвинені Бернардом Клервоським у XII столітті, їх підхопили великі протестантські реформатори, і вони знову вийшли на авансцену в 1550–1700-х роках в обличчі прибічників вищості *disegno* [іт.: малюнок] над *colorito* [іт.: колорит]. Часом до цих старих закидів додається ідея, згідно з якою колір є небезпечним, адже його не можна контролювати: він не визнає мови – точно назвати кольори та їхні відтінки не випадає – й не піддається будь-якому узагальненню, навіть аналізу. Це бунтівник, тож його потрібно стерегтися.

На протилежному боці захисники колориту висувують наперед якраз те, що малюнок сам по собі, тобто якщо він позбавлений

кольору, неспроможний передати не лише емоційний вимір живопису, а й розподіл зон і планів, ієрархію персонажів, перегуки та відповідності. Колір не тільки передає почуття та музику, він виконує класифікаційну роль, потрібну у викладанні деяких наук (зоології, ботаніки, картографії, медицини). Утім, для поборників кольору його вищість лежить в іншій сфері: тільки колір дарує життєвість створінням із плоті й крові; тільки колір робить живопис живописом, адже останній неможливий без зображення живого – ключова ідея, що пронизує століття Просвітництва. Потрібно наслідувати не Леонардо чи Мікеланджело, а венеційських майстрів – перший з-поміж яких Тиціан, – бо саме вони сягнули досконалості в зображенні плоті й тілесних кольорів.

Такими були ідеї, що, здається, тріумфували наприкінці XVII – на початку XVIII століття. Тоді колір до того ж утрачає частину своєї непередбачуваності та небезпеки, тому що наука відтепер здатна його виміряти, керувати ним і відтворювати, як їй заманеться. Праці Ньютона проторили шлях до нових відкриттів, нових класифікацій, нових завдань. Утім, суперечки однаково не вщухли. У 1830–1860-х роках вони знову виходять на поверхню, зокрема у Франції: Енгр проти Делакруа, прибічники малюнка проти прихильників кольору. Знову і завжди...

В інших формах цей «двобій» тривав аж до XX століття, причому не тільки поміж істориками мистецтва, а й у середовищі самих художників. Ів Кляйн (1928–1962), наприклад, за будь-якої нагоди завзято обстоював вищість кольору над малюнком. Ми завдячуємо йому фразою, під якою я охоче підпишуся:

Для мене кольори – живі створіння [...] справжні мешканці простору. Лінія ж минає, мандрує через них. Як перехожий, вона затримується ненадовго.

Робота часу

Отже, мої перші розвідки з історії кольору швидко дали мені відчуття, наскільки важко братися до тієї чи тієї теми в цій царині. Вже після кількох місяців я зрозумів, чому в мене не було попередників: намагання вивчати такого роду історію було й залишається завданням майже нездійсненним. Історики костюма й історики мистецтва мають

численні й переконливі виправдання з приводу того, чому вони довгими десятиліттями зберігали мовчанку. Це надто складно. І не лише в плані методу і проблематики, а й навіть у плані історичних документів.

Справді, на пам'ятниках, у творах мистецтва, на предметах і зображеннях, що дійшли до нас від минулих століть, ми бачимо колір не в його первісному стані, а в тому вигляді, на який його перетворив час. Різниця інколи доволі разюча. Утім, ця робота часу, зумовлена розвитком хімії барвників або діяльністю людей, які впродовж століть зафарбовували або перемальовували, виправляли, підчищали, лакували або змивали той чи той шар фарби, нанесений попередніми поколіннями, вже сама по собі є історичним документом. Тоді що ж робити? Чи треба за допомогою складних технічних засобів «реставрувати» кольори, намагатися повернути їх до первісного стану? У цьому є щось від позитивізму, який мені здається водночас небезпечним і протилежним місії історика: робота часу є невіддільною частиною його досліджень, тож навіщо заперечувати її, стирати, знищувати? Крім того, великі художники дуже добре розуміли, що їхні фарби змінюватимуться з часом, а кольори завтра не будуть такими, як сьогодні, тому вони вчиняли відповідно й бажали залишити для майбутнього не первісний стан картини чи фрески, а пізніший стан, якого самі вони не побачать. Тож, коли ми намагаємося повернути ту чи ту картину, той чи той твір мистецтва до його первісного стану, ми деколи йдемо проти волі художника. Історичною реальністю є не тільки те, що було на самому початку, а й те, що з ним зробив час. Але як далеко можна дозволити часу заходити у своїй роботі?

Інша проблема, пов'язана з історичними документами полягає в тому, що сьогодні ми споглядаємо старовинні зображення та кольори в умовах освітлення, що дуже відрізняється від тих, які знали суспільства до ХХ століття. Смолоскип, олійний каганець, лампадка, посвітач, лойова, стеаринова, воскова свічка – ці джерела дають світло, що істотно відрізняються від електричного. Це очевидно. Але хто з істориків, відвідувачів музеїв і виставок, любителів старовинного мистецтва зважає на це? Ніхто. Однак нехтування цим фактом інколи призводить до абсурду. Візьмемо для прикладу недавню реставрацію склепінь Сикстинської капели: значні зусилля, як технічні, так і медійні, були покладені на те, щоб «відновити первісну свіжість і

чистоту кольорів, які наносив сам Мікеланджело». Звісно, докладені зусилля розпалюють цікавість, хоча водночас і трохи дратують, але вони стають геть даремними й анахронічними, якщо шари фарби будуть освітлені електричним світлом. Чи бачимо ми насправді кольори Мікеланджело і його учнів за допомогою сучасного освітлення? Чи не зраджує воно ще більше, ніж робота часу, що повільно впливала на кольори, починаючи від XVI століття? Це тим паче непокоїть, якщо згадати печеру Ласко або інші доісторичні пам'ятки, які були знищені або зруйновані внаслідок згубної зустрічі свідчень минулого та допитливості теперішнього. Але, з іншого боку, неможливо, навіть абсурдно повертати до Сикстинської капели свічки й олійні каганці. Як із цим бути?

Освітлення в давнину мало одне джерело – вогонь. Він оживляв форми та кольори зображень і картин, змушував їх рухатися, вібрувати, надавав динамізму (згадаймо про таку пам'ятку, як килим із Байо, який розглядали у світлі смолоскипів або свічок). Наше електричне світло, навпаки, відносно статичне, воно не урухомлює ані форми, ані кольори. Звідси виникає значне розходження у сприйнятті між нашим поглядом і поглядом наших предків. Хочемо того чи ні, нам ніколи не сприйняти предмет, історичний пам'ятник або твір мистецтва так само, як це сприймали вони. Для ока людини з Античності, Середньовіччя або Нового часу кольори завжди перебувають у русі – вже Аристотель завважив, якою мірою колір є самим рухом. Для ока сучасної людини кольори взагалі або майже не рухаються, вони здаються застиглими; різниця у сприйнятті колосальна.

Так само в нас немає проблем із тим, щоб рівномірно освітити великі поверхні. У сучасному музеї у картини розміром три на п'ять метрів не знайдеш нерівномірно освітлених ділянок. Завдяки точковим світильникам і дедалі досконалішому штучному світлу полотно чудово освітлене повністю і кольоровий шар зовсім від цього не страждає. Для минулих епох це було просто неможливо. Освітлення на основі вогню, хай які його засоби й особливості, не можуть рівномірно охопити всю велику поверхню, на ній завжди є добре освітлені ділянки й ті, що залишаються в тіні. Звідси гра світлотіні, до якої художники та глядачі минулого були дуже чутливими. Поява електрики повністю

змінила ставлення глядача до предмета, твору мистецтва, зображення і, можливо, ще більше до кольору.

Інша проблема, яка пояснює мовчання істориків, походить із того, що від XVI століття вони звикли працювати з чорно-білими документами: спершу це була гравюра, потім фотографія. Впродовж близько чотирьох століть «чорно-біла» документація була чи не єдиною доступною для ознайомлення, вивчення та відтворення зображальних свідоцтв минулого, включно з картинами. Через це спосіб мислення та відчуття істориків, очевидно, також став чорно-білим. Спираючись на естампи, книжки, а згодом на фотографії, серед яких переважали чорно-білі зображення, історики – а історики-мистецтвознавці, можливо, навіть більше від інших – до останнього часу мислили та досліджували минуле або як світ у сірих і чорно-білих тонах, або як безбарвний, як світ без краплі кольору.

Недавній перехід до кольорової фотографії насправду не змінив цієї ситуації. Принаймні поки що, незважаючи на розвиток техніки і способів документування за останні три-чотири десятиліття. З одного боку, звички мислення та сприйняття занадто глибоко закоренилися, щоб радикально змінитися за якесь одне чи два покоління; з другого боку, доступ до кольорових фотографічних документів тривалий час залишався недоступною розкішшю. Довгий час для студента, для молодого дослідника і навіть для визнаного спеціаліста було важко, а часто неможливо спокійно зробити слайди в музеї, бібліотеці або на виставці: зусібч його оточували адміністративні перепони, які відштовхували або змушували заплатити чималенькі гроші. Крім того, з фінансових причин редактори наукових журналів і збірників теж були змушені відмовлятися від кольорових ілюстрацій. Щодо університету, там довгий час зберігався гігантський розрив між можливостями передової техніки (наприклад, у галузі астрофізики чи медичної системи зображень) і ремісницькою працею істориків, яким доводилося наштовхуватися на численні перешкоди – технічні, фінансові, адміністративні, – щоб вивчати образотворчі документи минулого. Ці перешкоди, на жаль, так і не зникли остаточно, і до технічних і фінансових труднощів, які спізнали попередні покоління, тепер додаються неймовірні юридичні перепони. Коли стаєш істориком, то ліпше працювати зі словами, ніж із зображеннями!

Тим паче що кольорова фотографія досі технічно недосконала. Наприклад, неможливо сфотографувати золото. Я як медієвіст пересвідчуюся в цьому ледь не щодня. Золото є водночас матеріалом, світлом і кольором: через це воно вимагає трьох різних знімків. Одна з функцій позолоти на предметі або творі мистецтва – відбивати світло, дозволити йому рухатися, змусити його «говорити». Фотографія може лише зафіксувати певний момент, тобто звести золото до статичності. Крім того, намагатися впіймати його колір нереально: на фотографії золото завжди буде або надто жовтим, або надто червоним, або навіть сіруватим чи зеленуватим. Те саме можна сказати про вітраж: фото фіксує якийсь момент, тільки один, тим часом як вітраж призначений для того, щоб змінюватися разом із ходом сонця і зміною пір року; його кольори завжди у русі. Тому вивчення вітражів на основі фотографічної документації позбавлено сенсу.

Незважаючи на технічний прогрес останніх трьох десятиліть, незважаючи на існування численних і ефективних банків даних, незважаючи на мільйони й навіть мільярди зацифрованих зображень, доступних через інтернет, майбутнє видається мені не таким кольоровим і райдужним, як нам розповідають. Те, що ми знаходимо з одного боку, ми губимо з іншого. Керівники державних колекцій, власники прав на зображення і фанатичні проповідники нових технологій інколи наївно переконані, ніби знайомство з твором мистецтва або старовинним документом на екрані комп'ютера звільняє від необхідності наочно зустріти оригінал. Мотивуючи це тим, що твір або документ зацифровано, а його копія доступна в банку даних, вони обмежують доступ до нього або забороняють безпосередній огляд. У випадку з вивченням кольору (та й інших тем) це заводить у глухий кут. Адже безліч аспектів кольору, його значень або параметрів неможливо дослідити на екрані комп'ютера. Лише один простий приклад: протиставлення між матовим і глянцевою відтінками. Протягом століть усі європейські художники грали на цій опозиції, щоб утворити композицію картини, розділити плани й зони, вкласти певний сенс або домогтись естетичного ефекту. Для глядача – а надто для історика живопису – розрізнення матових і глянцевоїх фарб у край незамінне. Але ж як можна відрізнити – хоча б відрізнити – матові кольори на екрані комп'ютера?

На спортивних майданчиках

Воротар і суддя

«Агов, гладунчику, ставай на ворота!» Ця фраза, погрозливо кинута восени 1957 року вчителем фізкультури, символізувала початок моєї спортивної кар'єри. Мені було десять років, я був учнем шостого класу. Велика будівля нашого ліцею Мішле у південному передмісті Парижа, що була збудована ще за часів Другої імперії, височіла поруч із чудовим спортивним майданчиком – рівнинної частини неозорого паркового комплексу у Ванві. Як усі мої товариші, я опинявся там двічі на тиждень у пообідню пору. Раніше я, так би мовити, не грав у футбол, але мені відразу сподобалася роль сторожа воріт. За кілька місяців я став голкіпером першого складу ліцейської команди й залишався ним упродовж п'яти років, попервах у молодшому складі, відтак у середньому і старшому. Маю щиро визнати, що наші результати ніколи не були блискучими. В ліцеї Мішле шанобливо ставилися радше до регбі, гандболу та плавання. За п'ять років я прогавив хмару м'ячів, можливо, більше тисячі. Справді, в ті часи астрономічні рахунки на полі були частим явищем у шкільних змаганнях: 6:4, 7:2, 10:0. Утім, вони значно скромніші за рахунки спонтанних матчів у шкільному дворі під час обідньої перерви; тоді за двадцять хвилин можна було сягнути неймовірних цифр: 23:15, 32:26, ба навіть більше. Щоправда, гра відбувалася на цементній підлозі і ми хвицали ногами по сірому й облізлому тенісному м'ячику, який практично неможливо було зупинити. Два пошарпаних старих портфеля правили нам за штанги воріт. Однак ми завжди обіцяли батькам, що не «викидуватимемо фортелі» з нашими рюкзаками.

Під час справжніх футбольних матчів, незважаючи на деяку кількість незабутніх поразок, які нам завдавав, зокрема, наш ненависний вічний суперник – ліцей Лаканаль зі Со, – я любив стояти на воротах. На цьому останньому моєму рубежі я виконував свою унікальну роль, про що свідчила моя спортивна майка: її колір відрізнявся від кольорів футболок інших гравців моєї команди. Вони, як усі молоді спортсмени, що представляли ліцей Мішле, повинні були щочетверга вдягати чорну майку з білими смужками й такого ж

кольору шорти. Щодо мене, я міг обирати між червоною, майже помаранчевою футболкою з білою лінією та зеленою, трохи сіруватою футболкою, до того ж обидві мали зі спини велику цифру «1». Я був крутий. На відміну від інших, які обмежувалися чорним, нечастим кольором на спортивних майданчиках паризького регіону. Хлопці, можливо, хотіли б носити інший колір, але чорний був офіційним кольором ліцею, либонь, від самого початку, в будь-якому разі від 1920-х років. Нікому не спадало на думку його змінити або звернути на це увагу керівництва, мовляв, такий колір аж ніяк не пасує дітям і підліткам. До кінця свого випуску 1965 року я завжди бачив спортивні команди ліцею Мішле вдягнутими як «All Blacks». Чи й досі вони грають у чорному?

Справді, за тих часів ризик переплутати гравців із суддями був мінімальним. У шкільних змаганнях суддею найчастіше був учитель фізкультури у своїй звичній формі: це був, як завжди, його тренувальний костюм, забарвлений у той огидний світло-синій колір, що з'явився в 1950-ті роки й міцно тримався в школі ще два десятиліття. Мені нечасто випадало бачити такий потворний одяг, надто коли штани розтягувалися в колінах, а колір, уже відразливий сам по собі, набував лискучого атласного відтінку.

Отож обов'язковий чорний колір суддів траплявся лише під час важливих змагань на національному чи департаментному, але не на шкільному рівні. Втім, непросто визначити точний момент, коли футбольні судді почали регулярно вдягатися в чорне. Можливо, близько 1920–1925 років, хоч існують іще раніші свідчення. До Першої світової війни футбольні арбітри часто вдягали майку з вертикальними чорно-білими смугами, позаяк смужка візуально впливає сильніше, ніж однотонний колір. У деяких видах спорту (бокс, бейсбол, баскетбол, хокей на льоду тощо), зокрема в США та Канаді, арбітри ще довго зберігали схожу смугасту форму. Для інших видів, наприклад регбі, яскраві кольори почали заступати смужки або суцільний чорний починаючи від 1970-х років. У футболі потрібно було чекати ще довше.

З історичного погляду чорний упродовж століть був у країнах Європи кольором влади в її двох аспектах – поліції та правосуддя. Ось чому арбітри, точнісінько як судді чи жандарми, почали поступово вдягати чорне, що не могло не впливати на гравців. Людина в чорному

лякала й викликала повагу. Тим паче що до форми додавався свисток – обов’язковий атрибут поліціанта – і деяка військова жестикуляція, хоча вона має дещо химерний вигляд на спортивному майданчику.

Далі, на відміну від жандармів, поліціантів, митників та інших носіїв уніформи, футбольні арбітри не змінили своєї чорної форми на темно-синю. Як і судді, вони довго залишилися «людьми в чорному». Втім, починаючи від 1980–1990-х років через збільшення кількості телевізійних трансляцій футбольних матчів арбітри потроху були змушені змінити чорний колір на яскравіший, щоб контрастувати з кольорами присутніх на полі команд. Так з’явилися арбітри, вдягнуті в жовте, зелене, рожеве і навіть біле: кольори, звісно, спокусливі самі по собі, але вони аж ніяк не навіюють почуття страху чи поваги. Відмовившись від чорного, арбітрам довелося розпрощатися з більшою часткою свого авторитету. Зміни в сучасному футболі, зростання суперечок і протестів, загроза переходу до відео-суддівства є безперечними тому доказами.

Жовтий велосипед

Темно-синій блейзер, про який ми вже із сумом згадували в одному з попередніх розділів, був не першою моєю «хроматичною примхою»; як мені здається, винахід цього доволі влучного виразу належав моїй тітоньці Ліз, яка була для мене другою матір’ю. За кілька тижнів до цього зі мною сталася «пригода із жовтим велосипедом». У мене як дитини трохи розпещеної раніше вже було декілька велосипедів, усі зеленого кольору та з одного магазину «Велосипеди Амелен», що в Алансоні. В цьому магазині витав особливий запах, що мене причаровував: суміш клею, гуми, мастила та інших загадкових для мене матеріалів. З нагоди мого тринадцятого дня народження батько пообіцяв подарувати мені дорослий велосипед, з надією, що я більше не виросту і він зберігатиметься ще довго. Але замість того, щоб здійснити покупку в тій звичній алансонській крамниці, він вирішив податися в крамничку свого друга дитинства, з яким нещодавно відновив знайомство, – «Велосипеди Ріпо» в Сен-П’єр-де-Ні, селищі на північ від Маєнна. Крамничка була скромною та непоказною, запах інший, а не такий сильний, як в «Амелені».

Отож одного дня в липні 1960 року приятель мого батька зустрів нас із розпростертими обіймами. Він підготувався до нашого візиту, поставивши на вітрину чудовий дорослий велосипед, споряджений загнутим у баранячий ріг рулем. Таким красенем стовідсотково можна було вразити будь-кого на дорогах Мена та Нормандії. Славний чолов'яга вважав мене за звичайного пахолка, який тільки й мріє про такі «круті примочки». Він і втямити не міг, що цей руль мені здається неймовірно сміховинним, у крайньому разі безглуздим, а ще менше він здогадувався, що для мене найважливішим у велосипеді була не його форма чи причандалля, а колір. Це визначальний критерій. Однак цей велосипед був жовтий. Не зелений, як мені хотілося, а жовтий, ба навіть яскраво-жовтий! Неможливо сісти на таку машину, хай навіть вона тисячу разів була «королевою спорту».

Я сперечався, відмовлявся, заперечував, на мене нагримали: то була моя вже відома «хроматична примха». Врешті-решт, я залишився без обіцяного велосипеда, й ми повернулися додому пішки. Батьків друг був неабияк збитий з пантелику. Через мої бздури він не тільки втратив можливість підзаробити, а й головне не міг збагнути, чому аргументи, до яких він вдавався, щоб змусити мене полюбити жовтий колір цього велосипеда (який не продавався, чи що?), мене не переконали. Як його послухати, цей жовтий був подібний до жовтої майки лідера «Тур де Франс»: усі мене вітатимуть, сприйматимуть за чемпіона, мріятимуть покататися на моєму велику. Принагідно він нагадав історію, як виникла лідерська жовта майка, перелічив кількох переможців «Тур де Франс» (Робік, Барталі, Коппі, Кюблер, Кобле, Бобе) і розхвалював таланти Жака Анкетіля, який, до речі, мені ніколи не подобався.

Такі словесні викрутаси на мене не подіяли. У мої наміри не входило позичати мій велосипед будь-кому, а єдиною особою, кого я хотів би покатати на багажнику, була подруга моєї кузини, яка мені тоді непомалу подобалася. Щодо історії із жовтою лідерською майкою та списку переможців «Тур де Франс», я їх і сам знав назубок, бо вже понад рік був читачем щоденної газети «Екіп» (я залишаюся ним і п'ятдесят років потому). І хоча моїм улюбленим видом спорту були не велоперегони, а легка атлетика, я міг без вагань перерахувати імена всіх переможців «Тур де Франс» – і навіть перших п'ятьох із загального заліку – починаючи з 1903 року. Крім того, як, очевидно, багато підлітків мого віку, я знав, що жовта майка була створена в

1919 році для того, щоб допомогти розпізнати лідера заліку на маршрутах «Тур де Франс». Першим, хто вдягнув таку футболку, став легендарний Ежен Крістоф... який жодного разу не вигравав «Тур де Франс».

До того ж до цієї майки я не мав ніякої симпатії. Не тому, що вона жовта – жовтий не був ані моїм улюбленим кольором (я люблю зелений), ані кольором нелюбим (фіолетовий), – а радше тому, що жовтий вдягали на переможця. Власне, взагалі я не дуже вболіваю за «переможців» – ані в спорті, ані на полях битв або ж у повсякденному суперництві. У самій перемозі немає нічого негідного, егоїстичного чи дріб'язкового (хоча...), радше йдеться про погорду за перемогу.

Чому для позначення лідера загального заліку обрали жовтий колір? Уже в 1910–1920 роках усі опитування громадської думки з упертою регулярністю показували, що жовтий колір недовлюблювали, тобто, коли людей запитували про їхній улюблений колір, він опинявся на останньому місці серед шести основних кольорів. У Франції і в Європі від 1880-х років до наших днів, попри всі технічні перетворення та соціальні зміни, ця класифікація досі залишається незмінною: синій, зелений, червоний, білий, чорний, жовтий – і це стосується як чоловіків, так і жінок, незалежно від віку та професій.

Історія жовтого кольору в Європі – це історія довготривалого поступового знецінення. У Греції, у Римі цей колір цінували доволі високо, він відігравав істотну роль у житті суспільства та релігійних ритуалах. Але за Середніх віків жовтий споневажується. Він стає кольором брехні та боягузтва, відтак – невірності та підлоти. Це колір зрадників, про яких оповідають епічні поеми (Ганелон) або романи про лицарів Круглого столу (віроломні воїни). Цей колір прикріпляли за відступниками чи відторгнутими (юдеї, єретики, прокажені, засуджені тощо) в формі ганебних позначок і знаків на одягу. Нарешті, пов'язаний або наближений до зеленого, жовтий стає кольором безладу й безуму. В середньовічній чуттєвості побутує тільки один прийнятний жовтий – це колір золота. За модерної доби, нічого не розгубивши у своїх негативних характеристиках, радше навпаки, жовтий стає також кольором хвороби (а деколи й смерті), а також кольором ревливих або обманутих чоловіків.

У XIX столітті в політичній символіці жовтий колір асоціюється з ідеєю наклепу чи зради. В робітничому середовищі, зокрема, цим

кольором означають тих, хто зраджує свій клас: штрейкбрехери, робітники, що відмовляються брати участь в акціях вимог, профспілки на службі начальства, на противагу іншим, червоним профспілкам, які беруть участь у революційних акціях. Щойно після Першої світової війни жовтий має недобру репутацію, надто серед народних мас.

Отож чому цей колір обрали в 1919 році для позначення спортсмена, який має найбільше шансів вибороти перемогу в «Тур де Франс»? Відповідь зовсім проста: це був колір паперу, на якому друкували газету «Авто», яка організовувала великий велотур. Один з тих блідих і невиразних відтінків жовтого, який використовували для неякісного паперу, призначеного на швидкі потреби та масове споживання; одне слово, нікчемний і дешевий жовтий. Але невдовзі рекламна кампанія дала свої плоди, й магія «Тур де Франс» зробила свою справу. Починаючи з 1930-х років ця майка стає фетишем, майже міфом. Вона породила вислів – «жовта майка лідера», – вжиток якого вийшов за межі царини спорту: були – і є досі – жовті майки в фінансах, економіці, політиці. «Носити жовту майку» вже близько століття означає «брати гору», «бути попереду», байдуже, про який тип змагання або спосіб класифікації йде мова. І то не лише у Франції, а й у сусідніх країнах, зокрема в Італії, де лідер дуже популярних перегонів «Джиро д'Італія», що проходять навесні, носить від 1923 року рожеву футболку (*maglia rosa*). Отже, жовта футболка частково сприяла ревалоризації цього недолюбленого кольору й зробила з нього колір перемоги, а деколи колір вищого ступеня досконалості. Це більше не блідо-жовтий папір газети «Авто», а переможно-сяйливий жовтий, щось на кшталт нового золота.

Улітку 1960 року, однак, цього не було достатньо, щоб продати жовтий велосипед упертому підліткові, який палко жадав саме зелений велосипед.

Барталі та італійський прапор

Яке найбільше спортивне досягнення усіх часів і народів можна згадати передусім? Шість світових рекордів у легкій атлетиці, побитих або повторених за менш ніж годину Джессі Оуенсом в Енн-Арборі 25 травня 1935 року? Неймовірний стрибок у довжину (8,9 метра) Боба Бімона на Олімпійських іграх в Мехіко 18 жовтня 1968-го? Подвійна

перемога лижників із Ліхтенштейну брата і сестри Андреаса та Ханні Венцель у чоловічому та жіночому Кубку світу зі слалому в 1980 році? Як на мене, то я безмежно захоплююся двома фінальними іграми австралійського чемпіона з тенісу Кена Роузволла на Вімблдонському турнірі, вперше 1954 року, вдруге 1974-го – з різницею у двадцять років! На жаль, обидва фінали він програв.

Цікаво, що, попри часту незгоду між собою, історики спорту – справжні історики, які не відокремлюють спорт від політичної, соціальної та культурної історії і не вивищують понадміру нещодавні роки, – тут, очевидно, погоджуються, хоча багато хто наголошує, наскільки непросто порівняти рейтинги переможців у різні епохи та за різних поколінь. Більшість із них вважає, що найбільше спортивне досягнення всіх часів належить Джіно Барталі: він перемагав у «Тур де Франс» в 1938-му і 1948 році. Коли згадати, що відбулося в Європі й у світі між цими датами, ці дві перемоги виходять на достоту надзвичайний рівень.

Я завжди захоплювався Джіно Барталі (1914–2000). У дитинстві я віддавав йому перевагу в суперництві з Фаусто Коппі, який був молодший за нього на п'ять років. Дорослим я зрозумів, що це суперництво мало символічне значення: кожен із них утілював два повоєнних обличчя Італії, яка стала на рейки відбудови, одне – католицьке і традиційне (Барталі), інше – радше в діалозі з актуальністю (Коппі). Нещодавно, майже відразу після смерті Барталі, були оприлюднені документи, що засвідчили його зразкову поведінку під час війни. Барталі допомагав рятувати євреїв і учасників Руху опору: він був істинним праведником.

Це також «чистий» чемпіон, можливо, останній серед великих велогонців. Довготривалість його кар'єри визначна: прийшовши в професійний спорт у 1935 році, він пішов лише 1954 року. Звідси такий неймовірний список нагород, який був би ще більшим, якби війна не перервала спортивні змагання на понад п'ять років.

Джіно Барталі любили журналісти – Жак Годде, який довгі роки очолював «Екіп», створив навколо нього своєрідний культ, – і преса із задоволенням передавала його слова, деколи буркотливі, деколи іронічні, але завжди влучні. Одне з них несподівано може зацікавити історію кольору. Коли востаннє, в 1952-му, у віці 38 років Барталі став чемпіоном Італії у перегонах, він піднявся на подіум, поглянув, як

майорить італійський прапор, і отримав нову трикольорову футболку: зелено-біло-червону. Тоді він зазначив присутнім журналістам, що зелений на прапорі і на цій новій майці став «світлішим, ніж раніше». Коли вперше він виборов титул чемпіона Італії в 1935 році, зелений був темним, навіть трохи із сірим відтінком. У 1937-му і 1940 році, коли він став чемпіоном удруге й утретє, зелений посвітлішав і набув середнього забарвлення. А тепер, у 1952-му, він уже відверто світлий, майже яскравий.

У цій ремарці великого італійського чемпіона немає нічого анекдотичного. Вона може стосуватись інших європейських прапорів і передає загальні зміни чуттєвості в царині кольорів. Можна, наприклад, зробити схожу констатацію щодо синього на французькому прапорі: цей колір майже завжди був дуже темний у період між двома війнами і ще темно-синій у часи мого дитинства в 1950-ті роки; далі він два десятиліття згодом трохи світлішає і стає відверто яскраво-синім сьогодні. До всього, на початку свого семирічного терміну в 1974 році президент Валері Жискар д'Естен публічно висловив побажання, аби він зміг побачити, як синій на французькому прапорі посвітлішає. Це була не метафора, що надається на різні політичні тлумачення, а особисте й естетичне спостереження, яке потрібно сприймати дослівно.

Я пригадую, як був шокований клопотанням президента висвітлити відтінок синього. Не стільки через те, що сам віддавав перевагу (і досі віддаю) темно-синьому перед світлим, а радше через те, що як історик емблем знаю, що кольори прапорів є кольорами абстрактними, концептуальними, невіддільними від геральдичних значень, відтінок тут ролі не відіграє. Синій колір французького прапора, як у геральдиці лазур на старовинних королівських гербах, може бути темно-синім, нейтрально-синім, небесно-блакитним, із зеленим або фіолетовим відтінком – не в цьому суть і мета. Що важливо, так це ідея синього, білого, червоного. До того ж у конституції немає жодного параграфа, що визначає відтінки цих трьох кольорів, і коли прапор майорить надворі, відданий на розсуд свавільної природи, триколон міниться різними відтінками. Це йому аж ніяк не перешкоджає залишатися французьким прапором, національною емблемою і символом республіканських свобод. Те саме стосується більшості національних прапорів як у Європі, так і в усьому світі. Зрідка трапляються країни

(Уругвай, Ізраїль, Катар, Бахрейн і декілька інших), які визначають кольори свого прапору згідно з чіткими зразками та каталогом відтінків, і це загалом країни, що перебувають на шляху розвитку або тільки нещодавно здобули незалежність. Справді, така хроматична точність не характерна емблематичним традиціям, для яких ідея кольору важить більше, ніж її конкретна матеріальність чи фарбування. Як і французький синій, італійський зелений може набувати різних відтінків – залежно від періодів, забарвлення, тканин або кліматичних умов. Те, що Джіно Барталі, безперечний чемпіон, помітив, як зелений колір світлішає впродовж десятиліть, від одної його перемоги до іншої, саме по собі є документом історії.

Тур де л'Уест

На власні очі я побачив славетні велоперегони «Тур де Франс» доволі пізно, коли мені виповнилося близько двадцяти років, наприкінці 1960-х. Це сталося на півночі Маєнна, в найглибшій французькій провінції, в одному з найпрекрасніших сіл, які тільки можна уявити. Втім, у пам'яті не зберіглося жодних бурхливих спогадів про ту подію чи то якихось чітких вражень змішаної палітри чи оглушливої какофонії: велосипедисти пронеслися повз мене на божевільній швидкості – годі розпізнати ані майку, ані чиєсь обличчя – і зазивний галас рекламної групи підтримки був просто нестерпним. Довге чекання – і врешті ніякого задоволення. На узбіччі цієї сільської дороги департаментського значення № 121 назавжди згасла частина велосипедних мрій мого дитинства.

Однак з більшим ентузіазмом пригадую почилі в бозі велоперегони «Тур де л'Уест». Вони тривали пізньої осені шляхами крізь Бретань, Вандею, Мен і західну Нормандію, але 1960 року їх скасували. У них могли не лише взяти участь професійні спортсмени вищого рівня, а й показати себе аматори та напівпрофесіонали, гонщики, часто сміливіші та рішучіші від тих, хто змагається на «Тур де Франс». Часто велогонці виривалися далеко вперед, і на кожному етапі ситуація круто змінювалася. Детальну оповідь із місця подій провадила газета «Уест-Франс», публікуючи також вичерпні таблиці з результатами перегонів. У свої неповні десять років я з насолодою вчитувався в ті зведення. Ці нескінченні класифікації, надруковані на дешевому папері місцевої

щоденної газети, вже тоді прищепили мені смак до таблиць і структур списків, смак, що не покидав мене більше ніколи.

Найдавніші результати перегонів, які я пам'ятаю, сягають 1957 року: тоді-то завдяки зигзагам спортивної фортуни й антропоніміки на чолі турнірної таблиці в загальному заліку протягом кількох днів перебували два велогонця, яких звали Біуе і Біаннік, два питомо бретонських прізвища з незабутнім звучанням. Наступного року я побачив їх у Ламбаллі, під час відбіркового змагання після «Тур де л'Уест»: Едуар Біуе носив біло-зелену майку, а Артюр Біаннік – біло-червону.

Мої спогади про велосипедні перегони наприкінці 1950-х структуруються навколо списків нагород і майок. Останні були вільні від кольорів і майже позбавлені будь-якої реклами: значилася тільки назва команди – здебільшого назва головних спонсорів, написаних через дефіс, але й вони мали відносно скромний вигляд. Майки було легко впізнати, і мали вони, зокрема з дитячого погляду, переваги класифікації, якими більше не володіють нинішні майки – хаотичні, пістряві, захаращені рекламними написами. Як же професійні спортсмени погодилися так принижувати себе, вдягаючись у костюми блазнів, працюючи живими рекламними банерами для прославлення брендів і товарів? Як вони себе уявляють? Невже потяг до прибутку вбиває будь-яку гідність? Насправді у Франції дехто серед найкраще оплачених спортсменів за рік отримує стільки, скільки робітник на мінімальній ставці заробить за тисячу років! Куди поділася стримана форма минулих часів, коли спорт був іще спортом, а колір на майках виконував три функції: дейктичну (хто є хто?), естетичну і магічну?

Більшість цих майок раніше були двоколірні, поєднуючи білий і один з основних кольорів (червоний, синій, зелений, жовтий). Помаранчевий і фіолетовий траплялися рідко, а ще більш рідкісними були рожевий, сірий і коричневий. Деякі майки були одноколірні, але чорні штани або білі шорти давали всій формі двокольоровість, властиву всьому символічному ансамблю. Щасливі часи, коли на майці ще не тулили по чотири чи п'ять кольорів одноразово і ще не з'явилася синтетика, на якій сьогодні так відразливо блищать яскраві кольори. Усе було матовим, чистим, однотонним, майже геральдичним.

«Залишковий принцип» для кольору

Хто пам'ятає колір перших фруктових йогуртів, що з'явилися у молочних і бакалійних магазинах Франції в середині 1950-х років? Особисто я добре зберіг їхній образ. То були йогурти «Данон», що продавались у скляних баночках і спершу мали тільки три аромати: полуничний, банановий і ванільний (трохи згодом з'явилися малиновий, лимонний і абрикосовий). Йогурти з полуничним смаком були забарвлені у стійкий рожевий колір і запаковані під червоною алюмінієвою накривкою. Банановий йогурт мав більш чи менш жовтувате забарвлення з красивою жовто-золотою покривкою.

Що ж до ванільних йогуртів, то вони були білі, як звичайні йогурти, однак баночка накривалася синьою покришкою. Чому синьою? На відміну від полуниці та банану, які природно пов'язані з червоним і жовтим, ваніль не має ніяких підстав асоціюватися з синім кольором. Більш адекватним був би коричневий або чорний. Отож чим мотивується цей дивний вибір?

Синій тут з'являється завдяки не природі, а культурі, і цей вибір мотивований «залишковим принципом». Йогурт із коричневою покривкою, що позначає ваніль, зовсім не був би привабливим, і вочевидь продавати його було б не так просто. Тоді краще залишатися в рамках основних кольорів, які, нема на те ради, в 1950-ті роки завжди в пошані, як у художній творчості, в дизайні, так і стратегіях масового споживання. Оскільки червоний і жовтий уже забрали, то для позначення ванільного йогурта залишився тільки синій. Тому його й обрали. Умовно ваніль стає синьою і так чи так залишається такою в харчових класифікаціях до наших днів.

Таке початкове забарвлення баночок йогурта, не будши зовсім безглуздом і свавільним, утілює на практиці поняття вибору за принципом «залишку», поняття істотне й наявне в будь-яких кодах і соціальних практиках, пов'язаних із кольором. Як на індивідуальному, так і на колективному рівні цей вибір супроводжує нас не лише в повсякденному житті, а також, і віддавна, в багатоманітному світі емблем і символів. Тим-то він обумовлює наші вподобання, переконання та сприйняття.

Візьмемо зовсім інший і більш давній приклад – олімпійські кільця. Остаточо, на папері, вони були ухвалені між 1912-м і 1914 роком, але через певні обставини змогли замайоріти на олімпійському прапорі – чудовому з погляду графіки та підбору

кольорової гама – лише на іграх в Антверпені 1920 року. Кожне кільце представляє один континент і має відповідний колір: червоний для Америки, жовтий для Азії, чорний для Африки, синій для Європи і зелений для Австралії. Три перших кольори, здається, були обрані (але ким?) відповідно до більш чи менш етнічних (і, можливо, трохи расистських) уявлень: червоний для континенту «червоношкірих», жовтий для континенту жовтошкірих народів і чорний для континенту чорношкірих. Два кольори, що залишилися, витлумачити вже складніше. Синій, що пов'язаний з Європейським континентом, очевидно, є стародавнім культурним спадком: це улюблений колір європейців починаючи від XVIII століття і також він символізує Європу в очах інших культур планети; крім того, в 1912–1913 роках білий колір, яким можна було зафарбувати кільце Європи, був уже зайнятий, адже мав стати загальним тлом для майбутнього олімпійського прапора. Отож синій відійшов для Європи. Але звідки береться зелений для Австралії? Чому така асоціація? Що цим хотіли сказати? Австралія не підтримує якихось особливих, ані природних, ані культурних, зв'язків із цим кольором. Лісів там не рясно, а традиції, ані тубільні, ані відтак колоніальні, ніколи не виокремлювали саме зелений. Згодом, певна річ, пробували раціонально виправдати цю асоціацію зеленого з Австралією за допомогою різних пояснень, але, як будь-які пояснення *a posteriori*, вони були невпевненими, якщо не оманливими.

Адже тут ми знову маємо справу з вибором на основі «залишкового принципу». П'ять із шести основних кольорів уже забрали – чотири для кілець і білий колір для самого тла, – тож для п'ятого кільця залишився лише зелений. Отож Австралія стала зеленою і, здається, потроху прив'язалася до цього кольору, обраному для неї шановними європейськими панамі, котрі ніколи не ступали ногою на її землю, та й вочевидь не мали такого наміру. Зелений, що був нав'язаний зовні, в самій Австралії прийняли, потім визнали і нарешті гордо виставили як свій на спортивних змаганнях. Тепер Австралія, як, мабуть, найбільш спортивна країна у світі, часто виступає в зелених майках або ставить на них зелений, хоча цього кольору немає на її прапорі.

Отож ми маємо безліч кольорових кодів, що з'явилися в XIX або в XX столітті, в рамках яких вибір певних кольорів характеризується вочевидь природними чи культурними зв'язками (або принаймні вони

мають такий вигляд), а інші кольори – зв'язками абсолютно довільними. Ці останні часто постають унаслідок вибору на основі залишкового принципу. Чи можна вважати, що такий вибір залежить від того, що лінгвісти називають «довільністю знаку»? Напевне, що так. І все-таки... Чи не є вибір на основі залишкового принципу, тобто принципу виключення, вибором мотивованим, до того ж цілком і повністю?

Кольори прості і складні

Спортивний майданчик, як і вулиця, метро, пляж, шкільний двір або супермаркет, становить собою багатюще оглядове поле для історика кольору. Кольори на ньому всюдишні, не лише на аренах і в формі гравців, а й на трибунах, на емблемах, вимпелах, шаликах і транспарантах, якими вимахують уболівальники. Ці кольори деколи мають дуже довгу історію, про яку ні гравці, ні глядачі не здогадуються. Хто знає, наприклад, що кольори двох престижних футбольних клубів міста Мілан – «Інтер» (синій і чорний) і «Мілан А.С.» (червоний і чорний) – були наприкінці XV століття кольорами знамен двох міланських кварталів? Практично ніхто. І однак ці міські кольори, що стали спортивними, подолали століття, перш ніж утвердилися на футбольних полях усієї Європи.

Кольори, що наявні на стадіонах або в спортивних залах, не лише пов'язані з геральдиком та емблемами. Вони можуть також створювати коди, пов'язані зі самим розвитком гри або змагання. Добра ілюстрація для цього – лижний спорт і дзюдо.

Я ніколи не мав справи з дзюдо. Натомість із раннього віку навчився їздити на лижах, на маленькому гірському курорті французьких Альп, який на ті часи був не дуже відомий, але сьогодні вже вельми популярний: Нотр-Дам-де-Белькомб, що в Савойї, неподалік від Межева. Спеціальних місць для лижні в 1950-ті було не так багато, як нині, але складність деяких трас, що діяли, вже класифікували за допомогою кольорів: зелений для найлегших трас, синій для середньої складності, червоний для складних і чорний для дуже складних трас, на які, безперечно, я ніколи не ставав.

Мені невідомо, де й коли з'явився цей код і на які критерії він спирається. Попри мої розшуки, я не зміг знайти документ, який би

мені чітко пояснив, коли, ким і з яких причин ці кольори були обрані й класифіковані саме так, а не інакше. Інформація в цій сфері суперечлива. Єдине, що відомо достеменно: цей код уже присутній на австрійських курортах наприкінці 1930-х років, у Швейцарії на початку 1940-х, у Франції та в Італії трохи пізніше. Сьогодні його використовують на всіх лижних курортах світу. Яка ж його символічна логіка? Здається, вона уникає будь-якого порівняння чи пояснення.

Позаяк чорний був обраний як колір крайньої складності, білий як протилежність чорного мав би стати кольором для найлегших трас. Але біле позначення погано відображається на сніжній поверхні; тому для легких трас обрали інший колір. Та чому зелений? Радше тут був би доречний синій. Не тільки тому, що синій сам по собі є «легким», тобто кольором доступним, консенсусним, не дражливим і не різким ані для кого; а найважливіше те, що здавна в європейській чуттєвості зелений – колір набагато сильніший, він сміливий, непокірний або небезпечний. Чому це не взяли до уваги? Можливо, бентежила надто велика близькість зеленого з червоним, близькість, яка могла б порушити доволі тендітну теорію про основні та доповняльні кольори (згідно з цією теорією, зелений – доповняльний до червоного, а отже, найбільш віддалений від нього)? Може, хотіли віддати данину науковим химерам, а не символічним традиціям?

Зазначимо, що деякі лижні курорти використовують, окрім цих чотирьох кольорів, іще білий і жовтий: білий, як ми вже казали, малопомітний, – для трас, призначених для маленьких дітей; жовтий – для трас середньої складності, між синіми та червоними. Таке розташування жовтого не може не дивувати. Як він опинився між синім і червоним?

Іще дивнішою здається класифікація кольорів у дзюдо. Але тут ми виходимо за межі європейських традицій і входимо в традицію японську – а це зовсім інший світ! Ноги мають бути босими, форма складається зі штанів і широкої куртки з білої міцної тканини, двічі обмотаної навколо талії поясом, що зав'язується на вузол. Колір поясу вказує на рівень дзюдоїста згідно з такою ієрархією: білий (для новачків), жовтий, помаранчевий, зелений, синій, коричневий і чорний. Чорний пояс, який засвідчує найвищий ступінь майстерності, сам по собі підрозділяється на кілька рівнів, що називаються «данами» й зростають за цифрами від 1 до 10. У Японії чорний пояс 6-го, 7-го і 8-

го «данів» замінено червоно-білим поясом; 9-го і 10-го данів – однотонним червоним. Ця ієрархія кольорів – плід японської культури. В будь-якому разі, її поступово запровадили всі національні федерації дзюдо, а потім Міжнародна федерація, яка була створена в 1952 році. Отже, система ієрархії кольорів однакова для всіх дзюдоїстів світу. Звісно, вона дещо довільно збігається з колірним спектром – науковою класифікацією кольорів, розробленою в Європі, – і ще більш довільно вона стосується західної символіки (яка, втім, сама ніяк не зважає на спектр). Але розходження все-таки не такі й суттєві, як здається. Два полюси – це білий і чорний; жовтий функціонує як напівбілий, а брунатний – як напівчорний, це не повинно якось здивувати європейця. Натомість місце помаранчевого кольору між жовтим і зеленим, а також синього між зеленим і брунатним – вже здається екзотичнішим. Але що найбільш примітно, так це місце червоного, який відіграє роль найвищого ступеня чорного – «суперчорного». Захід не знає нічого по той бік чорного. Японія, більш витончена, більш винахідлива, розміщує в тому «потойбіччі» червоний, колір абсолюту.

Отож спортивна ієрархія кольорів на лижних трасах та ієрархія, яку застосовують на тамтамах, суттєво відрізняються. Ми сподіватимемося, що телебачення і глобалізація, ці страхітливі машини зі змішання всіх традицій і культур, ніколи не зліплять їх до купи і не замінять їх нікчемним кодом, продуктом злиденного інформаційного варива.

Рожевий і помаранчевий

Я вже писав про можливі розходження та невідповідності між реальним кольором і його назвою. Вони трапляються на кожному кроці, зокрема і на спортивних майданчиках. Візьмемо для прикладу регбі. На початку сезону 2005–2006 років престижний паризький клуб «Стад Франсе», який більш як століття грав у однотонних синіх майках або ж синьо-червоних (сучасні кольори Парижа), відмовився від своєї традиційної форми й вдягнувся в форму, де переважає рожевий колір у поєднанні із синіми або чорними смужками і яка переважана рекламними логотипами та малюнками в примітивному й вульгарному стилі. Либонь, це був такий спосіб підкреслити перехід до професійної ліги (перехід, який, як на мене, зіпсував і спотворив

регбі) і зробити собі яскраву рекламу. На спортивному полі рожевий колір траплявся нечасто; на полях регбі – ще рідше: команду, яка грає в рожевому, неможливо не помітити, надто якщо ця команда одна з найкращих. Але це також була провокація, фанфаронство; новим керівникам «Стад франсе», здається, сподобався цей тип поведінки, і вони намагалися підірвати звичні підвалини надто традиційного, як на їхній погляд, середовища. Я не впевнений, що такий підхід викликає симпатію або він справді ефективний. У спорті новизна вбиває міфологію, а без міфології не буває справжнього спорту. Відмова від споконвічних кольорів клубу свідчить про занепад і може перетворитися на самогубство або ж принаймні нашкодити інтересам клубу.

Утім, на погляд нейтрального спостерігача, дивує дещо інше. А саме назва головного спонсора «Стад франсе» – мобільного оператора «Оранж» [фр.: помаранчевий], яку гравці носять на своїх майках. Слово «дивує» не зовсім доречно, точніше було б сказати: «смішить». Майки рожеві або з переважанням рожевого, але на грудях і на спині написано «ОРАНЖ»! Такий артефакт, як і вищезгаданий квиток на метро, зіб'є з пантелику археологів, що вивчатимуть звичаї та релікти нашої епохи. Я теж зачудований перед комічним ефектом такої невідповідності, яка, очевидно, нікого на стадіоні та за його межами не веселить. Може, люди, пов'язані зі спортом, стали надто серйозними або жадібними, аби щиро посміятися над цією химерною та мимовільною колірною дихотомією? Або ж це зроблено навмисно (хитрі махінації спортивного маркетингу) для привернення уваги простаків, щоб укотре розтоптати справжні спортивні чесноти? Тоді за маркетологами – повна перемога.

Міфи та символи

«Червоний Капелюшок»

Моє зацікавлення тваринами з'явилося доволі давно, значно раніше, ніж дисертація, яку я їм присвятив, коли навчався у Школі хартій («Геральдичний бестіарій за Середньовіччя»). Ця пристрасть супроводжує мене з раннього дитинства, завдяки книжкам, які мені дарували у великій кількості і героями яких були звірі. Напевне, ті книжки дали перший імпульс для моїх подальших досліджень анімалістичної символіки. Можливо, вони були також одним із джерел мого потягу до кольорів. За часів, коли кольорові зображення були не такими частими, як сьогодні, дитячі книжки становили невичерпне хроматичне вмістилище. Утім, не лише завдяки своїм картинкам, часто-густо в назвах траплявся певний колір, так, ніби поєднання «назва тварини + термін кольору» слугувало принадою для привертання уваги дитини (або її батьків) і для кращого продажу: «Синій кролик», «Помаранчева корова», «Жовте каченя», «Бурій ведмедик», «Добрий зелений дракон». З такими назвами інтерес до геральдики – не за горами.

Натомість у казках і байках, якщо інколи у назвах і згадують кольори, то колірні позначення трапляються рідше. Потрібно багато вишукувати, щоб знайти бодай дріб'язок. Уже саме через це колірні позначення мають особливу потугу і, як і самі казки, становлять спадщину, що сягає далеких віків. Вона артикулюється переважно довкола первинної тріади чорний–білий–червоний, трьох кольорів, які впродовж століть, якщо не тисячоліть, відігравали суттєвішу символічну роль, ніж будь-які інші. Безперечно, найхарактерніший приклад – «Червоний Капелюшок».

У цій відомій казці головне питання стосується кольору: чому *червоний*? Чому капелюшок *червоний*? Але мало хто з дослідників ставив собі це запитання. Йдеться, однак, про добре досліджену казку, про яку ми знаємо все або майже все, зокрема, що коріннями вона занурюється в усну культуру західного Середньовіччя: казка задокументована в регіоні Льежа близько тисячного року під назвою «Червоне платтячко». Але, як часто трапляється, залишається

непроясненою проблема кольору: чому ж плаття червоне? Можна відразу запропонувати кілька банальних символічних тлумачень: червоний указує на жорстокість вовка, вбивство бабусі, кров, що пролилася. Це дещо вузько, навіть якщо припустити, що вовк – це Диявол. І навпаки, ідея про те, що червоне плаття є таким собі чарівним капелюхом, чимось на кшталт «Tarnkappe» [нім.: шапка-невидимка], який захистить маленьку дівчинку від злісного вовка, не помилкова, але недостатня. Якщо відійти від хронології, можна наважитися на психоаналітичну інтерпретацію. Тоді цей червоний був би кольором сексуальності: маленька дівчинка на порозі статевої зрілості дуже хотіла б насправді опинитися в ліжку з вовком. Це модерна інтерпретація, що підкупила кількох тлумачів, зокрема, Бруно Беттельгайм виклав її у своїй відомій розвідці «Психоаналіз чарівних казок». Спираючись на три середньовічні версії, що передавалися в усній традиції, а не на підчищені літературні варіанти Шарля Перро чи братів Грімм, Беттельгайм виявляє дикий і сексуальний підтекст цієї історії: вовк запрошує маленьку дівчинку скуштувати з ним плоті бабусі, якій він щойно перегриз горлянку, і навіть випити її крові; відтак він вкладає її до ліжка і має з нею плотські стосунки вже іншого характеру – або ж, якщо дівчинку гвалтує не вовк, то це робить мисливець після того, як прикінчив вовка. Як вважає Беттельгайм, червоний колір символізує два виміри: антропофагію та сексуальність. Однак чи справді в середньовічній символіці червоний мав сексуальну конотацію? Не впевнений. Крім того, як історик я усвідомлюю, що психоаналіз є інструментом нашого часу, створеним для нашого часу, і як такий не надається переносу на минуле, надто на віддалене минуле.

Пояснення в розрізі історії видаються більш обґрунтованими, але й вони задовольняють не до кінця. Вдягати маленьких дітей у червоне – практика, що сягає доволі давнього минулого, вона була тривкою, зокрема, в сільському середовищі: можливо, саме звідти походить червоний одяг маленької дівчинки? Якщо тільки вона, збираючись до бабусі, не підбрала своє найкрасивіше, тобто червоне, вбрання, як це властиво зробили б за часів Середньовіччя представниці жіночої статі. Або ж червоний колір пов'язаний з особливим днем, коли відзначають драматичні події, у П'ятдесятницю, одно з найбільших християнських свят: цього дня вшановують Святий Дух і все, не лише в церкві, а й в миру, прикрашено червоним кольором – кольором літургії та символом

Святого Духа. Однак найдавніша версія казки, що датується близько тисячного року, не говорить, що події відбуваються в день П'ятдесятниці, – йшлося про те, що в цей день дівчинка народилася, отож вона взяла обітницю вдягатися в червоне.

Це останнє пояснення, безперечно, може вдовольнити нашу ерудицію, але, по щирості, воно трохи розчаровує. Тоді залишаються лише пояснення з царини семіології, що розбирають структуру казки з її потрійним розподілом кольорів. Справді, червоний має розглядатися не сам по собі, а у зв'язках з іншими кольорами, які у казці прямо називають або ж передбачають: маленька дівчинка, вдягнена в *червоне*, несе горщечок з *білим* маслом для бабусі, яка вдягнена в *чорне* (заміна в ліжку бабусі на вовка не змінює колір адресата). Тут ми знову маємо справу з трьома «полярними» кольорами давніх культур, кольорами, навколо яких побудована більшість казок і байок, коли мова заходить про колір. У байці про ворону та лисицю, наприклад, *чорна* ворона випускає *білий* сир, яким заволодіває *червона* лисиця. А в «Білосніжці» *чорна* відьма дає отруєне *червоне* яблуко молодій *білявці*. Розподіл кольорів варіюється, але вони завжди обертаються навколо одних і тих самих трьох хроматичних і символічних полюсів: білого, червоного, чорного. Чи можемо ми просунути ще глибше в цьому аналізі?

Хай живе латина в школі!

1 жовтня 1957 року: того дня я пішов у шостий клас у ліцеї Мішле у Ванві, південного передмістя Парижа, – великого навчального закладу, заснованого ще за часів Другої імперії, оточеного чудовим парком, про який я вже згадував. На той час колеж іще не відділяли від ліцею, як сьогодні: у рамках середньої освіти будь-яка школа, від початкового (шостого) до старшого (першого) класу, значилась як ліцей. Крім того, для всіх, включно з дитсадками і початковою школою, навчальний рік розпочинався 1 жовтня, дня цілком офіційного, який супроводжувався мало не літургійними ритуалами.

Отож я захожу в наш шостий клас, затиснений у святковий костюмчик (чи у щось відповідне моментів) і в полоні сильних почуттів. На щастя, в цьому ритуалі обов'язкового переходу мені допомагає моя матір і, як більшість батьків, вона залишається біля мене, аж поки не озвучили моє прізвище. Тоді я приєднуюся до групи

майбутнього шостого «А/З». Таємниче літерно-числове уточнення стосується якраз мов, які я обрав, точніше, які за мене обрали мої батьки: в шостому «А/З» вчать латину та німецьку. Це «класичний» клас.

Коли пролунало моє прізвище, мені вручають коштовний і загадковий клаптик синього картону, який потрібно зберігати до кінця занять: синій колір означає, що я належу до «класичного»; ті ж, хто обрав «сучасний», тобто ті, хто починаючи з шостого класу не вчитимуть латину, отримали червону картку, яка вже тоді сприймалась як щось не зовсім достойне, хоч у спорті червоних карток тоді ще не існувало. Не лише в той 1950 рік кожен добрий учень мав учити латину, але для всіх тих, хто обрав цей «класичний» шлях, латина є і залишиться, від шостого до першого класу, головним предметом. Деяким читачам, мабуть, важко уявити, що півстоліття тому – тобто ще вчора – латина була в державних французьких ліцеях основним предметом. Так само їм важко повірити, що в ті роки, і ще протягом десятиліття, найкращі учні, ті, хто був першим у всіх предметах, обирали радше гуманітарні, ніж природничі науки. Хай там як, такі були реалії. Філологія у Вищій нормальній школі була значно престижнішою, ніж навчання в Політехнічній школі.

Мене це не обходило. Бо я ніколи не обирав між гуманітарними та природничими науками і жодного разу не шкодував, що латина посіла таке значне місце в середній освіті: для мене вона була і моїм сильним боком, і моїм улюбленим предметом. Я ніколи її не покидав і відтоді, починаючи з 1 жовтня 1957 року, з власної втіхи чи потреби я щодня читаю і перекладаю з латини. Деколи я згадую той клаптик синього картону, який визначив мою долю на багато десятиліть. То був важливий вибір не лише для мене, а й для всіх учнів шостого класу: «сині» мали піти в одну вже визначену для цього частину ліцею, «червоні» – в іншу, і то на майбутні шість років навчання. «Класики» і «сучасники» не перетинались ані в аудиторіях, ані в коридорах, ані в шкільних дворах. До того ж вони ніколи не зустрічались до випускного класу, що, поза сумнівом, було на краще, бо зовсім не терпіли одне одного, як про те свідчили щорічні матчі регбі «класиків» проти «сучасників», які неодмінно переростали в побоїще під дощем у багнюці.

Сьогодні в мене залишається одне ключове запитання щодо походження того розрізнення: синій для «класиків» і червоний для «сучасників». Хто підбирав кольори і за якими критеріями? Невелике розслідування показало, що це розрізнення не було характерним лише для ліцею Мішле, адже його застосовували тоді й в інших державних закладах паризького регіону, скажімо, в ліцеях Бюффона та Монтеня. Може, міністерство освіти спустило циркуляр? Але хто тоді в міністерстві побачив у червоному кольорі сучасність, а в синьому – класичну освіту? Візіонер? Дальтонік? Художник-аматор? Геній, що тонко відчуває кольори?

Відкриття геральдики

У ліцеї багато вчителів відіграло важливу роль у пробудженні моїх смаків і зацікавлень, а відтак вплинуло на мій вибір після закінчення середньої школи. Починаючи з викладачів латини, які зуміли прищепити мені любов до мертвої мови, якій тепер загрожує заборона у школі. Чим вивчення латини не догодило політикам, які нами керують? Чи це заздрість? Злоба? Дурість? Чи бажання виховати учнів уже від раннього віку не освіченими чоловіками і жінками, а економічними агентами, від самого початку закладаючи у них нахил до ефективності та прибутку? Задля цього латина справді не потрібна. Утім, мені вона подарувала велику радість і привела до професії історика Середньовіччя. А це вже чимало.

Однак учитель, який відіграв першорядну роль у мої шкільні роки, викладав не латину, а малювання. Мені було дванадцять, я навчався у четвертому класі, і того року до нас прийшов учитель, який, хай як це дивно, не викликав у нас ані нудьги, ані бажання ходити на головах. Він мав владну натуру, але вмів зацікавити учнів. З ним ми не змарнували шість місяців навчального року на те, щоб відтворити чорним олівцем на білому картоні гіпсовий бюст Гамбетта – обов'язковий бовван у класах малювання для тогочасних ліцеїв Республіки! – бюст, який пустуни-старшокласники зафарбували кілька років до того в червоний, а потім не дуже добре відмили. Хоч як неймовірно це виглядає, за цю невдячну вправу – малювання Леона Гамбетта – мені під час навчання в школі довелося братися тричі: в п'ятому класі, потім у другому й нарешті на випускному

факультативному іспиті з малювання. Для не надто обдарованих молодих художників тоді часи були непростими!

У четвертому класі нічого такого від нас не вимагали. Пан М*** (на свій сором, зізнаюся, що не можу згадати його прізвище), наш учитель малювання, любив колір і прагнув пробудити у своїх учнів цікавість до різноманітних образотворчих мистецтв. Отож наприкінці року він запропонував нам відтворити гуашшю дивовижний вітраж, прикрашений гербом, велику репродукцію якого він нам приніс. Це був, мабуть, швейцарський вітраж кінця XV або початку XVI століття із зображенням герба, на якому красувався великий синій дельфін на жовтому тлі. Дельфін був сильно стилізований, що надавало йому войовничої подоби. Мене неабияк привернули яскраві кольори та схематичні форми, і, на відміну від мого сусіда по парті Франсуа, який був набагато обдарованіший за мене, але віддавав більшість свого часу на уроках малюванню парашутистів у зошиті в клітинку, я спробував ретельно відтворити цей звабливий історичний документ. На той час я нічого не знав про символіку гербів, але, зберігши той зроблений мною скромний малюнок, згодом я зміг розтлумачити його геральдичні знаки в усій сукупності: «в золоті лазурний дельфін із червленими плавниками, коронований такою ж фініфтю, під чорною головою, обрамленою трьома срібними п'ятипелюстниками». Справжня невеличка поема в прозі. Утім, попри всі мої зусилля, я не знайшов слідів цього вітража в жодній церкві, музеї чи в якомусь світському приміщенні.

Та головне не в цьому. Головним було зацікавлення, викликане в мене образом цього герба з дельфіном. Авжеж, іще не завершивши перемальовувати вітраж, я забажав дізнатися більше про те, чим були герби, геральдичні фігури та кольори, за якими правилами їх створюють. Словом, я хотів поринути у світ геральдики. Для мене першим учителем геральдики став мій учитель малювання, який мав деякі знання в цьому предметі. Окрім елементарних загальних уявлень, він дав мені пару книжок і порадив деяку літературу. Ті дві книжки без ілюстрацій здалися мені доволі нудними. Крім того, список геральдичних термінів був неозорим і непідйомним: понад тисячу слів! Я просто їх погортав, настільки це було нестравним, але в родинній бібліотеці мені пощастило знайти різні словники та енциклопедії, які втамували мою допитливість і радували око; в них

були кольорові малюнки з короткими та зрозумілими довідками. Знання у сфері геральдики доповнив один колега мого дядька, вчитель історії в лицей Генриха IV.

Невдовзі на кишенькові гроші я зміг придбати у букіністів свій перший підручник геральдики, можливо, найкращий вступ, який коли-небудь був написаний з цієї теми: «Посібник з геральдики» Дональда Ліндсея Гелбрейта, що побачив світ у Лозані 1946 року. Пригадую, що знайшов його в книгарні «Саффрау» в Парижі, на вулиці Клеман, і віддав за нього 35 франків. Відносно скромна ціна за книжку, яка вже стала раритетом, пояснювалася тим, що книгар був другом моєї тітки. Це чудове видання, дохідливе й детально проілюстроване, допомогло мені трьома роками згодом і в тому ж таки класі малювання виступити з доповіддю перед моїми однокласниками. Не всі здійняли гармидер. Незважаючи на мою невправність і невпевненість, але відчуваючи підтримку вчителя, який малював на дошці, мені вдалося зацікавити деяких учнів і так прочитати свою першу лекцію з геральдики. Зокрема, я пояснив, чому в геральдиці використовують лише шість майже абстрактних кольорів, які поділені на дві групи і застосовуються за чіткими правилами. Але до цього я ще повернуся.

Тієї весни 1960 року в мені зародилася пристрасть, яка більше мене не покидала, вона зорієнтувала мій вибір подальшої освіти, визначила моє майбутнє і змінила моє ставлення до кольору.

Чорний кіт

Мої батьки любили котів. У них було їх декілька, й один серед них – великий чорний кіт на прізвисько Димитрій, який прожив сімнадцять років. Я ніколи не бачив ласкавішого й спокійнішого kota. На час канікул ми брали його із собою в наш замський будинок у Нормандії, що в регіоні Алансона, неподалік від одного з найпрекрасніших сіл Франції Сен-Сенері-ле-Жере, де за часів Першої світової війни минуло раннє дитинство мого батька. Поруч із будинком було дві ферми, де моя сестра і я, діти з міста, з радістю навчалися доглядати за сільськими тваринами. Фермер, який мешкав «унизу», був симпатичним, але дещо з іншої епохи. Народжений десь 1925 року, він прожив близько шістдесяти років, ніколи не бачивши моря, хоча до нього було не далі як сто кілометрів од його житла. Справді, за часів

мого дитинства у цих місцях, що на кордоні Орну та Маєнну, на узбіччі великих доріг, люди ще жили, як на початку століття. На деяких фермах тільки нещодавно проклали електрику, інші не мали водопроводу, ще якісь складалися з однієї кімнати, в якій родина фермера співмешкала разом із собаками, курками й деколи зі свинями. І це не в 1910-ті чи 1920-ті роки, а на початку 1960-х!

Наш сусіда мешкав у більш-менш добрих умовах, але певні його вчинки викривали деякі архаїчні звичаї. Так, це траплялося, коли він зустрів нашого kota, що бувало від часу до часу, бо через особливості топографії йому доводилося кілька разів на день перетинати наш двір, щоб потрапити до комори. Але посеред двору на сонечку грівся Димитрій, найлагідніший і найдобросердіший кіт із-поміж усіх, який мляво спостерігав за якоюсь лісовою мишею, за якою б він ніколи не погнався. Це був ледачий кіт. Але він був чорний, а в нормандській глибочині серед селян чорний кіт сприймався за диявольське створіння. Ось чому наш сусіда, коли проходив повз тварину, щоразу хрестився. Він учиняв так само, коли, входячи до нас на кухню, раптом помічав kota, що дрімав на ослоні чи біля вогню. Хресне знамення мало відганяти злих духів, що мешкали у тварині, колір якої міг привернути сили Зла. Білий, сірий, бурий або навіть рудий кіт не стягав таких побоювань. Натомість смугастий теж ставав жертвою упереджень і змушував людей освячувати себе хресними знаменнями. На тому світі, а саме в пеклі, смужка і чорний колір часто між собою пов'язані. У Бретані приблизно в ті самі 1960-ті роки жоден моряк не виходив у море, якщо на шляху до човна надibuвав чорного або смугастого kota.

Утім, такі вірування були характерні не лише для Бретані та Нормандії. Вони траплялися тоді в багатьох регіонах Франції і до сьогодні не зникли безслідно. Вони справді походять із глибини століть (але точно не з Давнього Єгипту, де котів ушановували). Про це свідчить велика кількість середньовічних документів. За феодальної епохи, наприклад, диявол і демони супроводжувалися всім почетом тварин із темною шерстю або пір'ям, які справляли враження, нібито самі вийшли з пекельної безодні. Це, з одного боку, монстри або гібридні створіння, але серед них наявні й реальні тварини, як-от ведмідь, вовк, сова, ворон, козел або кіт. Останній іще не став близькою хатньою твариною, яку ми знаємо. Як стверджують бестіарії, це хитре і загадкове створіння, лукаве й непередбачуване: воно

нишпорить навколо будинку або монастиря, не спить уночі, наганяє страх на чесних людей, надто коли має чорну шерсть. Це бісівське поріддя, що, як і нечисті сили, втікає від хресного знамення. Щоб ловити щурів і мишей, брали до господарства ласку, більш-менш приручену ще за римської доби.

Надалі статус kota змінюється на краще: відтепер він може заходити у дім, грітися біля вогню, до нього можуть ставитись як до вірного супутника. Але острах перед чорним котом зберігається. За часів великого полювання на відьом, на початку модерної епохи, з'являється багато легенд, які пов'язують чорних котів із шабашем: або вони самі беруть участь у шабаші як одні з головних дійових осіб, або відьми, аби вирушити на шабаш, прибирають котячу подобу. Звідси жертвопринесення та спалення котів на вогнищі навіть у Парижі в XVIII столітті, про що залишилися свідоцтва. Звідси також жорстокий звичай, який не зник повністю в сільських глушинах, коли чорному коту відрубують хвоста, щоб він не подався на шабаш.

За наших днів чорний кіт досі залишається символом мороку й смерті. Його хвіст, кігті, чорна шерсть іще можуть викликати ірраціональні страхи й відразу, деколи справжню алергію. Що ж до котячих очей, подекують, буцімто вони бачать у темряві, тож котам відомі таємниці, яких ніколи не пізнають ані люди, ані інші тварини.

Забобони у зеленому

Утім, найбільшу кількість забобонів породжує не чорний. У цьому його набагато випереджає зелений. Деякі люди нізащо не вдягнули б одяг цього кольору. Дехто не сприймає як подарунок смарагд, бо вважає його таким, що приносить нещастя. Ще хтось не сів би на корабель, пофарбований у зелений колір. Серед тих, хто страждав на фобії, пов'язані із зеленим, були й відомі люди. У Франції це, наприклад, Мішель Летельє (1603–1685), батько маркіза де Лувуа, державний секретар із питань оборони, а згодом канцлер, імовірно, найвпливовіший персонаж після короля й набагато владніший за Кольбера. Він настільки лякався зеленого, що заборонив його в усіх своїх помешканнях, змінив колір на своєму гербі (раніше на ньому зображення ящірок було зеленого кольору) і заборонив зелені мундири в усіх частинах армії Людовіка XIV, включаючи іноземні. Але ще

відоміша фобія Шуберта, яка взагалі перетворилася на легенду. Великий музикант стверджував, що був «ладний забратися на край світу, аби не бачити цього проклятого кольору». Коротке життя Шуберта (він помер 1828-го у 31 рік) було такою низкою бід, невдач і страждань, що мимоволі постає запитати: чи була фобія зеленого кольору, якого годі уникнути повністю, бодай чимось мотивована?

Щодо мене, віру в прокляття зеленого я виявив незвичним способом, під час одного сільського весілля в Бретані на початку 1970-х років. Наречена була вдягнена в класичну білу сукню, наречений – у стриманий чорно-сірий костюм. На голові його огрядної матері сидів капелюшок сливового кольору, прикрашений рясноцвітними квітами. Однак небезпека крилася не в цьому ефектному головному начіпкові, а в одягу двох родичів (чи друзів) нареченої, батька й сина, напевне, мисливців, які з'явилися в зелених камізельках і сірих штанах. «Елегантно, але зловісно», – зауважив один з моїх знайомих, вхожий до середовища місцевих дворян Пентьєвра, прихильних до традиційних цінностей. Заінтригований його ремаркою, я запитав, що такого зловісного в зеленому або зеленуватому вбранні. Він пояснив, що звичай забороняє вдягати цей колір на весілля: це неминуче нашкодить молодій парі або їхнім нащадкам. Він навіть уточнив, що цього дня не можна подавати на стіл зелені овочі – окрім артишоків, які дарують успіх і вважаються афродизіаком, – і за жодних обставин згадувати цей колір. Я був спантеличений. Не тільки тому, що мій улюблений колір, як виявилось, мав таку негативну репутацію, а, либонь, ще більше тому, що мій товариш і одноліток, бувалий моряк, чудовий тенісист і закоренілий гульвіса, знав такого роду забобони й вірив у них.

Мені невідомо, чи нашкодили ті дві зелені камізельки молодятм після весілля, яке ми святкували того дня. Згодом я, однак, мав інші нагоди пересвідчитися, наскільки поширений цей страх зеленого кольору. Наприклад, мої пошуки темно-зеленого светра часто завершувалися невдачею, бо в магазині чоловічого одягу зрідка мали такий товар. Один продавець мені пояснив, що у Франції не дуже багато блондинів для успішного збуту продукції такого кольору. Справді, зелений популярний радше у країнах Північної Європи, де у чоловіків частіше трапляються білі шевелюри: згадаймо відомий «англійський зелений» на шотландських светрах, які були в моді в

1960-ті, або ж одяг різних відтінків зеленого, які неважко знайти у великих німецьких чи австрійських магазинах. Утім, таке розходження між Францією та Німеччиною не нове. Влучне спостереження великого протестантського ерудита Анрі Етьєнна, висловлене 1566 року після повернення з ярмарки у Франкфурті, показує, що воно існувало вже в XVI столітті. На ті часи зелений вважався добрим тоном у Німеччині, тоді як у Франції його залишали за хатньою челяддю та блазнями:

Якби вам трапився у Франції шляхетний пан, удягнений в зелене, ви б подумали, що в нього трохи грайлива вдача; натомість у багатьох місцинах Німеччини таке вбрання виглядало б цілком порядно («Апологія Геродота», вид-во П. Рістелюбер, Париж, 1879, I, 26).

Але те, що французькі магазини ще й сьогодні пропонують на продаж так мало зеленого одягу, пов'язано не лише з кольором волосся. Ще одна, і далеко не остання, причина, чому зелені вироби продаються гірше, – забобони, якими він оточений: серед чоловіків, а надто серед жінок заведено сприймати цей колір як такий, що призводить до невдачі. Нерідко продавці одягу для дам зізнавалися мені, що зелені сукні «гірше продаються». Один із них, працюючи у великому паризькому магазині, навіть уточнив, що, на погляд деяких клієнток, «зелена сукня – вбрання для відьми». До цих зауважень продавців одягу могли б додати свої спостереження ювеліри, які добре знають, що смарагди, попри свою незаперечну красу, продавати непросто.

Двадцять років тому я зробив скромний внесок до цього переліку забобон, здійснивши невеличке дослідження щодо прокляття зеленого кольору в театрі. Справді, актори не люблять вдягатися в зелене, вважаючи, що цей колір нашкодить виставі, якщо не їм самим. Схожа прикмета побутує серед видавців, які впевнені, що книжка із зеленою обкладинкою продаватиметься гірше. Кілька істориків, які зацікавилися цими питаннями й спробували віднайти їхні причини, здебільшого зверталися до епохи романтизму: освітлення тієї доби, ще не електричне, але вже й не таке, як за попереднього століття, забарвлювало всі відтінки зеленого у тьмянний і тривожний колір. Тому на сцені почали від нього відмовлятися. На мою думку, цього пояснення не досить, потрібно заглибитись у більш давню історію. У театрі страх зеленого наявний уже у середині XVIII століття. За

легендою, щоправда, необґрунтованою, Мольєр помер на сцені нібито в зеленому костюмі.

Насправді страх зеленого в театрі, ймовірно, пов'язаний з проблемою фарби. На підмостках епохи бароко було заведено розрізняти головних дійових осіб п'єси однотонними костюмами; кожен персонаж носив відмінний від інших колір. Утім, у XVIII столітті фарбування у зелений було складною процедурою, зокрема тому, що ще не навчилися змішувати синій і жовтий. Ремесло фарбарів тоді строго регламентували: якщо ти фарбувальник синього, то не маєш дозволу фарбувати жовтим кольором і навпаки. Тому чани з синьою та жовтою фарбами тримали в різних майстернях, і не можна було занурити тканину спершу в чан із синьою фарбою, а потім – із жовтою. Жовтий колір добували в інший спосіб – за допомогою рослинних барвників, але він залишався бляклим, блідим, сіруватим. Але на це мало зважали, адже він не був у моді, його використовували хіба що у театрі, де з ним пов'язували певні ролі.

Отож, для того щоб дістати чистий, яскравий, насичений зелений колір, в англійському й іспанському театрах запозичили колір у художників: мідянку – особливо токсичний пігмент, який отримують через нанесення оцту або кислоти на мідні пластини. Актори покривали мідянкою сценічні костюми, ба навіть деякі декорації. У 1600–1630-х роках багато акторів померли від отруєння, але ніхто не зрозумів насправді, що причина крилась у складі фарби на костюмі. Поширилася думка, нібито зелений колір був проклятим, тож його почали забороняти в театрах.

У XIX столітті прокляття зеленого залишалось актуальним. Однак тепер причиною отруєнь була вже не мідянка на основі міді та оцту, а мідянка на основі миш'яку. Суміші цього пігменту використовували для приготування фарбників і зелених фарб, які потім застосовували у декоруванні, меблях, тканинах одягу та деяких побутових предметах. Ці речовини, які часто не мали запаху й смаку, надзвичайно небезпечні, адже під дією вологи миш'як випаровується. Звідси численні нещасливі випадки та загострена недовіра до зеленого кольору. Ймовірно, що його жертвою став і Наполеон на острові Святої Єлени. Жоден серйозний історик більше не вірить у те, що імператора отруїли навмисне, однак багато дослідників наголошують, що стіни кімнат, де він мешкав, були обтягнуті зеленою (до речі, його

улюблений колір) тканиною, пофарбованою небезпечною «швайнфюртською зеленню», створеною в 1814 році способом розчинення мідних часточок у миш'яку. Це вочевидь пояснює наявність слідів миш'яку у волоссі та під нігтями покійного імператора.

Починаючи від 1860-х років недовіра до зеленого кольору інколи оберталася на фобію. Королева Вікторія, наприклад, страшенно боялася зеленого й вигнала його з усіх королівських помешкань, зокрема з Букінгемського палацу, куди, як мені відомо, вона так і не повернулася.

Колір долі

Історикам відомо, що погана репутація зеленого кольору доволі давня. Її фіксують уже в Давньому Римі, й у середині Середньовіччя вона, здається, тільки загострюється: за феодальної доби зелений, ще більше, ніж чорний або червоний, стає улюбленим кольором диявола та його породжень.

Утім, якщо придивитися уважніше й спробувати підсумувати символічну історію зеленого в західних суспільствах, ми констатуємо, що цей колір є не так кольором зла чи невдачі, як кольором долі. Як усі інші кольори, зелений амбівалентний: це водночас колір везіння і невезіння, удачі і невдачі, надії і безнадії. Звідси його зв'язки зі звичаями та ритуалами, в яких відіграє роль випадок або вирішується чиясь доля в партії. Столи для азартних ігор, наприклад, стали зеленими в XVI столітті: в карти, кості, шашки, класи, більярд грали вже на зеленій поверхні. З часом зелений перетворюється на емблематичний колір гравців, місць, які вони відвідують, предметів, які вони використовують, і навіть слів, які вони промовляють. У першій половині наступного століття французький вислів «зелена мова» [*langue verte*] позначає жаргон гравців у карти й кості, який вони використовують у тавернах і гральних домах. Згодом, за правління Людовіка XIV, зелене гральне сукно переходить від суспільних низів до більш великосвітських гральних домів і навіть до королівських і князівських дворів. Повсюдно фішки, кості, карти, гроші або кульки падають «на зелене», тобто поверхню ігрового столу. Це збереглось і донині – від казино великих палаців до терас звичайних кафе.

Крім того, сьогодні зеленою є більшість спортивних майданчиків, так само як у Середньовіччі на зелених луках розгорталися не лише турніри, а й дуелі та «божі суди», де вирішувалася доля засудженого. І річ не лише в кольорі трави. Так, деякі види спорту відбуваються не на газонах надворі, а в приміщенні, на штучній поверхні: паркеті, килимі, лінолеумі; однак ці покриття часто зеленого кольору, хоч трава тут замінена іншими матеріалами. Настільний теніс (наш пінг-понг), в який майже завжди грають на зеленому столі, є найбільш промовистим прикладом, який якнайповніше відбиває цю символічну спорідненість між спортивним майданчиком і гральним сукном. Чи то трава на луках, фетр грального столу для рулетки чи бриджу, поле для футболу чи регбі, дерев'яні столики для пінг-понгу, будь-яка поверхня, де розігрується доля суперників, асоціюється із зеленим кольором. Так само на «зеленому килимі» адміністрацій вирішуються долі підприємств і найманих робітників, які там працюють. На тлі зеленого «розігруються справи», і ці ігри часто мають доволі високі ставки.

Не завадило б замислитися щодо причин і витоків такої символіки. Чому зелений настільки тісно, і то вже віддавна, пов'язаний з ідеєю долі, жеребу, випадку, гри, фатальності? Чому саме він є насамперед символом того, що плинне й непостійне, того, що людина любить і палко бажає, але що виявляється випадковим, скороминущим або недосяжним, починаючи з любові та завершуючи грошима (згадаймо про відомі «зелені папірці»)? Спробувати відповісти на це запитання означає поставити перед собою неозору проблему зв'язків хімії та символіки у наявному суспільстві. Довгий час зелений залишався в Європі кольором найбільш хімічно нестійким. Упродовж століть фарбарі та живописці билися над тим, щоб його зафіксувати. Отож цей хімічно нетривкий колір постійно асоціювався з усім тим, що символічно сприймається як мінливе чи ефемерне: молодість, любов, шанс, удача, надія. Тож чи не є символіка кольорів банальним наслідком хімії пігментів і барвників?

Як правильно складати кольори

Вище я вже розповідав, як узимку 1961 року в моєму ліцеї через прості червоні штани були тимчасово відсторонені від занять дві учениці. Кілька років по тому, в зовсім іншому контексті, я став

свідком якщо не відторгнення, то принаймні схожої недовіри до червоного кольору. Це було під час моєї військової служби, в період навчань у Драгіньяні в 19-му артилерійському полку. Це були п'ять тяжких тижнів, але не через життя в казармі, загалом доволі спокійне, а через виснажливу спеку, що панувала в червні 1974 року в Провансі. Одним із різноманітних завдань, що покладалися на призовників, було піднімання та спускання державного прапора. Для цього ритуалу було потрібно три особи. Мене призначили вже на першому тижні, можливо, тому, що я був найстарший у групі «науковців» серед призовного контингенту. Ніхто не міг знати, що я цікавився емблемами та кольорами й нещодавно захистив дисертацію на тему гербів. Утім, я не розбирався в прапорах і був радий почути поради від старшого. Мені показали, як піднімати прапор, потім як спускати. На жаль, мені не пояснили, як його правильно складати. Першого вечора я зробив усе як міг, але трохи невміло, навмання і майже образливо для державної символіки. Прискіпливий сержант дорікнув: «Триколірний прапор не складають як скаутську краватку або як хустину з магазину “Hermès”».

За кілька днів молодий лейтенант, який мене курирував, показав нарешті, як слід робити. Я засвоїв урок. Потрібно не лише згортати тканину під низ – непростий прийом, адже згин може бути нерівний і після кількох невдалих спроб кортить зіжмакати всю конструкцію, а головне – щойно прапор складено, має бути помітним тільки синій колір. Білий і червоний треба сховати всередині синього, як у конверті. У крайньому разі, якщо прапор невеликий, можна залишити вузьку смужку білого на контурі прямокутника, але в жодному разі не можна показувати червоний. Щойно кольори складено, червоний має зникнути!

Мені невідомо, звідки походить цей звичай, який багато чого говорить про політичну та мілітарну символіку червоного кольору. Народжений під час Французької революції, французький прапор став наступником триколірної кокарди, яка виникла після взяття Бастилії. Одна легенда, яку розповідає Лафает у своїх «Мемуарах», пояснює, що триколір на кокарді мав на меті поєднувати колір короля – білий – з кольорами міста Парижа – синім і червоним. Пояснення простувате і, поза сумнівом, хибне. Наприкінці XVIII століття білий вважався королівським кольором лише в армії, а кольорами міста Парижа були

не синій з червоним, а червоний з коричневим. Це засвідчують усі документи. Витоки триколору синій–білий–червоний, символу відданості новим ідеям і поступу тодішньої Революції, напевне, потрібно шукати з боку молодих Сполучених Штатів Америки. Але, можливо, й не потрібно прагнути будь-що-будь відшукати достеменно походження французького прапора: кожен стяг, що не оточений загадкою свого походження, втрачає левову частку своєї символічної сили.

Хай там як, триколірний штандарт був запроваджений для французького морського флоту в 1794 році, але тільки 1812 року прапор, такий, як він нам знайомий дотепер, узятий сухопутними військами. Остаточно він стає емблемою Франції лише за Липневої монархії. Відтоді синій опиняється біля держака (до того там міг бути й червоний), але протягом багатьох десятиліть білий ще має на поверхні стягу більший простір, ніж інші два кольори. Чи це означає це, що під час складання прапора в білий загортали два інші кольори? Якщо так, то відколи цю роль заступив синій? І з якої причини? За наших днів три прямокутні частини прапора мають зазвичай однаковий розмір; інколи, однак, синій прямокутник ширший за два інші. Прапор Франції триколірний, але його справжній національний колір – синій. Це підтверджують численні звичаї, зокрема, на спортивному полі, де французів називають «синіми».

Щодо червоного, він найприхованіший з-поміж інших. Його добре видно лише тоді, коли прапор майорить на вітрі, і вітер досить сильний, щоб розпрямити полотно горизонтально в усій протяжності. Решта часу, коли вітру немає або кольори згорнуті, червоного не помітно. Можна побачити тільки синій колір. Інколи синій і трохи білого. Може, Франції соромно за червоний колір на своєму прапорі?

Предмет історії, який відлякує

Розглянемо сферу прапорів ширше. У ході досліджень мені часто доводиться мати з ними справу, але я ніколи не присвячував їм окремої розвідки, хоча вони неодмінно мають цікавити історика кольорів і емблем. Щиро кажучи, цей предмет історії мене лякає, і я завжди боягузливо уникав його. Зрештою, не я один такий. Серйозні праці, присвячені прапорам, з'являються не часто. Але чому? Можливо, тому,

що історія багатьох із них залита кров'ю? Чи тому, що військові та націоналістичні ритуали, одним із невіддільних елементів яких є прапор, пов'язані з тривогою та небезпекою? На відміну від інших національних емблем чи державних символів, прапори ще очікують на своїх істориків. Очевидно, вони відлякують, позаяк дотичні до них практики ще так сильно й надмірно закорінені в сучасний світ, що майже неможливо відійти від них на потрібну дистанцію, щоб проаналізувати їхні функції. Стяг лякає надто тому, що, як і раніше, відданість, яку дехто йому виказує, ще може вихлюпуватись у спробі войовничого привласнення, зловживання, девіації будь-якого роду. Про це щоденно нагадують численні політичні, ідеологічні та соціальні факти. Отож торкатися прапора краще якомога менше.

Так, у царині гуманітарних наук у Західній Європі прапори згадують не часто. Утім, я не певен, що це потрібно оплакувати. З погляду історії прослідковується чіткий зв'язок між тоталітарними режимами чи авторитарними епохами та науковими працями щодо державної символіки або національної ідентичності. Деяка нестача інтересу до цих питань, яку тривалий час демонстрували в європейських демократіях, мені видається радше обнадійливим знаком. І навпаки, з тих самих причин я не впевнений, що потрібно радіти з того, що останнім часом деякі політики знову почали виказувати до них полум'яний інтерес. Це зовсім не аж так безневинно, безсторонньо чи випадково, як здається на позір.

Хай там як, історію прапорів іще потрібно написати. Не історію того чи того прапора, а історію прапорів, узяту в сукупності, як таку, що утворює свою особливу знакову систему. Це вже пояснює, чому дисципліна, присвячена прапорам – вексилологія, – досі ніде не здобула наукового статусу. Її повсюдно вивчають загалом тільки любителі воєнної атрибутики та знаків армійських відмінностей. Вони, звісно, присвячують прапорам певну кількість монографій і статей у періодичних виданнях, але ці публікації малоприслужні для істориків: їхня інформація повна лакун і суперечностей, їм бракує точності, найчастіше вони вирізняються наївною ерудицією та позбавлені спроб вийти на серйозну проблематизацію, яка б розглядала прапор як повноцінне соціальне явище. Вексилологія ще не перетворилася на науку.

Однак прапор із багатьох причин є перспективним предметом для дослідження. І як емблематичний образ, і як символічний об'єкт він улягає строгим правилам кодування й особливим ритуалам, які залягають в осерді церемоніалів Нації та Держави. Але він належить далеко не всім епохам чи культурам. Навіть якщо обмежитися західною культурою, розглянутою в довгій тривалості, перед нами постає цілий жмут запитань, які ще не були ґрунтовно досліджені.

Наприклад, від якого часу колір і геометричні фігури визначають символічну ідентичність людини? Відколи вона починає задля цього прикріпляти відріз тканини на верхівку дерев'яної палиці? Де, коли і як ці практики, що спершу залежали від досвіду й обставин, обернулися на повноцінні культурні коди? Які форми, фігури, кольори та їхні поєднання були інтегровані для того, щоб організувати ті коди й контролювати їх? А надто коли і як стався перехід від конкретних матеріалів, що майорять на вітрі, призначених для того, щоб їх було добре видно на відстані, до нематеріальних образів, які виражають те саме емблематичне або ідеологічне повідомлення, але розміщені на інших носіях будь-якого штибу? Які зміни – матеріальні, ідеологічні, соціальні – спричинили цей перехід від прапора як фізичного предмета до прапора як концептуального образу?

Нарешті, якщо розглядати кожен прапор окремо, які кольори чи їхнє поєднання були обрані? Які значення намагалися ними передати? Хто обирав, у якому контексті, чому, як? І коли вибір уже був зроблений, яка була його тривалість, поширення, зміни? Будь-який прапор має свою історію, однак ця історія зрідка є статичною. Хто дивиться на нього? Хто знає або розпізнає прапор своєї країни, прапори сусідніх країн, прапори далеких країн? Хто вміє їх описувати, репрезентувати, переходити від предмета до образу, від образу до символу? Стільки запитань, а ще існує багато інших, які, як мені видається, ніколи досі не були поставлені.

Гра в шахи

Під час моїх перших відвідин Східної Німеччини, де тодішня атмосфера була, як я змальовував раніше, забарвлена в сум і печаль, у Берліні в одному парку, назву якого я забув, я побачив, як літні та бідно вдягнені люди грали у шахи на примітивних дошках: невеликих

дерев'яних підставках майже квадратних і розграфлених на шістдесят чотири клітинки. Фігури, хоч і пошарпані, були звичайнісінькими, білими й чорними, але клітинки на шаховій дошці не мали звичних двох кольорів: вони всі були одного кольору, кожна клітинка просто відмежовувалася нерівними лініями, накресленими олівцем на дереві. Заінтригований, я довго спостерігав за гравцями й відзначив, що не тільки вони грали на диво прямолінійно (тури пересувалися значно частіше, ніж слони, і то від самого початку партії, і це щонайменше незвично), а й між кожним ходом витрачали час на тривалі роздуми. Якби це були серйозні змагання, вони б швидко потрапили в цейтнот.

Як давній гравець у шахи, який із віком став істориком цієї гри, визнаю, що ніколи не мав нагоди грати на такій шахівниці, ані в дружній партії, ані в університетських змаганнях. Отож я не знаю, що може відчувати людина, яка грає на такій поверхні. Але так чи так я можу здогадатися, бо знаю, що двоколірна структура кліток, яка чергується в шаховому порядку, існувала не завжди. Чимало індійських або перських мініатюр, та й численні європейські зображення доби Середньовіччя демонструють шахові дошки, на яких клітинки позначені лише простим перетином горизонтальних і вертикальних ліній. Ці лінії мають один колір – найчастіше червоний, – а клітинки пофарбовані в інший – білий або жовтий. Насправді, щоб грати в шахи, двоколірне чергування шістдесяти чотирьох клітинок не обов'язкове й узагалі не потрібне. Утім, воно допомагає краще візуалізувати ходи й легше створювати тактику по діагоналі, використовуючи двох слонів. Без таких клітинок потрібна особлива зосередженість і геометричне бачення, яким нинішні гравці вже не володіють, на відміну від тих, що грали у берлінському парку. Якщо ж вони надовго замислювалися над кожним ходом, то це, найімовірніше, через одноколірну палітру їхньої шахівниці, що змушувало проектувати в уяві чергування кольорів на всі однакові клітинки.

Утім, це чергування не завжди складалося з білого та чорного – поєднання, яке для сучасного ока становить найвиразніший хроматичний контраст, принаймні на Заході. Так само як шахові фігури не завжди протиставляли табори білих проти чорних, так і шахівниці довгий час фарбували в інші кольори. Коли шахи вперше з'явилися на півночі Індії в VI столітті, червоні грали проти чорних, і саме цю

опозицію кольорів зберегла мусульманська культура, коли перейняла гру в VIII столітті. Натомість, коли вона дісталася Європи, трохи раніше тисячного року, їй починають надавати західних рис, тобто переосмислювати не лише властивість і пересування фігур, а й поєднання кольорів: червоні проти чорних – це нічого не значить для феодално-християнської ментальності. Отож чорний змінюється на білий, і на шахівниці червоні протиставляються білим, адже ці два кольори утворюють на ті часи найсильнішу пару протилежностей.

Справді, вже віддавна християнське Середньовіччя формувало свою колірну систему навколо трьох полюсів: білого, чорного і червоного, тобто навколо білого та його двох протилежностей. Але, на відміну від того, що сформувалося в Азії, ці два контрастні кольори не мали між собою ніякого зв'язку, ані протистояли, ані поєднувалися. Отож близько тисячного року для шахових фігур обирають пару білі–червоні, яка тоді найчастіше траплялася в емблематиці та в практиках кодифікації кольорів. Три століття згодом, однак, цей вибір переглянули, і потроху, наприкінці XIII – протягом XIV століття, переважило переконання, що пара білі–чорні ефективніша, ніж білі–червоні. Тим часом чорний колір справді здобув помітне підвищення: з кольору диявола, смерті та гріха він перетворився на колір смирення та стриманості, двох чеснот, які на той час були в найбільшій пошані.

Вітгенштайн і гербові кольори

Людвіг Вітгенштайн (1889–1951) – один із найвидатніших філософів ХХ століття. Визнання він здобув лише після смерті, адже багато його праць було оприлюднено посмертно. Серед них і нотатки, які він робив наприкінці життя, маючи задум дослідити зв'язки між кольором і мовою. Уперше їх упорядкували й видали у Франкфурті 1979 року під назвою «*Bemerkungen über die Farben*» [«Нотатки про колір»]; французький переклад з'явився 1983 року: «*Remarques sur les couleurs*» (Éditions T.E.R.). Це численні збірки висловів і записів, складених без особливої системи, до того ж деякі залишилися незавершеними.

Попри сирий і неповний характер, чимало роздумів Вітгенштайна мені видаються доволі проникливими, зокрема, ті, що стосуються філософії мови: всі вони підкреслюють, наскільки сильно в наших уявленнях про колір ми залежимо від слів. Натомість інші думки, як на мене, більш дискусійні, надто ті, що торкаються матеріальності кольору або його художніх властивостей: «Якщо додати білий до того чи того кольору, це позбавляє його забарвлення» або «Чорний позбавляє колір його сяйливої сили; не буває осяйного чорного (*kein leuchtendes Schwarz*)». Щодо останнього пункту, нагадаймо, скільки художників – починаючи від Веласкеса, Мане чи Сулажа – вміли створювати неймовірно яскраві й осяйні чорні тони.

Деякі спостереження чи формулювання мене дивують. Як-от, наприклад: «Чому глянцева і матова чорні кольори не можуть мати різні назви?» Хіба Вітгенштайну невідомо (чи, може, він це вдає?), що чорний колір має різні назви в багатьох індоєвропейських мовах і насамперед у латині? Як у класичній, так і в середньовічній латині *niger* позначає чорний глянцева, *ater* – чорний матова; кожен латиніст-початківець це знає, – а у Відні 1900-х років Вітгенштайн напевне вивчав латину. Те саме стосується середньоанглійської (та й більшості давньогерманських мов): *black* позначає глянцева чорний, а *swart* (близьке до сучасного німецького *schwarz*) – матова чорний. Шекспір у багатьох своїх п'єсах також розрізняє ці два терміни.

Ще одна ремарка, що під пером Вітгенштайна набуває форми гіпотези, мене зачіпає особливо. Він формулює це так:

Якби існувала теорія гармонії кольорів, вона б починалася з розподілу кольорів на різні групи й забороняла б певні поєднання або змішання, а разом дозволяла б інші. І, як будь-яка Гармонія, вона б не підводила під свої правила ніяких підстав (*Bemerkungen über die Farben*, 1, 67).

Не усвідомлюючи того (або вдаючи), Вітгенштайн формулює іншими словами правило використання геральдичних кольорів у тому вигляді, в якому воно існує від XII століття. Дивно, що філософ, який народився і виріс у Відні, а потім продовжив своє навчання та викладання в Кембриджі, двох містах, де повсюдно наявні герби, не поставив собі запитання ні про гербові кольори, ні про правила їхніх поєднань – правила з неухильними настановами, походження яких досі невідоме. Якщо тільки цей Вітгенштайновий фрагмент, що зберігся, не був вступом до розлогого міркування про геральдичні кольори. Ми ніколи про це не дізнаємося.

Згідно з правилами, герби можуть містити всього шість кольорів, які французькою мають особливі назви: *or* («золото», жовтий), *argent* («срібло», білий), *gueules* («червлень», червоний), *sable* («чорнь», чорний), *azur* («лазур», синій) і *sinople* («зелень», «смарагд», зелений). Можна помітити, що це ті самі шість основних кольорів у європейській культурі. Ці геральдичні кольори є кольорами абсолютними, концептуальними, нематеріальними: відтінки ролі не відіграють. Наприклад, на гербі короля Франції («лазурове поле, засіяне золотими ліліями») лазурове поле може бути небесно-блакитним, синім або темно-синім, а лілії – лимонно-жовтими, жовто-помаранчевими або золотавими: це не важить і не змінює ніякого значення. Художник вільний передати цю *лазур* і це *золото* на свій розсуд, згідно з носіями, на яких він працює, техніками, які застосовує, власними естетичними завданнями, які він ставить. Отож за різних часів один і той самий герб може зображатися з різними відтінками й однаково залишатися тим самим.

Утім, це не єдина особливість шістьох гербових кольорів. Вони розподілені на дві групи: до першої належать білий і жовтий; до другої – червоний, чорний, синій і зелений. Фундаментальне правило використання кольорів полягає у забороні поєднувати або накладати один на одного (якщо не йдеться про незначні деталі) двох кольорів з однієї й тієї самої групи. Візьмемо, зокрема, щит, на якому зображена

фігура лева. Якщо поле цього щита червоне (*червлене*), лев може бути білим (*срібним*) або жовтим (*золотим*) і не може бути синім (*лазуровим*), чорним, зеленим, позаяк синій, чорний і зелений належать до однієї групи з червоним. І навпаки, якщо поле щита біле, тоді лев може бути червоним, синім, чорним або зеленим, але тільки не жовтим. Це засадниче правило застосовується від самого моменту виникнення гербів, і його дотримуються завжди й усюди (відступи від цього правила становлять не більше 1 % всіх відомих гербів). Припускають, що воно було запозичене у знамен, вплив яких на перші герби був суттєвий і пов'язаний насамперед із питаннями помітності. Перші герби, суцільно двоколірні, власне, були візуальними знаками, які мають бути помітні здалека. На значній відстані краще за інші проглядається червоний, коли він поміщений на білому або жовтому тлі, ніж на синьому, чорному або зеленому. Але цих питань помітності не достатньо, щоб пояснити сукупність проблем. Правило поєднання гербових кольорів також пов'язане з багатою колірною символікою феодальної доби, яка на той час зазнавала серйозних змін.

Новому суспільному ладові, що формується в Західній Європі після тисячного року, відповідає і новий лад кольорів: білий, червоний і чорний – це вже не єдині базові кольори, як за часів Античності та раннього Середньовіччя; відтепер на передній план також виходять синій, зелений і жовтий, як в суспільному житті, так і в усіх соціальних кодах, що пов'язані з розвитком суспільства.

Правило поєднання геральдичних кольорів, що впродовж століть впливало на інші знакові системи – прапори, військові та спортивні відзнаки, системи сигналів, зокрема, в дорожньому русі, – це і є та справжня «Гармонія» в тому сенсі, який у нього вкладав Вітгенштайн. Вона водночас граматична, образотворча і музична. Як видатний філософ, який був посвячений у стільки сфер знання, міг пройти повз неї?

Про смаки і кольори

Американський подарунок

Найпрекрасніший подарунок, який я коли-небудь отримував, мені зробила старша сестра моєї бабусі, двоюрідна бабуся Алін. Вона була вдовою художника Анрі Каро-Дельвая, модного портретиста напередодні Першої світової війни, друга письменника Едмона Ростана, якому він декорував віллу в Камбо. Потім він переїхав до США, де став салонним художником; помер він у 1928 році. Мешкаючи в Лос-Анджелесі, моя двоюрідна бабуся зрідка приїздила до Європи відвідати сестер. Їх було п'ятеро, всі вони народилися між 1876-м і 1884 роком у буржуазній сім'ї, де освіту здобували почергово за старшим віком. Алін, найстарша, закінчила Еколь Нормаль і одна з перших у Франції здобула диплом агреже з класичної філології; вона написала кілька романів, серед яких бестселер 1920-х років «Цей чарівний Тадеуш Свенко». Друга, Люсі, здобула ступінь ліценціата з англійської; у свої 85 років, уже будучи прикутою до ліжка, вона захопилася сучасною математикою і набула солідний багаж знань у цій сфері. Я добре її знав і пригадую, що їй страшенно не подобався синій колір. Третя сестра, Елен, яка загинула в горах іще замолоду, встигла лише скласти екзамен на бакалавра. Луїза, моя бабуся, була четвертою; вона зупинилася на дипломі вищої освіти, але мала надзвичайну пам'ять, що дозволяла їй навіть у досить поважному віці перелічувати всі чотириста п'ятдесят чотири супрефектури Франції і показувати їх на мапі. Її молодша сестра Емма, остання в родині, не мала жодного диплома, та, напевне, вона була найбільш освіченою й розумною з-поміж усіх п'яťох. Я дуже її любив: для мене вона була другою бабусею. Окрім Елен, усі вони померли у віці від 96 до 100 років.

Навесні 1953 року Аліна здійснила свою передостанню подорож до Європи, щоб відвідати молодших сестер і їхні родини. Вона перетнула Атлантику на пароплаві «Queen Mary» і привезла у своїх валізах чимало американських подарунків. Один із них був призначений для мене: кулькова ручка з чотирма стрижнями різних кольорів – предмет, що на той час у Франції ще був невідомий. Моя кузина Катрін теж отримала такий подарунок. Нам обом було шість років, і ми

залишилися неабияк вражені подарунком. Ми ніколи ще не тримали в руках такого дивовижного знаряддя. Це була майже чарівна паличка: корпус із сріблястого металу мав чотири маленьких жолоби, якими рухалися спеціальні важелі, що за вибором висували червоний, синій, зелений або чорний стрижені; простим натиском стрижень повертався всередину корпусу ручки. У Лос-Анджелесі такий предмет, напевно, коштував кілька доларів; у Парижі йому ціни не було. А тепер він належав нам, а не батькам: наше щастя неможливо було передати словами. Ми грали своїми ручками кілька місяців, хоча трохи засмутилися, коли дізналися, що наші двоюрідні брати П'єр і Лоран теж отримали такий само подарунок.

Я першим зламав свою ручку; стрижні, правду кажучи, були слабенькі, а механізм і поготів. А Катрін зберігала її ще багато років. Хоча не так довго, щоб їй на зміну прийшли перші шикарні чотирьохкольорові ручки фірми «Jif-Waterman», що з'явилися в Європі на початку 1960-х. Як на мене, вони ніколи не мали тієї знадливості й досконалості, що й ручка, подарована мені 1953 року. Відтоді я не бачив чогось настільки ж привабливого для письма та малювання.

Цей феєричний предмет уперше дав мені змогу доторкнутися до американського способу життя. І хоча, напевне, він відіграв не останню роль в моїй пристрасті до кольору, утім, не змусив мене полюбити Америку. Вперше я відвідав Сполучені Штати чверть століття по тому, і від тієї подорожі якихось приємних спогадів у мене не залишилося. То був грудень, крижаний мороз, і перше, що я зробив, коли прилетів до аеропорту Кеннеді, купив капелюха, червоного, однак, відразливого. Уже паскудний початок. Під час тієї поїздки, так само як і всіх подальших, найбільше мене вражало, що в цій країні, яку я вважав надсучасною, система знаків перебувала в зародковому стані – якщо вона взагалі була як така, – і то не лише в містах, а й на дорогах, на автострадах, у готелях, на стоянках, у торгових центрах, в аеропортах. Обмаль вказівників, жодних табличок із напрямком руху, ніяких кольорових позначок для орієнтації; годі дізнатися, де ти перебуваєш і чи туди прямуєш, якщо не запитати дорогу в перехожих. Зовсім не так, як у старій добрій Європі, яку можна перетнути в усіх можливих напрямках, ніколи не заблукавши, навіть якщо соромишся чи не маєш здібностей до живих мов. Усілякі коди, сигнали й кольори супроводжують мандрівника й у середмісті, й у далекій сільській

глушині. А що я сам належу до скромних і неговірких мандрівників, то скажу: хай живе старенька Європа!

Засмага з плином часу

У дитинстві мої довгі літні канікули проходили на північному узбережжі Бретані, в курортному містечку Ле-Валь-Андре. Пляж – один із найпрекрасніших у західній частині Франції – здавався мені величезним, і для нас із друзями він був широчезним і невичерпним полем для ігор. Фактично там не було ніяких небезпек: нам усе дозволялось як у воді, так і на скелях. Утім, двом із нас було заборонено те, що більшість дітей мали право робити досхочу: розлягтися на рушнику і спокійно засмагати на сонці. Їхня бабуся, жінка владна, завжди вдягнена в сіре, вважала цю справу небезпечною, безглуздою і навіть – я чудово пам'ятаю її слова – «страшенно вульгарною». Засмага на сонечку, на її погляд, була гидотою. Не так через те, що людина стає смаглявою, а радше через сам процес засмагання. У неї в лексиці бракувало епітетів, щоб описати це гротескне, ганебне, непристойне, аморальне дійство.

Підрісши, я зрозумів, що всупереч моїм багаторічним уявленням думку цієї впертої бабусі поділяють чимало інших людей, не обов'язково літніх, і що з плином часу навіть на нашому кінці пляжу, біля підніжжя скелі П'егю, кількість незгодних із засмагою тільки зростає. Багатьом моїм товаришам, які раніше вільно могли полежати на променях сонця, віднині це робити забороняли. Звісно, правила «доброго тону» не вимагали бути блідим, як пігулки аспірину (на той час у Бретані говорили «як скловата»), але тепер досить було лише трохи «обвітритися» на сонці. Звідки така зміна поведінки, що відбулася на нашому пляжі в другій половині 1950-х – на початку 1960-х років? Може, саме тут, ніж деінде, люди більше й раніше за решту дізналися про небезпечні наслідки перебування на сонці? Можливо, в цій невеличкій спільноті з'явилися освічені лікарі, які раніше журналістів, що оприлюднили це в пресі, звернули увагу на небезпеку надмірної засмаги? Зовсім ні! Йшлося не про здоров'я; вся проблема виявилася в соціальному середовищі, в соціальних класах, навіть у снобізмі. Але я це зрозумів лише згодом. Коли добіг кінця мій підлітковий вік, я усвідомив, що в цій частині пляжу збиралися тільки

вельми заможні сім'ї, тоді як сімейства скромніші, любителі засмаги, займали інший кінець пляжу. Ще пізніше, через багато років, коли я став істориком, то виявив, що зміни на пляжі мого дитинства не були чимось унікальним, а, навпаки, становили приклад загальнішої та тривалішої тенденції: ставлення «респектабельного товариства» до сонця, прогулянок на свіжому повітрі й кольору шкіри, яке протягом століть і десятиліть періодично змінювалося.

Згадаймо трохи цю історію.

За Старого режиму і навіть у першій половині XIX століття у Франції, а також у всій Західній Європі люди, що належали до аристократії чи буржуазії, мусили мати якомога світлішу й гладеньку шкіру, щоб відрізнятись від селян. Ті працюють у полі під палючим сонцем, їхня шкіра засмагла, почервоніла, деколи з веснянками: який жах! А має вона бути білою, гладенькою, без веснянок, адже кров – «блакитна», тож жилки мають проглядати під світлою, майже прозорою шкірою. Однак у другій половині XIX століття цінності потроху змінюються. Коли «респектабельне товариство» починає їздити на море, а відтак трохи згодом у гори, добрим смаком стає смаглява або засмагла шкіра. Тепер потрібно відрізнятись вже не від селян, які ув'язнені у себе в селах, а від робітників, кількість яких дедалі зростає: вони мешкають у містах, працюють у чотирьох стінах, тому в них біла шкіра з тьмяним відтінком, блідий або сіруватий колір обличчя: бридота! Щонайперше не можна бути схожим на робітника, це створіння набагато гірше простого селянина. Ці нові цінності й пошуки сонця, що їх супроводжують, виходитимуть на яв протягом наступних десятиліть. Здається, вони досягають апогею в 1920–1960-ті роки, засмага тоді була в моді; «потрібно» бути засмаглим.

Однак і це тривало недовго. Починаючи від середини 1960-х, коли відпустка на березі моря й зимові види спорту стали доступні середньому класу, ба навіть іще скромнішим суспільним класам, те саме «респектабельне товариство» поступово повертається спиною до звички засмагати, адже засмага тепер стає доступною для всіх чи майже всіх. Навіть клерки, діставши свої «відпускні», їдуть засмагати: це ж огидно, якщо не гротескно! Віднині, отже, найбільший шик – залишатися незасмаглим, надто якщо повернувся після відпочинку на березі моря. Згодом така поведінка, що спершу була виявом презирливого снобізму, мало-помалу набуває поширення. Але тепер із

медичних міркувань: зростання захворювань на рак шкіри й інші хвороби, пов'язані з тривалим перебуванням на сонці, змушує відмовлятися від засмаги, що притаманно насамперед представникам середніх класів. Засмагла шкіра більше не є перевагою, цінністю, радше навпаки. Маятник, як це часто стається в історії систем цінностей, хитнувся в інший бік. Але чи надовго?

За наших часів далі засмагають самі скоробагачки-парвеню, деякі «медіа-зірки» або ж зовсім «простий» народ. Утім, вони це роблять аж ніяк не на пляжі, лежачи на сонці, а в соляріях, мліючи під штучними променями. Що, звісно, вже само по собі доволі смішно і навіть, кажучи словами бабусі двох моїх товаришів, «неабияк вульгарно».

Показний блискіт 1950-х

Звідки в мене така відраза до золота і будь-якої позолоти? Та й загалом до кольорів із блиском? Мабуть, із дитинства. У моїй родині золота не було зовсім, як у предметах повсякденного побуту, в декорі будинку, так і серед прикрас і аксесуарів. Чоловіки, звісно, не вдягали ніяких прикрас, а жінки, поза сумнівом, не визнавали «крикливих» оздоб. Не тому, що мої батьки, а також дядьки та тітки були занадто бідні для всього цього, річ у тім, що прикраси не були частиною їхніх звичок і системи сімейних цінностей. Крім того, в їхньому середовищі вважалося непристойним і вульгарним, ба навіть сміховинним приділяти занадто багато уваги зовнішньому вигляду, одягові, прикрашанню й оздобленню. Уже підлітком я міг би поставити такий стиль поведінки під сумнів і навмисне вчиняти навпаки. Але цього не сталося: я, як і мої батьки та родичі, залишився байдужий до зовнішнього вигляду, не вдягаю ніяких аксесуарів, навіть годинників, і гидує будь-чим, що блискає або надто розцяцьковане. Щодо золота, воно викликає у мене особливу відразу.

Звернувшись до своїх дитячих спогадів, я знаходжу, мабуть, єдине пояснення цій відразі, що з роками переросла майже у фобію. Між 8 та 12 роками я був скаутом-«вовчням». А що мешкали ми на верхівці Монмартру, то наша «згряя» географічно перебувала десь у межах 7-го, 9-го і 18-го округів Парижа. Ми зустрічались у великій залі очікування на вокзалі Сен-Лазар, там само й прощалися. Час від часу в неділю близько шести вечора, після довгого дня різних скаутських

справ (серед яких принизлива та не дуже продуктивна торгівля календарями) моїм батькам не вдавалося мене забрати. Тоді я йшов з одним зі старших товаришів до нього додому біля площі Кліші. Там, почувачись незручно і трохи налякано, я чекав рятівного прибуття батька й повернення на верхівку пагорба, більш знайому мені територію. Це очікування здавалося мені нескінченним, а квартира, де мені доводилося чекати, – похмурою: занадто великою, занадто заплутаною, занадто темною. Зокрема, освітлення здавалося мені набагато слабшим, ніж у нас вдома, ніби на ньому намагалися заощадити. Утім, найнестерпнішим було не місце, а його господарка – бабуся мого товариша, сувора вдова, відносно молода, але яка, либонь, зовсім не любила дітей. Вона постійно робила нам зауваження або віддавала якісь накази своїм скрипучим голосом, який досі лунає в моїх вухах. Хай там як, ця сварлива пані, завжди вдягнена в коричневе або чорне, була разом із цим понадміру нафарбована й обвішана прикрасами. Золоті прикраси – або ті, що я вважав золотими, – висіли у неї на шиї, у вухах, на руках, на пальцях і на грудях. Вона скидалася на злу мачуху з казки, другу дружину короля, чийх дітей від першого шлюбу вона ненавиділа, наприклад мачуху Білосніжки. Її коштовності яскрили та дзеленчали. Одне слово, то був показний блискіт 1950-х років, який уже тоді бентежив і відштовхував.

Очевидно, перша відраза, яку я відчув до золота, була пов'язана з цією жінкою та її помешканням, від якого ставало тривожно. Пізніше це відчуття зміцнилося під впливом мого дядька Анрі, який став для мене другим батьком. Строгий кальвініст, історик за фахом, він часто грав для моїх рідних роль наставника і голови родини, а також любив нагадувати, що одяг є ознакою гріха: в земному раю Адам і Єва були голими; вони були вигнані після того, як скуштували заборонений плід, і, щоб підкреслити цей переступ, їм дали одяг. Ось чому для мого дядька, як і для більшості протестантів, прагнення виділитися за допомогою одягу або аксесуарів, зокрема прикрас, було негідною поведінкою для доброго християнина й навіть просто добропорядного громадянина: це вияв не лише марнославства, а й агресії щодо інших.

Я більш-менш був так вихований, тож з роками став відчувати відразу до золота і золотого кольору. І, можливо, ще більше від золота, яке інколи може набувати матового відтінку, я зненавидів позолоту: на мій погляд, утілення абсолютного несмаку! Звісно, в цій сфері мої

особисті реакції та відчуття позбавлені якоїсь ваги. Вони не є історичними документами, ба навіть вартісними свідченнями. Та всупереч загальним переконанням нас – тих, хто ставиться до золота схожим чином, – досить багато.

У різних опитуваннях громадської думки, що стосуються улюблених і нелюблених кольорів, золото і срібло деколи справді асимільовані з кольорами і їх називають поруч із червоним, зеленим, синім тощо. Це дає змогу констатувати, що по всій Європі – де такі опитування проводять від кінця XIX століття – серед опитаних багато людей, які не люблять золота. Тут, однак, слід ввести географічну диференціацію: загалом у країнах Південної Європи золото має певну пошану, ба навіть справжню привабливість, яку не поділяють країни Півночі. Утім, ця відмінність радше культурна, ніж географічна. Річ тут не так в яскравості сонця, кліматі чи наближеності до Середземного моря, як в традиціях і релігії: до золота ставляться з повагою або терпимістю в католицьких країнах (як і в мусульманських), а в країнах протестантських його так чи так відкидають. До цих культурно-географічних відмінностей додаються відмінності соціальні: попри поширену думку, потяг до золота є рисою не аристократії або великої буржуазії, а, навпаки, дрібних буржуа, скоробогатків-парвеню і – вочевидь іще більше – малозабезпечених верств населення, для яких воно досі зберігає значний міфологічний вимір.

Коротка історія золота

Пишучи ці рядки, я усвідомлюю, що несправедливий стосовно тих своїх друзів або просто сучасників, хто любить золото – його колір, фактуру, сяйво. Несправедливий я і щодо самого золота, з яким мені як історику Середньовіччя часто доводиться мати справу у своїх дослідженнях і якому я присвячував численні лекції та виступи. Віддаймо ж йому належне, накресливши тут коротко кілька рис його довгої історії. Історія золота має глибоке коріння і тісно пов'язана з кольором.

Метал лискучий, яскравий, ковкий, стійкий, простий у видобутку й обробці, наявний у різному вигляді майже всюди в світі, золото за усіх часів зачаровувало людей. З давніх-давен воно стало ознакою влади та багатства й виконувало важливі економічні функції. Водночас воно оточене неймовірно плідними й вигадливими оповідками, центральне місце в яких посідає тема пошуку. У цьому сенсі показовими є два сюжети грецької міфології: пошуки золотих яблук із саду Гесперид, одинадцятий подвиг Геракла, і легенда про золоте руно, здобуте Ясоном і аргонавтами. Але й німецька міфологія не залишилася в боргу, створивши навколо золота Райну, пошуків і володіння ним легенду про Нібелунгів. Сьогодні полювання за золотом набуло інших форм: герої нашого часу виборюють золоті медалі Олімпійських ігор і чемпіонатів світу. Жоден інший метал, жоден інший матеріал ніколи не був таким жаданим і не породив таку кількість міфів.

Міфи ці сягають глибокої давнини. Хоча перші золотоносні родовища фактично почали розробляти лише з IV тисячоліття до нашої ери, очевидно, що вже за доби палеоліту люди помітили у воді металеві часточки, які було легко дістати, просто зачерпуючи жменю піску. Поряд із черепашками й зубами тварин ці піщинки і гранули річкового та розсипного золота знайшли своє місце в перших прикрасах, створених людиною. Пізніше, за доби неоліту, те саме золото надихнуло людину на створення найдавніших металевих прикрас: перснів, браслетів, намист. Справді, надзвичайна гнучкість золота дає змогу кувати його холодним способом: на відміну від інших металів для його обробки не потрібно ніякого джерела тепла. Крім

того, золото плавиться тільки за дуже високої температури: 1200 градусів.

Крім блиску і кольору самородного золота, що притягували погляд людини, вочевидь саме ці різноманітні фізичні властивості – гнучкість, подільність, простота видобутку, перевезення й обробки – дуже давно забезпечили золоту перевагу над іншими металами. Тим паче що його (відносна) рідкість і (чудова) стійкість до хімічних впливів підштовхували людей до того, щоб накопичувати його та використовувати як товар-посередник під час обміну. Починаючи від II тисячоліття до нашої ери в Єгипті й Месопотамії золото зберігали у формі піску, самородків, злитків, куль, листів, перснів, прикрас, посуду або дорогоцінностей. Монети з'явилися набагато пізніше: перші монети були викарбувані в Греції і датуються лише VII століттям до нашої ери. На той час золото давно набуло значення повноцінної валюти і вже відіграло важливу роль в економіці: золоті злитки й пластини з рельєфним малюнком циркулюють усім Близьким і Середнім Сходом, спрощуючи обрахунки; в інших країнах, зокрема в Єгипті, головній золотодобувній державі стародавнього світу, їх використовують для розрахунків еталонною величиною. Золото розглядають уже не тільки як товар, а й як міру. І хоча золотої монети тоді ще не було, вартість «вираховуючи золотом» визначали ще за дві тисячі років до народження Христа. І визначають досі.

Утім, золото призначене не тільки для того, щоб бути мірою вартості або засобом накопичення. Воно створене, щоб рухатися, обмінюватися, переходити з рук до рук. Золото можна помацати, воно динамічне: його можна захопити й відібрати, подарувати й украсти, обробити й видозмінити. Певна річ, воно належить світові металів і металургії – підземному, таємничому та небезпечному, – але, крім того, воно вже саме по собі створює якийсь окремий універсум. Ремісник, який обробляє золото, – це не коваль, не той страхітливий персонаж, що орудує залізом і вогнем, а ювелір, і його майстерня, на відміну від кузні, зовсім не схожа на пекельну печеру. Ювелір – не просто ремісник: це художник, чия майстерність полягає не лише в технічному вмінні, а й в естетичному та науковому знанні. Він аж ніяк не чаклун, радше чарівник, який створює неповторні речі, в сяйві та красі яких є щось магічне. За доби раннього Середньовіччя ювелір був ченцем, бо ювелірна справа майже завжди була церковним

мистецтвом. У Новий час – це ремісник освічений, який володіє універсальними вміннями віртуозно обробляти будь-які дорогоцінні матеріали. Втім, довгий час ювеліри були наближеними й навіть радниками королів і принців, як, наприклад, найвідоміший серед них, святий Елігій (пом. 660), єпископ Нуайона і «міністр» меровінгських королів Хлотара і Дагоберта.

Зовсім інша справа – алхімік, який, як і коваль, трансформує матерію і чиє знання оповите безліччю таємниць. Утім, хоч алхімія – мистецтво перетворення металів із метою здобуття золота, саме золото – радше символ чи алегорія, ніж справжня речовина, якою прагнуть заволодіти. Робота алхіміка спирається радше на сукупність герметичних або містичних знань, ніж на знання хімії як такої; золото не стільки коштовний метал, скільки метафора знання, духовного володіння і навіть прагнення до недосяжного. Символічно це схоже на сонце, джерело життя, тепла і світла. Справді, в металургії та алхімії зірки й метали часто порівнюють. Метали сприймаються як планети підземного світу, певні космічні енергії, затверділі й заховані в землі. Якщо срібло часто пов'язують із місяцем, то золото завжди асоціюється з сонцем і має всі його властивості.

У контексті цих властивостей і якостей золота постає питання про ієрархію речовин і дорогоцінних матеріалів у різних суспільствах. Чи завжди золото стояло на першому місці? Не можна не визнати, що так було не завжди. Іноді срібло, ба навіть мідь вважалися дорожчими чи більш цілющими металами. Але це стосується лише доволі віддалених епох. Від II тисячоліття до нашої ери, за часів єгипетських фараонів, так само як і за давніх китайських імператорів, золото вважалось першим із металів, досконалим, найбажанішим. Утім, на Заході в пізніші періоди у золота з'являються конкуренти, хоча не серед металів, а серед коштовних каменів. Так, за Середньовіччя в скарбницях Церкви (а в скарбницях королів – аж до XVI–XVII століття) золото поступається коштовному камінню: смарагди, рубіни, сапфіри й надто алмази поцінують вище золота. Але найбільше – більше, ніж каміння, – тоді вшановують перли. Від XIII до XVIII століття всюди в Європі перли очолюють ієрархію дорогоцінностей. Золото посідає лише третє місце: воно, безперечно, вище всіх інших металів, вище слонової кістки й шовку, вище хутра горностая і соболя, але нижче перлів і дорогоцінного каміння.

Проте золото не тільки речовина – це ще й світло. Для північних народів, які постійно відчують нестачу світла, саме в цьому його головна перевага: золото блищить, воно світить, воно допомагає знайти вихід з мороку й пітьми. Воно втілює собою світло каменя, захованого під землею, який потрібно добути. У кельтських і германських народів пошуки золота часто пов'язані з пошуком світла, з образом Святого Граалю – улюбленими сюжетами середньовічних легенд. Насправді ці пошуки мало чим відрізняються один від одного: золото, як і Грааль, є божественним світлом, космічною енергією; золото пов'язане із сонцем, Грааль – із кров'ю Христа, обидва – джерела життя і світла.

Напевно, саме завдяки цій осяйності, а не стільки через свою рідкість або ціну, золото з давніх-давен стало асоціюватися зі священними культурами. Храми Стародавнього і Нового світу завжди відводили йому важливе місце – спершу як дар, що приносять богам, потім як необхідний елемент декору й обряду. Золото як блискучий метал і божественне світло стає повноцінним учасником літургії. В античних храмах, як і в християнських церквах, воно допомагає розсіяти темряву, створити гру світла, відчути присутність бога. Його висока відбиваність дозволяє перетворити його на дзеркало, змусити кольори вібрувати й оживляти святе місце енергією, що зв'язує землю і небо.

Наявність такої надмірної кількості золота у храмах збурила чимало суперечок. Відлуння сперечань натрапляємо вже в Біблії: багато хто слідом за пророком Ісаєю вбачає в цьому форму ідолопоклонства й богохульства. З появою християнства ці сварки знову виходять на перший план: спочатку за романської доби, відтак на початку Нового часу. Деякі очільники церкви поцінують золото як світло, тому в храмі його має бути якомога більше, адже воно допомагає прогнати морок і поширити благодать. Такою була, наприклад, позиція Сугерія, абата Сен-Дені, коли він розбудовував і прикрашав церкву свого абатства в 1130–1140 роках: на золотих виробках і емалях, у книжкових мініатюрах, на тканинах і на культових убраннях – усюди золота не бракує. У той самий період інші прелати, наприклад, великий Бернард Клервоський, навпаки, вважає, що золото – це матерія, марнота, непотрібний шик, що заважає спілкуванню з Богом: потрібно відмовитися від нього і вигнати зі

святинища. Що й було рішуче зроблено в цистерціанських церквах. Згодом, у XVI столітті, великі протестантські реформатори візьмуть на озброєння позицію Бернарда Клервоського і закликатимуть вигнати золото з Храму. На переконання Кальвіна, золото треба зневажити, бо воно віддаляє людину від Істини і Блага. І навпаки, кілька десятиліть потому католицька контрреформація стверджуватиме, що для дому Господнього немає нічого, що було б аж надто величне; звідси – масове повернення до церкви золота, кольору, творів мистецтва та дорогоцінних матеріалів, гри світла й переливчастих ефектів. Мистецтво бароко перетворює церкву на справжній театр, де золото заповнює собою весь простір, тим паче що копальні Нового Світу тепер забезпечують стару католицьку Європу дорогоцінним металом у небачених досі кількостях.

Матерія чи світло? Питання, яке так багато обговорювали впродовж минулих епох, не має остаточної відповіді. Золото – це і світло, і водночас матерія. І не тільки: це ще й колір. Усі образотворчі мистецтва знають про це і додають золото до своєї палітри, перетворюючи його на повноцінний елемент колірної перспективи. Золото – це колір. Але який? У нашому теперішньому уявленні воно асоціюється переважно з жовтим кольором. На дитячих малюнках, у буденних уявленнях, у щоденній символіці й уяві золото фігурує як жовтий метал. Утім, так було не завжди, тим паче що у викопному стані, у вигляді самородка цей дорогоцінний метал може мати безліч відтінків, від білого до червоного, проходячи через всі нюанси жовтого і помаранчевого, рожевого і бежевого, коричневого і сірого, ба навіть зеленого. Його природна палітра надзвичайно багата.

У культурному плані ця палітра не настільки широка. Довгий час золото більше асоціювали з білим кольором, ніж із жовтим, зокрема, у тих народів, які вбачали в ньому радше світло, ніж матерію. У стародавніх суспільствах світло було білим, а не жовтим, а золото часом уявляли як «надбіле», тобто біліше білого кольору. Приклад – середньовічна книжкова мініатюра: золоте тло мініатюр, попри те що воно здається жовтуватим, ніяк не стосується жовтого кольору, який мав зовсім невелике значення в тій системі цінностей (це колір брехні та зради). Золоте тло, навпаки, символізує божественне світло, абсолютну чистоту. Коли художник накладає кольори на золоте тло, це означає, що він накладає їх на біле тло, яке біліше білого. І навпаки,

коли роблять наголос на матеріальності золота, а не на його здатності випромінювати світло, коли приділяють більшу увагу його значенням або його владі, ніж його чистоті чи блиску, воно асоціюється з червоним кольором. Звісно, не зі звичайним червоним, а із символічним: щільним, важким, дорогим, імперським. Цей червоно-золотий колір, що трапляється всюди в країнах Середземномор'я, споріднений пурпурові.

Загадковий відтінок зеленого

Десь у 14 років я виявив новий відтінок зеленого, якого не бачив ніколи раніше і, здається, згодом він теж ніколи мені не траплявся. У будь-якому разі, такі спогади не збереглися. Щиро кажучи, цього відтінку зеленого – а це мій улюблений колір від самого дитинства, – я насправді не бачив, я лише про нього прочитав. Це було в ліцеї напередодні літніх канікул. Атмосфера була просякнута близьким відпочинком, більшість курсів уже завершилися, тож учні третього класу збували вільний час на шкільному дворі під розімлілим поглядом вихователів, які самі були не набагато старші за них. Стомившись від гри в футбол старим тенісним м'ячиком, не бажаючи розгортати підручники, пориваючись скоріше звільнитись і знемагаючи від неробства, я подався читати – чого ніколи раніше не робив – офіційну дошку оголошень. Деякі новини були важкі для сприйняття, зокрема, щодо бюджету, статутних питань і нової процедури наймання керівного складу. Але я дуже добре зрозумів інформацію, що стосувалася мене безпосередньо або принаймні нашого другого класу і початку майбутнього навчального року.

Дирекція ліцею інформувала учнів та їхніх батьків про те, що задля збільшення кількості навчальних приміщень за літній період у парку поставлять нові будівлі, де на початку навчального року розташуються вісім додаткових класів. Вислову «споруда зі збірних конструкцій» не було, але кожен читач, і навіть підліток, як я, розумів, що мова йде про звичайні бараки. У тексті були докладно розписані норми безпеки, величина і розташування нових будівель, а головне – зазначено їхній колір: зовнішня частина буде з білих і бежевих матеріалів, а коридори і класні кімнати всередині «з метою створення комфортних умов для

учнів і викладачів» мають бути пофарбовані в «адміністративно-зелений». Адміністративно-зелений!

Цей вислів розвеселив і мене, і моїх однокласників; він і тепер викликає в мене посмішку. Який вигляд може мати «адміністративно-зелений» колір? Ніхто не знає, як і ніхто не знав 1961 року. Проте кожен без особливих зусиль міг його собі уявити: зелений, трохи світліший за темно-зелений, із сіруватим відтінком, уже брудний від першого ж дня, з усією меланхолією, на яку тільки здатна державна адміністрація. Ось такий доволі вузький хроматичний контекст. Якщо подумати, цей вислів набагато місткіший і, можливо, точніший, ніж будь-яка кодована інформація, що відсилає до каталогу відтінків: *Pantone 341, Munsell GY 9.47*. Якщо ви не професійний колорист і якщо не маєте перед собою каталогу, ці номери нічого вам не скажуть. Тим часом як «адміністративно-зелений»...

Слова володіють нескінченними хроматичними можливостями. Будь-який прикметник у поєднанні з будь-яким кольірним терміном надає цьому кольору особливого відтінку і вписує його в набагато вигадливішу палітру, ніж всі каталоги, створені наукою чи промисловістю. Кожен з нас може спробувати створити нові фарби, поєднавши уяву поета з чуттєвістю художника. Втім, зовсім не обов'язково обмежуватися прикметниками; власні назви й загальні імена теж мають переваги: лагідно-синій, червоний святого Боніфація, недільно-білий, жовтий пюре, залізно-сірий, зелений Сен-Поль-де-Леон, рожевий у стилі Генріха III, беж Міттеран (див. про нього вище).

Щоб завершити з «адміністративно-зеленим», маю зробити уточнення: ті збірні споруди, що мали постати в парку ліцею Мішле до початку 1961 навчального року, так і не були побудовані, тож ніхто з учнів і вчителів так і не зміг насолодитися благословенним замиренням, яке дарує цей невідомий кольоровий відтінок.

Чи можете ви розрізнити червоний?

Не всім випадало в житті перевірити свою здатність розрізнити кольори. Здається, ця здатність зовсім не цікавить офтальмологів, а оптиків і поготів. Тільки людям небагатьох професій, пов'язаних із військовим флотом і авіацією, а також з розвідкою і транспортом, під час співбесіди потрібно проходити таку перевірку. Чого від неї

очікують? Не знаю. Щоправда, одного разу мені довелося самому пройти цей іспит, але це було так дивно, що нічого не можу сказати ні про метод перевірки, ні про її мету.

Це сталося за кілька місяців до мого від'їзду до місця військової служби, під час відомого «триденного ритуалу», що замінив стару легендарну призовну комісію. Як і комісія, ці три дні були присвячені відбору та розподілу новобранців. Сильне враження для молоді мого покоління, тим паче що багато хто з нас вперше зіштовхнувся з армійським середовищем: світом щонайменше самотнім.

Після недовгого медогляду і вправи на читання, завдання якої виявляти можливу короткозорість, один із сержантів у злинялій формі, сидячи в імпровізованому закутку, схожому на кабінку для голосування, запитав мене, чи добре я розрізняю кольори. Я відповів: «Так». Він повторив запитання, і я знову відповів ствердно. Тоді він з недовірливим виглядом запитав мене, чи можу я «чітко відрізнити» червоний колір від інших. Я знову відповів: «Так». Після цього відбувся діалог, гідний пера Жаррі або Куртеліна: «Ви впевнені?» – «Так». – «Це важливо, ви розумієте?» – «Я добре розумію, але я справді не маю ніяких проблем із розрізненням червоного кольору». – «Чудово. Йдіть і покликайте наступного».

Звісно, я нічого не зрозумів, зокрема, не зрозумів причини такого допиту лише щодо червоного кольору, а не синього, зеленого або жовтого. Можливо, французька армія має якісь труднощі з червоним? Місце, яке йому відведене під час складання державного триколову, а також цей допит у стилі короля Убу в тій дивній кабінці – все це підштовхує до роздумів... А надто ж я не зрозумів, чому перевірка розрізнення кольорів обмежувалася лише коротким розпитуванням і не передбачала жодного зорового тесту. Очевидно, бракувало якихось матеріалів, необхідних для такого тестування. Справді, нікого з моїх товаришів не попросили розглянути кольори ні окремо, ні в комбінаціях, не запропонували назвати їх; але всіх розпитали щодо червоного кольору. Чому червоний? Напевне, так хотіли виявити певні ознаки дальтонізму? Якщо це так, то незрозуміло, чому перевіряли за допомогою слів, а не зору.

Терміном «дальтонізм» в офтальмології визначають порушення зору, що заважає людині розрізняти між собою або всі кольори (ахроматопсія), або, що трапляється частіше, відрізнити два кольори

один від одного, зокрема, червоний і зелений чи навіть деякі відтінки червоного і зеленого (дисхроматопсія, або дальтонізм як такий). Саме англійський фізик і хімік Джон Дальтон (1766–1844), один із найвидатніших науковців усіх часів, істинний творець сучасної атомно-молекулярної теорії, першим виявив це порушення, на яке і сам він слабував. За наших часів заведено думати, що в різних формах від нього потерпає 2 % чоловіків (але ще менше жінок). Найчастіше воно вроджене або спадкове, рідше набуте. Сучасна наука вважає, що це порушення стається через неповну диференціацію між колбочками і паличками сітківки або через їхній недостатній зв'язок з деякими волокнами зорового нерва (колбочки реагують на довші хвилі – червоні, помаранчеві, а палички на коротші – зелені, сині). Дальтонізм – це не хвороба, а розлад, який, незважаючи на свою безневинність, перешкоджає людині здійснювати деякі види діяльності, де потрібно часто мати справу з колірними сигналами.

Історик часом непомалу дивується, читаючи роботи, присвячені дальтонізму або іншим відхиленням у сприйнятті кольорів. Вражає, наприклад, те, що Джон Дальтон виявляє в себе нездатність відрізнити червоний колір від зеленого, тоді як на той час (початок ХІХ століття) у західній культурі зелений уже сприймають як протилежність червоного, чого не було раніше. Антрополог мав би запитати: що означає «нормальне» сприйняття кольорів і що таке «аномальне» в такому сприйнятті? Він знає, що сприйняття кольорів – явище частково нейробиологічне, а частково культурне; саме тому воно змінюється в часі і просторі й варіюється для різних епох і суспільств. До того ж годі досягнути кольори, не вдаючись до допомоги мови, тобто культури: назва кольору є його невіддільною частиною. Звідси постає питання, що вважати *аномальним*. У цьому разі було б достатньо говорити про *відмінності*.

Але що насправді ми можемо знати про ці відмінності? Коли два індивіди перебувають в одній кімнаті, споглядаючи один об'єкт, і їх просять назвати колір, то, навіть якщо обидва вони відповідають «синій», не можна бути впевненим, що вони бачать один і той самий колір. Між реальним кольором, кольором, який сприймають, і кольором, який називають (або репрезентують), втручаються незліченні перешкоди, зовнішні шуми та спотворення.

Так само, чи можна пояснити сліпій від народження людині, що відбувається, коли ми бачимо кольори? Чи можна передати їй відчуття, що означають для людини зрячої поняття «червоний», «зелений», «синій»? Чи можемо ми навіть просто обговорювати цю тему? Чи здатні розмовляти про це дві людини, одна з яких бачить кольори, а інша ніколи не бачила? Чи мають вони якісь загальні уявлення про кольорову сліпоту? Хіба саме формулювання цих запитань, якими цікавилися багато філософів – від Платона до Вітгенштайна, – не виказує повну марність будь-яких розмов про колір?

У цьому сенсі більш промовистим був би приклад із тваринами. Що можна достеменно знати про те, як тварини бачать кольори? Людина сама проводить досліди, сама подає сигнали-подразники, сама спостерігає за поведінкою тварини і сама витлумачує результат. Усі тести, виміри, розрахунки, таблиці аналітичні й інтерпретаційні – їх, урешті-решт, створює, кодує і розшифровує людина. Що ж на їхній основі можливо істинно пізнати про тварин? Зовсім небагато, хіба те, що різні види реагують на одні й ті самі подразники по-різному, що бджіл нібито збуджують одні кольори, а биків – інші, що пугачі та сови, очевидно, можуть розрізняти безліч відтінків сірого, що кролики не люблять синього кольору, а свині – рожевого. Справді, цього обмаль. Та й, крім того, це доволі дискусійно.

Фіолетовий – не для дітей

Кольори відзначаються ще й тим, що стосуються всіх і кожного. Я часто пересвідчувався в цьому під час лекцій перед широкою публікою. Тим часом як щодо інших тем слухачі, коли їм дають слово після виступу оратора, часто мовчать, чи то шаріючись, чи то без особливого зацікавлення або не знаючи, що запитати, тема кольору, навпаки, розв'язує язика, і чуєш тисячі запитань чи спостережень, на які доводиться реагувати. Надто якщо в залі є неминучі психологи-аматори або шукачі архетипів, які обожнюють езотерику, – на цю тему вони можуть говорити нескінченно.

Діти теж не пасуть задніх: тема кольору їм також розв'язує язика і дає бажання говорити безугавно. Мене неодноразово запрошували виступати у молодших класах, і я міг пересвідчитися, наскільки легко розмова про колір (і про тварин) пробуджує цікавість і навіть захоплює

малюків. Вони відразу називають свої улюблені кольори, висміюють ті, які їм не подобаються, асоціюють один колір із певним поняттям, інший – з яким-небудь почуттям або переживанням. Символіка кольору вочевидь не є для них таємницею; слухати їх завжди корисно фахівцеві й весело для всіх інших.

Кілька років тому мене запросили розповісти про кольори в початковій школі в паризькому кварталі Марсе. Це був клас СМ1 (перший клас середнього циклу), учні мали 8–10 років. З нагоди мого візиту вчителька вирішила організувати навчальні ігри, для цього вона поділила клас на п'ять команд: команду синіх, червоних, жовтих, зелених і фіолетових. Вона попросила дітлахів, дівчаток і хлопчиків, обрати собі команду так, щоб у кожній було всіх приблизно порівну. Завдання виявилось неможливим: ніхто з учнів не хотів іти до фіолетової команди. Ніхто з двадцяти семи або двадцяти восьми осіб! Звичайно, ми почали запитувати, чому. Багато хто відповів, що «фіолетовий – не для дітей». Цим вони хотіли сказати, що це колір для «старих»; один з учнів навіть розповів, що у бабусиної подружки фіолетове волосся, інша учениця повідала, як щороку дарує своїм бабусі з дідусем на Різдво фіолетове мило із запахом фіалки. Ще більше дітей зазначали, що фіолетовий – «не справжній». Це означає, що фіолетовий для них не стоїть нарівні з синім, червоним, жовтим і зеленим; звідси належність до команди фіолетових сприймалась як щось принизливе. Це останнє зауваження особливо цікаве для історика кольору. Воно вказує на те, що, на погляд дітей, зелений і фіолетовий (кольори, які начебто «доповнюють» один одного) не можна віднести до однієї категорії. Зелений має однаковий статус із синім, червоним і жовтим, а фіолетовий – ні. Отже, стає очевидно, що діти дуже чутливі до соціально-культурних практик, які ставлять зелений колір в один ряд із трьома іншими, але вони не такі чутливі до наукових класифікацій, які (на жаль!) викладають їм у початковій школі й твердять, нібито зелений – це складовий колір, напівколір, колір другого порядку, як фіолетовий і помаранчевий. Хімікам і фізикам було б корисно прислухатися до дітей і переглянути свої класифікації.

Серед усього класу, вороже налаштованого проти фіолетового кольору, один учень тримався окремо. Певна річ, він теж не хотів бути у фіолетовій команді, надто один, але не хотів сказати, чому. Він наполягав, що це «таємниця». Ми з учителем ладні були залишити

його з його секретом, але однокласники відразу напосілися на нього. Смішки, жарти, вмовляння врешті-решт зробили своє діло, і сором'язливий хлопчик (як виявилось, не надто й сором'язливий) погодився розказати й тихо видихнув: «Фіолетовий приносить нещастя». Це зізнання не викликало ні сміху, ні протесту в більшості дітей, бо вони погодилися: так, фіолетовий приносить нещастя.

Історія цього кольору, здається, підтверджує їхні слова. Принаймні частково. Варто трохи про це розповісти.

Для нашого сприйняття сьогодні фіолетовий колір – це змішання синього й червоного; для нас це очевидність, якщо не істина. Але для суспільств минулих століть, що не знали спектра й класифікували кольори не так, як ми, все було інакше. Фіолетовий не мав нічого спільного з червоним і був мало пов'язаний із синім. Його розуміли лише як різновид чорного. Крім того, в середньовічній латині одним зі слів, яким зазвичай позначали фіолетовий, було *subniger*, тобто «під-чорний» або «напів-чорний». У католицькій системі літургійних кольорів це старе визначення фіолетового зберіглося до сьогодні. У цій системі фіолетовий поруч із чорним є кольором скорботи й каяття: під час Великого посту й Адвенту носили фіолетовий, у Страсну п'ятницю – чорний; фіолетовий для малої жалоби, чорний – для великої. Для християн фіолетовий – це субститут чорного кольору.

Утім, наприкінці доби Середньовіччя звичайний фіолетовий колір змінює свій статус. І хоча він, як і раніше, ніяк не пов'язаний зі червоним, відтепер у колірній гамі він посідає місце між синім і чорним. На зображеннях фіолетовий уже не сприймається лише як різновид чорного, він може також виступати як відтінок синього, зокрема, темно-синього. Цей колір не назвеш улюбленим, позаяк його вважають оманливим і непостійним. З погляду хімії він нестабільний як у фарбуванні, так і в живописі. Тому в символіці він стає – поряд із жовтим – кольором брехунів і зрадників. Починаючи з Ганелона, зрадника у «Пісні про Роланда»; правду кажучи, в літературному тексті XII століття цей персонаж ніяк не був пов'язаний з фіолетовим кольором, однак у XV–XVI століттях вислів «фіолетовий колір Ганелона» часто позначає колір зради.

Пізніше, у другій половині XVII століття, коли Ньютон ставить досліди з призмою і виявляє дисперсію світла у спектрі, тобто новий порядок кольорів, фіолетовий нарешті дістає своє місце між червоним

і синім. Зазнає переоцінки і його символічна вага. У ХІХ столітті він стає емблематичним кольором єпископів (тоді як кардинали здавна носили червоне) і вперше зацікавлює художників і поетів. Зокрема, символисти вбачають у ньому «колір таємниці», пов'язаний із непізнаною сутністю людей і речей.

Сьогодні багато наших сучасників уявляють і сприймають фіолетовий колір ближче до червоного, ніж до синього. Але, як і раніше, його недолюблюють. Фіолетовий завжди називають першим або другим, коли питаєш людей про їхні неулюблені кольори. Здається, ще гірше не щастить тільки коричневому. Для більшості європейців фіолетовий колір – агресивний, ексцентричний, тривожний. Деякі жінки, як і діти, про яких ми згадали, теж вважають, що він приносить нещастя: нізащо у світі вони не вдягнуть фіолетове. І навпаки – дизайнери, стилісти, митці, які шукають чогось нового або провокаційного, вбачають у ньому «витонченість, вигадливість, смислове наповнення». Дехто навіть пророкує йому звання «кольору ХХІ століття». Щонайменше!

Примхи пам'яті

Трапляються випадки, коли уява підбадьорює пам'ять, супроводжує її на всіх вигинах і різких поворотах, допомагає віднайти в її глибинах той чи той спогад, похований під багатьма шарами повсякденних реалій, неминуче тривіальних і обтяжливих. Але трапляються й інші випадки, яких, можливо, навіть більше, коли пам'ять і уява йдуть різними шляхами, входять у суперечність і борються між собою за те, щоб утвердити своє відчуття минулого.

Мандрівник, як-от я, добре знайомий з цими суперечностями між пам'яттю й уявою. Коли готуюсь відвідати якесь місто, регіон чи країну, де я ніколи не був, я впродовж кількох тижнів або місяців перед від'їздом потроху створюю для себе певний образ, спершу туманний, потім дедалі чіткіший. Я роблю це, відштовхуючись від мого читання, від моїх фотодокументів, із розповідей друзів, рідних або колег. Це звична справа. Але сам я відштовхуюся від власних назв тих міст і регіонів, а ще від назв, які в мене з ними асоціюються. Назви місць мають для мене – як і для багатьох людей, починаючи з оповідача «У пошуках утраченого часу», – велику силу асоціацій, надто в плані

кольору. Часто те чи інше суголосся, написання, ритм або розподіл голосних сприяють тому, щоб зафарбувати справжніми барвами – моїми власними – якийсь уявний образ, який ані текст, ані фото не можуть остаточно вхопити. У випадку з проектами подорожей таке фарбування за допомогою назв підсилює радісне хвилювання – *Vorfreude* [нім.: передчуття радості], як чудово це звучить німецькою, – що передує кожному відбуттю назустріч невідомому. Тут, як і всюди, щастя – це його очікування.

Відтак розпочинається сама подорож, із відкриттями, перипетіями, зустрічами. На місці я вже розумію, що образ міста або країни, який я собі навігадував, був хибний і з погляду форми чи топографії, і в сенсі атмосфери та мешканців, і в тому, що стосується фарб і загального враження, яке вони породжують. Усе це доводиться так чи так коригувати. Що я з утіхою й роблю, іноді підсміюючись над самим собою за те, що уявив себе «маленьким Прустом» і знову став жертвою власної уяви, як наївний, повіривши, що, скажімо, в місті, назва якого містить багато літер «а», неодмінно має бути безліч будівель зі старої черепиці та цегли. Звісно. У всьому винні простенькі віршики, кітчевий живопис, примітивна гра слів, простацькі римування.

Але настає час повертатися додому. Мало-помалу точний образ міста чи країни, підправлений прямо на місці мандрівок і збережений на світлинах або поштових картках, пригладжується, стирається, змінюється. За кілька тижнів або місяців у пам'яті знову зринає і закріплюється інший образ: той самий, що я витворив собі перед від'їздом, і який деколи зовсім не схожий на те, що я бачив на місці, зокрема, що стосується фарб. Відтепер цей образ неможливо стерти. То навіщо ж подорожувати? Я знаю, що цей образ – той самий, перший, єдиний, «справжній», збагачений усіма барвами моєї уяви – я збережу до кінця своїх днів. Немовби мій спогад про те, що я намріяв, сильніший за те, що я пережив. Для поета ця істина звичайна, часта, присутня. Уся поезія Нерваля, наприклад, є цьому чудовою ілюстрацією. А для історика?

Преференції і соціопитування

Мені випало взяти участь у вуличному опитуванні на тему кольору лише один раз, уже в досить немолодому віці, коли мені було близько

п'ятдесяти, десь у переддень Різдва в Парижі на бульварі Осман неподалік універмагу «Прентан». Молода дівчина із сумним обличчям, одягнена у ще сумніше коричневе пальто, запитала в мене, який мій улюблений колір. Я відповів «зелений», як відповів би тридцять і сорок років тому, якби мене запитали, і як відповів би й сьогодні. Я завжди любив зелений колір, як загалом, так і кожен з його численних відтінків, надто темно-зелених і тих, що схиляються до сірого. Мода на екологію тут ні до чого.

Моя відповідь була короткою і швидкою, але дівчині знадобилося декілька хвилин, щоб заповнити незліченні папери й поставити хрестики біля різних приміток. Але вона не запитала ні про моє географічне походження, ні про мою професійну діяльність, натомість запитала, чи мені «більш як 60 років». Це мене трохи зачепило, адже я був на десять років молодший. Щоправда, їй самій було близько двадцяти і я, безсумнівно, видавався їй стариганом. На той момент я вже опублікував багато книжок і статей з історії кольору й неодноразово коментував результати опитувань щодо улюблених і нелюблених кольорів. Тому я спробував завести розмову, довідатися більше про замовника або про мету опитування, яке проводить ця дівчина, і при цьому поділитися деякими знаннями з цієї теми. Але марно... Не кажучи ні слова, вона повернулась і розчинилась у натовпі. Можливо, вона сприйняла мене за кретина напідпитку або базікала, який схопився за нагоду, аби позалицятися до неї. Якщо ти товстуватий і голомозий та до того ж червонопикий, непросто зав'язати розмову з незнайомкою, не викликаючи презирства або підозри.

Для історика, напевне, найважливішою інформацією, що була здобута внаслідок усіх цих опитувань про колірні преференції, є те, що їхні результати не змінюються відтоді, як ці опитування з'явилися, тобто від кінця XIX століття. Уперше їх організували в Німеччині в 1880–1890 роках, відтак близько 1900 року у Сполучених Штатах, а потім, після Першої світової війни, вони поширилися всіма країнами Заходу. Замовниками тих опитувань були маркетинг і реклама, які тільки набирали обертів. Методика, яку застосовували, анітрохи не змінилася протягом десятиліть; вона полягає в тому, щоб зупинити перехожого на вулиці й просто запитати: «Який ваш улюблений колір?» Щоб відповідь була повноцінною і могла бути врахована, вона має бути чіткою та спонтанною: один реальний колірний термін, не два

і не три, ніяких прикметників для відтінків і тим паче ніяких роздумів і розпитувань, чи стосується запитання одягу, меблів, живопису чи чогось іще. Ні, це просте й пряме запитання, і на нього має бути проста й чітка відповідь. Тут важливо не те, як використовують колір, і не його матеріальний аспект, а уявлення про нього.

В Європі це уявлення не змінюється. Незважаючи на нові технології, нові способи освітлення, нові засоби передачі кольору, всі зміни суспільства і сприйняття починаючи від XIX століття, результати не сильно відрізняються від покоління до покоління. Як і в 1890-х чи 1930-х, так і в 1970-х або 2000-х на чолі завжди опиняється синій: від 40 до 50 % відповідей; потім іде зелений: 15–20 %; за ним червоний: 12–15 %; білий і чорний відстають: у кожного з них 5–8 %; і, нарешті, неулюблений жовтий стоїть на останньому місці – менше 2 % відповідей. Для кольорів «другого порядку» (рожевий, помаранчевий, сірий, фіолетовий і коричневий) залишаються самі крихти.

Результати не тільки не змінюються десятиліттями, а й, крім того, вони приблизно однакові в усіх країнах Європи – від Португалії до Польщі, від Греції до Норвегії. Ні клімат, ні історія, ні релігія, ні культурні традиції, ні, щобільше, політичний режим або рівень економічного розвитку вочевидь не впливають на улюблені й неулюблені кольори. Всюди бере гору синій, за ним зелений і червоний, а пасе задніх жовтий. Але що дивніше, так це розташування колірних преференцій: воно стосується і чоловіків, і жінок, усіх вікових і соціо професійних категорій. Лише маленькі діти виказують деяку розмаїтість у поглядах: вони неабияк прихильні до червоного, який ставлять десь поруч із синім, і до жовтого, який їм подобається більше, ніж дорослим.

Такі результати опитувань в Європі. Але вони геть не відрізняються від результатів опитувань в інших країнах Заходу: США, Канаді, Австралії, Новій Зеландії. Натомість за межами цих країн преференції інші. Наприклад, в Японії першість здобуває білий колір, потім червоний і рожевий; у Китаї червоний випереджає жовтий і синій; в Індії і в країнах Індокитаю рожевий і помаранчевий ушановують більше, ніж в Європі, а синій, навпаки, зовсім не цінують. Щодо народів Африки й Центральної Азії, їм інколи важко пристосуватися до колірних параметрів у розумінні західної культури (відтінок, тон, насиченість). Розглядаючи певний колір, їм деколи важливіше знати,

чи сухий він або вологий, м'який чи твердий, гладенький чи шорсткий, аніж визначити, чи належить він до червоної, синьої або жовтої гами. Для них колір не є річчю в собі, і тим паче він не є суто явищем зору. Його сприймають нарівні з іншими сенсорними параметрами, і тому «європейські» соціопитування щодо улюблених і неулюблених кольорів там не мають особливого сенсу.

Ці відмінності між суспільствами засадничі, позаяк вони демонструють саме культурний характер усього, що пов'язано з кольором. Вони роблять відносними всі ці гадані істини, що були розроблені західною наукою (спектр, коло кольорів, основні й доповняльні кольори, закон одночасного контрасту тощо), і спонукають ставитися до порівняльних досліджень із більшою обачністю. Не менше як етнологам, це потрібно мати на увазі історикам і соціологам.

Слова

Коричневий і бежевий

У засвоєнні лексики деякі етапи мають більшу вагу, ніж інші. У сфері кольорів, як мені здається, один із таких етапів дорослішання є перехід від *marron* (брунатний, каштановий) до *brun* (коричневий). Франкомовні діти часто не знають слова *brun*, і коли починають його вживати, то застосовують тільки до волосся. Мало хто з них зіставляє його з *marron* або проводить синонімію між цими двома словами. Як прикметник, *brun* зовсім не належить до дитячого лексикону. Це переважно власне ім'я, ім'я ведмедя чи радше цілого гурту ведмедів, нащадків Брена (вайлуватого персонажа «Роману про Лиса»), які рясно заселяють дитячі книжки вже близько ста років.

Натомість *marron* – поширене слово в лексиконі маленьких дітей. Воно охоплює надзвичайно широке хроматичне поле – від червоновохристого до майже чорного, – але зовсім позбавлене відтінків, на відміну від червоного або синього, які у дітей віком 5–6 років уже досить диверсифіковані. Дітям подобається вживати це слово, яке асоціюється для них із кумедним опуклим горіхом і, так чи так, із кольором какавельок. Це не грубе слово, але деколи воно смішить. Пізніше, до 10–11 років, коли дитячий словник розширюється, термін *marron* починає поступатися слову *brun*, принаймні в деяких частинах. Якщо в підлітковому віці дитина далі вживає *marron* до всіх ситуацій і до всіх відтінків цього кольору, часто це ознака незрілості або відставання в мовному розвитку. Якщо люди у дорослому віці в розмовній мові віддають перевагу слову *marron* перед словом *brun*, це свідчить про те, що вони зовсім не знаються на лексичних тонкощах. Людина, яка небайдуже ставиться до мови, навпаки, вживатиме обидва слова, зважаючи на смислові та колірні нюанси.

Якщо *brun* – відносно нейтральне або багатозначне слово, що, врешті-решт, одне й те саме, то *marron* більше вказує на червонуваті відтінки кольору, як-от ті, що притаманні каштану. Але також воно передає ідею теплого й вологого коричневого відтінку, який, зокрема, нагадує екскременти. Звідси пейоративна конотація, яку може набувати це слово, коли воно позначає певний відтінок коричневого.

Походження цього слова залишається непроясненим. Прикметник, який увійшов в узус у XVIII столітті, походить від назви великого каштана, але етимологія цього іменника, що з'явився в ботанічному лексиконі на початку XVI століття, невідома.

Випадок слова «бежевий» (*beige*), чия етимологія також неточна та суперечлива, водночас і схожий, і зовсім інший. Хоча напевно відомо, що його вживали вже у XIII столітті для позначення натуральної – непофарбованої і невибіленої – вовни, прикметник набув поширення тільки в XIX–XX століттях. Крім того, донедавна його вживали не всі вікові групи та соціальні верстви. Це слово, якого маленькі діти найчастіше не знають або вживають його, не надто твердо знаючи, якому відтінку воно відповідає. Потрібно трохи підрости, щоб уживати його свідомо. Втім, його використовують не всюди. Пам'ятаю, як років сорок тому в селах західної частини Франції (в Бретані, Нормандії, Мені) слова «бежевий» практично не знали. Все, що в інших регіонах могло бути позначено цим словом (взуття, сумки, одяг), там називали просто «жовтим» – іноді навіть із деяким зневажливим відтінком, бо цей тьмянний, бруднуватий жовтий колір був продуктом міста, а отже, ознакою ексцентричності або вульгарності. У селах Нижньої Нормандії, наприклад, «жовті» (бежеві) черевики тоді протиставляли черевикам «чорним» (тобто темним) і «червоним» (тобто коричневим чи бордовим). У 1872 році словник Літре зазначав, що «в деяких провінціях білизну називають “жовта”, якщо вона нефарбована або з відтінком бежевого».

За наших часів, однак, слово «бежевий» почали вживати практично всі, та й сам колір помітно піднявся в колірній ієрархії. Якщо колись він був просто відтінком, то тепер бежевий визнано повноцінним кольором, і то не лише в професійному світі моди, а й у багатьох сферах повсякденного життя. Звичайно, не одним з основних кольорів, як-от червоний, синій, зелений або жовтий, але серед кольорів другого порядку, нарівні з рожевим чи фіолетовим. Найдивніше, що цей поступ відбувся не через властиво колірні причини, а... завдяки символіці чисел. Справді, якщо, як я вже неодноразово зазначав на сторінках цієї книжки, розрізняють шість основних кольорів (білий, червоний, чорний, зелений, жовтий і синій) і п'ять доповняльних (фіолетовий, помаранчевий, рожевий, сірий і коричневий), а все решта – лише відтінки й відтінки відтінків, то загалом виходить одинадцять кольорів.

Одинадцять: у цьому числі немає нічого символічного! Воно передає ідею якогось надлишку (десять плюс один) або нестачі (дванадцять мінус один). У соціокультурному плані неможливо оперувати колірними термінами на основі такого числа. Отож потрібно було знайти ще один колір, дванадцятий, адже дванадцять – це повнота, довершеність, а отже, треба підвищити один із відтінків до рангу кольору. Для цього кілька десятиліть тому західне суспільство обрало бежевий. Так рівновагу було відновлено: відтепер є шість основних кольорів і шість доповняльних.

Отже, привітаємо бежевий з таким несподіваним піднесенням. Воно демонструє, що, хоч у світі кольорів (як певних понять) серйозні зміни відбуваються повільно й нечасто, але вони все ж таки можливі.

Орфографія і граматики

Проекти реформи орфографії французької мови мене допікають. І не лише тому, що вони ставляться до письма суто в його утилітарній функції, забуваючи, що це ще й естетика, поетика і спонукання мріяти; а надто тому, що вони тримаються на постулаті, який мені видається неочевидним: наявна орфографія нібито тяжка для засвоєння, занадто складна для сучасної молоді. Чи це правда? Хай то початкова школа, колеж або ліцей, учень здобуває там знання з предметів набагато важчих, ніж орфографія. Фізика, наприклад, об'єктивно складний предмет, який оперує такими поняттями й логічними конструкціями, які важко приступні звичайному смертному. Дозволю собі зізнатися, що протягом усього навчання в школі я, скажімо так, нічого в ній і не втямив – і такий не я один, – тоді як з орфографією у мене ніколи не було жодних проблем. А як бути з інформатикою? Міністри, педагоги, ЗМІ говорять про «орфографічну неграмотність», про людей, що почувають себе неповноцінними під час навчання і після, у повсякденному житті або у разі влаштування на роботу. Але що тоді казати про «комп'ютерну неграмотність»? Таких людей набагато більше, і за наших часів вони почувають себе ще більш неповноцінними. Хто про них подбає? Ніхто, адже переважно це люди пенсійного або дуже похилого віку, тобто ті виборці та суб'єкти економіки, яких незабаром не стане...

Беручи все це до уваги, треба таки чесно визнати, що у французькій орфографії безліч нюансів і недоладних дрібниць, як, утім, і в граматиці. Чому в слові *inclus* є *s* на кінці, а в *exclu* немає? Чому в таких фразях, як *le onzième siècle* [одинадцяте століття] або *la messe de onze heures* [меса об одинадцятій годині], не випадає голосна літера? Чому у вислові на кшталт: *plus d'un est venu* [прийшло більше однієї людини] – дієслово в однині? Діалектика правильного вжитку і логіка смислу не завжди збігаються. Мова не машинний код, а графічне письмо не комп'ютер, і то слава Богу, бо інакше більшість гуманітарних наук просто б зникла.

У царині граматики й орфографії, мабуть, найважче засвоїти правила мовних звичаїв, які стосуються узгодження прикметників для кольорів. З простими прикметниками, побудованими на основних колірних термінах, проблем немає: *une robe verte, une chemise blanche, des yeux bleus* [зелена сукня, біла сорочка, блакитні очі]. Усе стає непросто, коли колірний термін подано іменником або доповнено іншим прикметником. Зазвичай, назви рослин або мінералів як колірних термінів не змінюються за родами й числами, винятки становлять випадки, коли такий ужиток є історично обумовленим або частим. Але хто вирішує, чи насправді він історично обумовлений чи досить частий? Такі слова, як *rose, violet* і навіть *cramoisi* [рожевий, фіолетовий, малиновий], узгоджуються в роді й числі з іменником як будь-який прикметник: *des joues roses, des rubans violets, des étoffes cramoisies* [рожеві щоки, фіолетові стрічки, малинові тканини], однак для деяких слів, що ввійшли до колірнього словника пізніше, правило подеколи діє, а подеколи ні. Якщо такі терміни, як *crème, ivoire, paille* або *jade* [кремовий, слонової кістки, солом'яний, нефритовий], залишаються майже завжди незмінними, то інші, як-от *orange, cerise, pourpre, émeraude, incarnat* [помаранчевий, вишневий, пурпуровий, смарагдовий, яскраво-червоний], то узгоджуються, то не узгоджуються з іменником, залежно від того чи того автора): *des robes pourpre(s)* [пурпурові сукні], *des foulards orange(s)* [помаранчеві хустки], *des lèvres incarnat(es)* [яскраво-червоні губи], *une longue chevelure châtain(e)* [довге каштанове волосся]. Деякі терміни мають дивну особливість змінюватися в числах, але не в родах. Так, неправильно: *des vaches marrones* [бурі корови; правильно: *des vaches marron*], але ж пишуть: *des esclaves marrons* [збігли раби] (тут сенс не відсилає до

кольору прямо) і навіть іноді – що зовсім нелогічно – *des chaussures marrons* [коричневе взуття] (написання, яке деякі уболівальники мовної чистоти відкидають, а інші, навпаки, вітають). Щодо складних прикметників, то вони найчастіше незмінні, щоб не порушувати смислову єдність, яку вони утворюють: *des chemises bleu clair* [світло-блакитні сорочки], *des écharpes rouge vif* [яскраво-червоні шалики], *des tapis vert olive* [оливково-зелені килими], *des chaussettes gris-bleu* [сіро-блакитні шкарпетки]; але є кілька винятків, як-от *des tentures rouges et or* [червоно-золоті шпалери] або *des robes pie noires* [квітчасто-чорні сукні].

Бувши зовсім не поодинокими курйозами, ці випадки орфографічних і граматичних коливань підкреслюють, наскільки колірні терміни відрізняються від всіх інших категорій, адже вони є водночас і прикметниками, й іменниками, але й ще чимось більшим. Лексикологи мали б визнати їх як окрему групу: слова, які важко класифікувати граматично і не просто контролювати семантично. Переконлива образність, свобода асоціацій, непокірливий характер колірних термінів роблять їх занадто сильними не лише для того, щоб вони підпорядковувалися правилам граматики, а й щоб вони обмежувались якимось одним рівнем значень. Почувши таку коротку фразу: «У кімнату ввійшла дівчина у білій блузі та червоній спідниці», кому наївно спаде на думку, що слова «червоний» і «білий» означають просто кольори одягу? Кому? А якщо взяти казку про Червоний Капелюшок або про Синю Бороду...

День на перегонах

Я ніколи не був пристрасним шанувальником коней, а перегонів і поготів. Щодо ставок на кінських біговиськах, як-от *tiercé* [парі на три коня], *quarté* [на чотири], *quinté* [на п'ять], вони мене відштовхують, і я вважаю їх, як, до речі, й усі азартні ігри, аморальними. Утім, близько двадцятирічного віку один із моїх близьких друзів відкрив для себе радощі та сподівання «т'ерсе». Тож упродовж кількох місяців недільними ранками я вистоював разом із ним у черзі до тютюнової крамнички в 17-му окрузі Парижа, де збирали ставки на вечірні забіги на іподромі. Я не грав, але вглядався у цей новий для мене світ гравців, де змішувалися всі соціальні класи і де послуговувалися незнаною

мені досі говіркою. Мене захоплювали терміни кінських мастей: гніда, руда, ряба, сіра, ізабеллова. Як і в термінах геральдики, для мене тут вчувалась якась таємнича музика й поезія.

Трохи перегодом мій друг так втягнувся, що почав відвідувати Венсенський іподром. Яюсь, лишень один-єдиний раз, ми пішли разом. Пригадую, що було холодно, стояв туман і звичайний глядач практично нічого не міг побачити в кожному забігу. Але пам'ятаю, що знову почув, як безліч людей навколо мене вимовляли дивні слова на позначення кольору масті. Я вирішив дізнатися про це більше і за кілька тижнів за підтримки своєї кухні Катрін, яка з раннього віку захоплювалася кіньми, а також за допомогою всіляких книжок із бібліотеки набув у цій темі таких знань, що це дало мені змогу грати перед родичами і друзями неабиякого педанта. Я ще не був істориком кольору, але вже цікавився всім, що стосувалося кольорів. Тепер я призабув деякі тонкощі цього словника, але багато термінів усе ж таки зберіг у пам'яті. Втім, деякі з них трапляються вже в середньовічних епічних поемах і лицарських романах; медієвісту корисно їх знати.

Попри те, що можна собі подумати, цей словник, який інколи вважають «педантським», аж до смішного, насправді не має ніякої строгості чи науковості. Як усе, що пов'язане з кольором, він спирається на суб'єктивні враження та класифікації, радше нагадуючи палітру художника або поета, ніж термінологію зоолога. Крім того, поєднуючи старовинні, напівзабуті терміни й слова, що належать до повсякденного мовлення, але вживаються в інших значеннях, ця мова наче навмисне підживлює відчуття непевності й розпливчастості. Нібито її головним завданням є не стільки описати колір кінської масті, скільки виключити непосвяченого з того мікросередовища, в якому послуговуються цією мовою. Схожі лексичні стратегії, радше ідеологічні, ніж семантичні, існують у всіх галузях знань і всіх соціальних верствах. Лінгвісти добре знаються на цьому.

Назвемо лише декілька цих незвичайних термінів, які підтверджують, що будь-яка лексика – це насамперед поезія.

Слово «масть» вказує на сукупність забарвлення кінської шкіри, гриви і хвоста. Масть, зазвичай темніша від народження, ніж у зрілому віці, може змінюватися залежно від сезону: влітку світліша, взимку темніша. Вона може бути одно-, дво- і багатоколірною. Якщо масть одного кольору, то кінь може бути білий (*blanc*) (це своєрідний

умовний ідеал, оскільки майже завжди йдеться про дуже світлий сірий), вороний (*noir*), сірий (*gris*) або рудий (*alezan*). Останній термін відсилає нас не до конкретного кольору, а до сукупності всіх мастей – від світло-рудого до темно-коричневого. Часом відтінок рудої масті уточнюють за допомогою прикметника: світла (*claire*), темна (*brûlée*), золотава (*dorée*). Якщо кінь не одноколірної масті, можуть бути різні варіанти. Якщо кінь одного кольору, а ноги, грива і хвіст чорні, то масть може бути гніда (*bai*) (коли шкура коня червонувато-коричнева), ізабеллова (*isabelle*) (шкура жовтувата або кольору кави з молоком) або мишаста (*souris*) (шкура попелясто-сіра). Якщо тулуб, ноги і грива змішаних кольорів, то кінь може бути чалий (*aubere*) (червонуватий з білим), буланій (*louvet*) (рудий із чорним) або сірий (*gris*). Останній термін, який можна доповнити численними нюансами: темно-сірий (*gris fer*), світло-сірий (*gris tourdille*) тощо, може позначати або одноколірну або двоколірну масть. Коли у чалого коня шкура радше світла, про неї говорять «квітка персика» (*fleur de pêcher*), або «персикова» (*pêchard*); якщо радше темна – «бузковий цвіт» (*fleur de lilas*), якщо масть поєднує в собі шерсть трьох кольорів (найчастіше корпус двоколірний, а все інше однобарвне), про коня кажуть чубарий (*rouan*). Якщо на шкурі чергуються плями двох кольорів і один із цих кольорів білий, коня називають рябим (*pie*): рудо-рябим (*pie alezan*), вороно-рябим (*pie noir*), гнідо-рябим (*pie baz*), якщо переважає білий колір; і рябо-рудим (*alezan pie*), рябо-вороним (*noir pie*), рябо-гнідим (*bai pie*), якщо навпаки. Нарешті, кінь, у якого шкура строката, смугаста або плямиста, називається залежно від забарвлення: тигровий (*tigré*), поцяткований (*moucheté*), чапраковий (*bordé*), крапчастий (*truité*), горностаєвий (*herminé*), в яблуках (*pommelé*), муаровий (*moiré*), всипаний гречкою (*neigé*) і навіть кішастий (*rouanné*) або рудо-чалий (*aubérisé*).

Цей французький лексикон, який непросто дослідити навіть філологам, був зафіксований лише 1937 року в «Трактаті з гіпнології» кавалерійської школи Сомюра. Утім, він залишається радше теоретичним, ніж практичним, адже на кожному кінському заводі чи іподромі, якщо не в кожного мовця, можуть бути свої мовні звички та партикуляризи. З погляду людини неспокушеної, ця мова дарує неозорий простір для уяви. Що вже сповна виправдовує її існування.

Нульовий ступінь кольору

Почистимо наші черевики, це ніколи не зайве. Вони не лише заблищать як новенькі, а й навіть несподівані, ба навіть винахідливі думки. Так я завдячую одній відомій, хоч і тепер почилій у бозі марці засобів для догляду за взуттям за те, що мене навідала ідея взятися за дослідження безбарвності та її історії від доби класичної Античності до наших днів.

Справді, що таке «безбарвний»? Яке визначення дати цьому поняттю? Двадцять п'ять років тому звичайнісінька баночка взуттєвого крему подарувала мені першу відповідь на це запитання: безбарвний означає багатобарвний або принаймні «безбарвний» і «багатобарвний» можуть бути еквівалентними поняттями. Як усі виробники засобів для догляду за взуттям, компанія вказувала на баночці колір того, що містилося всередині: чорна етикетка для чорного крему, темно-синя – для темно-синього, червонувато-коричнева – для бордового крему, біла – для білого. Але був і безбарвний крем. Як тут бути? Якого кольору має бути етикетка? Виробник знайшов оригінальний вихід: він зобразив на баночці веселку, проводячи у такий спосіб несподівану й нетривіальну синонімію між «безбарвним» і «багатобарвним». Так само як веселка відбиває весь колірний спектр, безбарвний крем пасує до будь-якого взуття і до будь-яких забарвлень шкіри. Тут є певний парадокс: брак кольору, надлишок кольору – це, власне, одне й те саме?

Вирішивши дати раду цій суперечності, я поринув у вивчення поняття «безбарвності», яке мене цікавить і донині, настільки воно виявилось складним і різноманітним. Тут я наведу лише кілька аспектів і насамперед ті, що стосуються лексики.

Усі сучасні європейські мови мають загальноживане слово, що передає ідею безбарвності: наприклад, *farblos* німецькою, *colorless* англійською, *incoloro* або *incolore* італійською, *incoloro* іспанською; все це прикметники, здатні субстантивуватися. Однак визначити це поняття непросто. Більшість пояснень або інтерпретацій, запропонованих різними словниками, – сумнівні, неточні та навіть суперечливі. Крім того, вони не здатні дати задовільний синонім, ніби саме поняття «безбарвності» має щось таке, що чинить опір будь-якому аналізу або точності, якщо не висловленню як такому. Ось що,

наприклад, пропонує словник «Скарбниця французької мови», найповніше наукове видання, присвячене французькій лексиці ХІХ–ХХ століть:

Безбарвний: 1. (у *прямому значенні*): який не має визначеного кольору, який не має власного кольору, якому бракує забарвлення (синоніми: чистий, прозорий, блідий); 2. (у *переносному значенні*): позбавлений ясності, виразності, оригінальності, індивідуальності (синоніми: тьмянний, монотонний, невиразний).

Тлумачні словники, розраховані на широкий загал, не дають ані більшої точності, ані більшої чіткості й обмежуються вказівками значення слова, пропонуючи ті самі – або інші не менш приблизні, якщо не більш віддалені – синоніми: «знебарвлений», «линялий», «побляклий», «слабкий», «згаслий», «сумний», «бляклий», «нудний», «прісний», «одноманітний». Дивно, але мало який словник наважується визначити прикметник «безбарвний» простим словосполученням «без кольору». Натомість багато хто пропонує для слова синоніми «білий» і «сірий». Для мовних сенсів у безбарвному завжди міститься якийсь колір.

Те саме стосується зображень. Труднощі, що виникають в упорядників словників, коли вони намагаються визначити це поняття, ще більшою мірою стосуються художніх образів і творів мистецтва. Як передати у малюнку, на картині або гравюрі ідею безбарвності? Як за допомогою кольору позначити або донести ідею ненааявності кольору? Завдання не просто теоретичне. Для його розв'язання європейські художники протягом багатьох століть винаходили різні рішення. Жодне не утвердилось остаточно, але всі залишаються історичними документами про те, як проблему кольору розглядали за тієї чи тієї доби, в тому чи тому середовищі та для кожної конкретної техніки.

У стародавніх суспільствах безбарвність найчастіше сприймали як відсутність барвника; деколи – як колір основи зображення, незалежно, яке воно було; рідше безбарвність ототожнювали з прозорістю, з тінню, з браком освітлення. З появою друкованої книги і гравюри в Європі у ролі безбарвного почав здебільшого фігурувати білий колір, колір паперової основи. Але в цій ролі його почали почасти дублювати чорний і сірий. Так, за наших часів західна культура має три вектори для передавання різних завдань і різних нюансів усього того, що так чи так мислиться, визначається або уявляється як безбарвне: сірий, білий і

чорно-білий. Останній вектор бінарний і починаючи від часів Ньютона та винайдення колірної спектра утворює світ, протилежний світові кольору. Досі багато засобів і технологій (фотографія, кіно, телебачення) протиставляють кольорове та чорно-біле. Утім, за наших часів це протиставлення значно послабшало, якщо порівняти з тим, що було п'ятдесят або сто років тому. Вже не за горами той день, коли воно зникне не тільки зі сфери соціальних кодів і сприйняття, а й із наукових теорій і знань.

І навпаки, білий колір далі втілює ідею безбарвності так, ніби зв'язок між цими двома поняттями, що виник у XV столітті з поширенням друкованої книги і гравюри, зберіг усю свою актуальність: у багатьох сферах, пов'язаних із текстом і зображенням, нульовий ступінь кольору – це білий колір паперу. Але комп'ютери й цифрове зображення вже почали змінювати це уявлення про білий, і скоро останній знову вважатимуть повноцінним кольором. Ним уже кілька десятиліть знову став чорний – для великої кількості художників, дизайнерів і людей, що взагалі працюють із кольором, ба навіть для науковців.

Щодо сірого, то він більше, ніж безбарвний, навіть по той бік безбарвного, втілює в собі нейтральний колір, «хроматично нейтральний», наскільки такий вислів має сенс. З цього погляду відтепер він потягнув за собою всі кольори, що позбавлені яскравості або чистоти, ті, що не наважуються гучно заявити своє ім'я і відтінок, ховаючись у гаму коричнево-сірих, нефарбованих, «природних» і навіть пастельних тонів. Це добре помітно у світі моди, коли щорічно у квітні чи травні на сторінках журналів і в рекламі з'являються слогани на кшталт: «Цього літа поверніть (або спробуйте) колір до вашого життя». Так, ніби кольори кудись поділися! Для дизайнерів, архітекторів, стилістів і декораторів справжні кольори – яскраві: червоний, жовтий, синій, зелений, фіолетовий, помаранчевий; зрідка – чорний або білий, ще рідше – сірий. Далеко не безбарвний, сірий колір, очевидно, ще більше, ніж білий, утілює сьогодні нульовий ступінь кольору або, скоріше, оскільки він не зовсім безбарвний, «перший ступінь».

Інколи він розділяє цю роль із монохромністю. У багатьох сферах – моди, реклами, дизайну – одного кольору, хай би який він був, не досить, аби «створити колір». Для того щоб жити, створювати ефект,

щоб «працювати» на повну силу, кольору потрібна гра зіставлень або протиставлень, поєднань, різноцвіття. Сучасному оку здається, що колір насправді наявний тільки там, де є поєднання двох, трьох або ж багатьох кольорів. Хоч і чимало кольорів часом тяжіють до безбарвності. Надмірна різнобарвність убиває колір, як у випадку баночки з кремом для взуття, що дала імпульс моїм роздумам...

У західній культурі сьогодні, як і вчора, протилежності притягуються і з'єднуються, системи перевертаються та ламають кордони, немовби підкреслюючи марноту будь-якого аналізу, якщо не будь-якого дискурсу. Так, ніби кольори завжди й усюди говорять лише до інших кольорів.

Частина замість цілого

На схилку літ мій батько час від часу залишав пансіонат для літніх людей, де він знайшов собі спокій, щоб на кілька днів приїхати до нашого будинку в Нормандії. Дорога та його візити були нетривалими і не потребували великого багажу: досить було однієї валізи. Але батько мав їх дві, зовсім однакові, із сірої тканини, але вздовж кожної зовні йшла вузька смужка чи то для прикраси, чи для міцності. Валізи можна було розрізнити за цією смужкою: одна була зелена, друга – темно-синя. Але батько називав валізи за кольором смужок: сіра валіза із зеленою смужкою називалася «зелена валіза», а валіза із синьою смужкою – «синя валіза». Ідеальна синекдоха: частина заміняє ціле. Сірий колір взагалі не брався до уваги; втім, на відміну від мене, батько зовсім його не любив.

Спершу цей спосіб називання мене трохи шокував і затягував нас із ним у специфічні дискусії про мовні звороти й незбіги між реальним і номінальним кольором. Батько слушно зауважував, що приймання частини за ціле або цілого за частину – справа для мови звичайна й є окремим випадком метонімії. Він нагадував мені про те, що до цього стилістичного прийому вдаються у пресі щодня: «Лондон відкликав посла», «Франція виборола медаль на дистанції 1500 метрів», «У регаті взяли участь тридцять вітрил», «Потяг чмихав їдким димом»... Він мав рацію. Однак я не поступався і віроломно заперечував, що цей мовний зворот може стосуватись і кольорів (царини, на мое

переконання, окремої й особливої) валіз (предметів на позір незначних).

Згодом, за кілька років, один документ XVI століття дав мені зрозуміти, що я вочевидь помилявся і що такий спосіб висловлюватися не з'явився тільки вчора. Це був перелік речей, складений двома нотаріусами після проведення інвентаризації гардероба, що залишився по смерті однієї з герцогинь будинку д'Есте, Елеонори, племінниці герцога Ерколе I, яка померла у Феррарі 1527 року. У списку з-поміж іншого перелічено сукні, розсортовані за кольором: шість червоних суконь, чотири сині, три зелені тощо. Утім, завдяки іншим джерелам – хронікам, портретам, монетам, листам – нам відомо, що дівчина завжди носила тільки біле; до того ж саме у такому вбранні вона позує на двох портретах, зокрема, на чудовій картині невідомого художника, що зберігається в музеї Ягеллонського університету в Кракові. Невже нотаріуси помилилися? Невже історикам, які досліджують XVI століття, потрібно припинити довіряти посмертним спискам – документам, які довгий час вважалися надійнішими за багато інших? Ні, нотаріуси не помилились, і їхній список заслуговує на довіру. Просто вони брали частину за ціле і називали сукні принцеси не за їхнім основним кольором, а за кольором поясу, стрічок або інших аксесуарів. У випадку Елеонори д'Есте потрібно розуміти, що «червоне плаття» – це біле плаття з червоним поясом; «синє плаття» – це біле плаття з синіми стрічками і так далі.

У процесі своїх досліджень я переконався, що такі мовні факти часто трапляються у старовинних документах, можливо, навіть частіше, ніж у документах нашого часу. Вони змушують історика замислитися над тим, наскільки можна довіряти історичним свідченням, як письмовим, так і візуальним. Вони не відбивають реальні кольори з фотографічною точністю: якщо якийсь середньовічний літописець повідомляє, що такий собі король такого-то дня в'їхав до такого-то міста і на ньому була синя мантия, то це не означає, що тоді король справді був одягнений у синє; однак це й не означає, що він був одягнений не в синє. Але це не створює проблеми ні для тексту, ні для зображення.

Такі непевності часто пов'язані із синекдохою – фігурою мови, що, як ми сказали, полягає в називанні частини замість цілого. Вона нерідко трапляється в латинських епічних поемах (Вергілій навіть

дещо зловживає нею) і проходить крізь століття. Навіть сьогодні в помешканні, де всі кімнати обклеєно синіми шпалерами, ми називаємо «жовтою» кімнату, яка, незважаючи на сині шпалери, відрізняється від інших вузьким жовтим бордюром, що тягнеться вгорі вздовж стін; було б помилкою вважати, що вислів «жовта кімната» таки повністю позначає жовту кімнату. У повсякденному житті, в листуванні, в професійній діяльності, у праві, літературі, рекламі виникає безліч документів, в яких частина заміняє ціле, а вказаний колір не відповідає тому, що переважає.

Отже історикам, журналістам, соціологам і дослідникам усіх мастей потрібно не губити пильності й не сприймати буквально колірну інформацію, яка часто схильна не описувати реальність як таку, а висловлювати її в інший спосіб, частково, непрямо, образно.

Грецький синій

Часом нам складно уявити, що наші предки позначали, класифікували й навіть сприймали кольори інакше від нас. Інколи я мав із цим справу під час лекцій з історії кольору: наші теперішні знання розглядаються нами як істина в останній інстанції, а наше сприйняття – як норма. Даремно історики повторюють, що не варто судити минуле за лекалами сьогодення і що наші нинішні знання – не істина, а лише етап в історії пізнання, – безрезультатно: наші сучасні науковці однаково вважаються більш компетентними, ніж науковці минулого, а наші цінності сприймають як абсолютні. Тяжко у 2010 році донести людям, що таке культурна відносність у просторі; а що таке відносність у часі розтлумачити ще тяжче.

Утім, така нездатність зрозуміти, що ці сфери цілком залежать від культури, властива не лише нашій епосі. За часів тріумфу позитивізму, наприкінці ХІХ – початку ХХ століття, великі історики, знані філологи й визначні неврологи, говорячи про колір, впадали у звужений сцієнтизм, який тепер, за століття по тому, нас дивує. У цьому сенсі дуже показові свідoctва щодо синього кольору в Стародавній Греції. Крім того, вони мають велику історіографічну вагу.

Виходячи з того, що сині тони мало коли трапляються в матеріальній культурі й у повсякденному житті стародавніх греків, а також із лексичної невизначеності назви цього кольору багато

істориків і філологів ставили запитання: «А чи взагалі бачили греки синій колір?» У давньогрецькій мові (як, до речі, і в латині, але меншою мірою) для цього кольору важко добрати слово, позаяк для нього немає одного або декількох сталих і часто вживаних базових термінів, як для білого, червоного або чорного кольорів. Найчастіше натрапляємо на два слова: *glaukos* і *kyaneos*. Останнє, імовірно, колись позначало певний мінерал або метал; корінь у нього не грецький, а значення довгий час не могли з'ясувати. За гомерівських часів *kyaneos* могло позначати і блакитний колір очей, і чорний колір жалобного одягу, але ніколи не позначало синій колір неба або моря. Однак було помічено, що в «Іліаді» та «Одіссеї» серед шістдесяти прикметників, що стосуються деталей і пейзажів, лише три є повноцінними колірними визначеннями; натомість надзвичайно багато термінів, що стосувалися світла. У класичну добу *kyaneos* позначало здебільшого темний колір: безперечно, темно-синій, але також і фіолетовий, чорний, коричневий. Насправді це слово передає радше відчуття кольору, ніж позначає колірний тон. Слово *glaukos*, що побутувало вже за архаїчної доби і часто вживалося Гомером, позначає то зелений, то сірий, то синій колір, інколи навіть жовтий або коричневий. Воно передає радше ідею блідості або слабкої кольорової насиченості, ніж якесь реальне значення забарвлення; саме тому його вживають на позначення кольору води, кольору очей, листя або меду.

І навпаки, для виразу яскравого синього кольору деяких предметів, рослин або мінералів грецькі автори інколи вживають колірні терміни, які не вписуються в синю гаму. Якщо взяти для прикладу квіти: ірис, барвінок (перванш) і волошка можуть характеризуватись як «червоні» (*erythros*), «зелені» (*prasos*) або «чорні» (*melas*). Якщо говорять про море і небо, вони можуть бути будь-якого кольору або відтінку, але їх ніколи не описують як сині. Звідси запитання, що поставили в середині ХІХ століття: чи бачили греки синій колір? Якщо так, то чи бачили вони його так само, як ми його бачимо сьогодні? На ці запитання деякі науковці відповіли заперечно, висуваючи еволюціоністські теорії щодо здатності бачити кольори: мовляв, люди, що належать до технічно й інтелектуально «розвинених» (або таких, що претендують ними вважатися) суспільств, як-от сучасне західне суспільство, краще здатні розрізняти і називати велику кількість

кольорів, аніж ті, що належать до стародавніх або так званих примітивних суспільств.

Ці теорії спричиняли запеклі суперечки аж до Першої світової війни. Біологи й неврологи теж поринули у поєдинок, сприйнявши на свій рахунок питання, які дискутували історики та філологи, і деколи їм вдавалося нав'язати іншим свої погляди. Ті погляди досі мають прихильників, хоча мені вони здаються необґрунтованими (я маю на увазі, наприклад, висновки, зроблені Б. Берліном і П. Кеєм у праці «Basic Color Terms», що була опублікована 1969 року). Вони не лише спираються на туманний і небезпечний етноцентризм (за якими критеріями можна визначити, чи суспільство «розвинене» чи «примітивне»? хто це вирішує?), а й плутають явище зору (здебільшого біологічне) і явище сприйняття (переважно культурне). Крім того, вони забувають або ігнорують відмінність – деколи доволі вагому, наявну за будь-якої доби й у будь-якому суспільстві, притаманну кожній людині – між реальним кольором, кольором, який сприймають, і кольором, який називають. Відсутність синього або неточність його назв у колірному лексиконі давніх греків насамперед має досліджуватися невіддільно від лексики, її формування і функціонування, а також сукупно із системою цінностей, на якій вона базується, і тими суспільствами, які ними послуговуються; але аж ніяк не стосовно нейробіологічного апарату. Колбочки й палички – це одне, а колірні терміни – зовсім інше.

Зоровий апарат давніх греків був такий само, як у людей ХХІ століття. Але проблеми кольору аж ніяк не зводяться до питань біології чи нейробіології. Якщо стародавні греки нечасто називають синій колір, то це, напевне, через те, що в їхньому повсякденному житті й у світі їхніх символічних уявлень синій не відігравав практично ніякої ролі або, в будь-якому разі, набагато меншу роль, ніж білий, червоний, чорний або жовтий. Це питання не фізіології або нейробіології, а лексики, ідеології, символіки. Людина не живе сама по собі, вона живе в суспільстві.

Зникнення відтінку

Щойно я торкнувся деяких питань, які були розглянуті мною у книжці «Синій. Історія одного кольору», що побачила світ у

видавництві «Сей» 2000 року. Це був підсумок двадцятирічних досліджень і багаторічного викладання історії кольору в європейському суспільстві. Безперечно, синій колір не був єдиним предметом моїх розшуків, але став дороговказом для історії кольору в довгій тривалості – від неоліту до кінця ХХ століття. Книжку непогано сприйняли, вона була перекладена близько п'ятнадцятьма мовами. Утім, на мій превеликий подив, деякі рецензенти звернули свою критику не на ті розділи, якими я залишився найменш задоволений і сам усвідомлював, що вони були написані занадто квапливо, а часом спиралися на другорядні свідчення (XVIII–XIX століття, в яких я не фахівець), а на розділи, присвячені давньоримській добі, територію, на якій я почуваюся значно впевненіше і мій розгляд латинських текстів безпосередньо спирався на першоджерела.

Я писав, що в Давньому Римі синій був майже не помітний, як у суспільному житті та матеріальній культурі, так і в релігійних відправах і світі символів. Я додав, що римляни зовсім не любили синій колір – для них це був колір варварів, германців або кельтів – і що в Римі за часів Імперії мати блакитні очі вважали ганджем: для жінок це була ознака повії, для чоловіків – привід поглузувати. Нарешті, я зазначив, наскільки взагалі непросто віднайти в класичній латині слова, що позначають синій колір: звісно, терміни були, але вони непостійні, неточні, навіть багатозначні; згадати хоча б найпоширеніший – *caeruleus*. Власне, через це романські мови, що виникли на основі латини, коли створювали свій словник кольорів, обрали для синього два слова, запозичені з інших мов: *bleu* має німецьке походження, а *azur* – арабське. Мені здавалося, що з усіх цих питань я висловився цілком чітко і навів докази своїх аргументів. Я ніколи не писав, що в житті римлян не було синього кольору або в Римі не було синьооких, а також буцімто в латинському лексиконі не існувало жодного терміна для позначення цього кольору.

Але саме так це зрозуміли окремі читачі та журналісти – «Пастуро заперечує синій колір у Давньому Римі» – і навіть деякі мої колеги. Всі тріумфально виставляли мені докази моїх «помилочок»: фрагменти текстів, археологічні свідчення (керамічні вироби, мозаїки тощо), показуючи, що для них відсутність і рідкість – одне й те саме і що нюанси у висловах, зроблених обережно за допомогою часових, частих

і кількісних прислівників, за наших днів уже не розуміють і не сприймають.

Приклад із синім кольором у Давньому Римі сам по собі анекдотичний, але він відбиває, як у дзеркалі, спосіб відчувати й розуміти, що не може не тривожити. Читаючи кілька років тому в Женеві курс лекцій з історії фарб в європейському живописі, я пояснював студентам, що в період від середини XVI до XIX століття жовтий колір застосовували доволі скупо: його менше на картинах, ніж червоного, синього, коричневого або чорного. Кілька тижнів згодом у низці робот тих самих студентів я читаю, що в Європі XVI–XIX століть жовтий колір був відсутній у живописі! І навпаки, даючи з іншої нагоди лекцію на близьку тематику для неуніверситетської публіки, знову зауважуючи, що жовтий колір відносно нечасто трапляється у художників XVI–XVII століть, наприкінці лекції чую заперечення з наведенням контраргументів, покликаних довести, ніби у лекції я вирікав самі лише нісенітниці. Тут знову годі висловлюватися нюансовано, показувати явища в їхній відносності або переносити їх у точний контекст. Так, ніби, щоб тебе зрозуміли, потрібно подавати твердження, які були б усеосяжними, абсолютними, однозначними, а будь-яка відповідь на запитання має потрапляти в запитальник, де передбачена лише одна правильна відповідь з-поміж кількох неправильних, або ж вона має пройти «обробку» (ще один жахливий термін!) за допомогою комп'ютерної програми.

У мовному вжитку практично не залишилося місця для змінних, тонкощів, відступів, винятків або вагань. Сумнів уже не є засобом мислення; чуття більше не є засобом дослідження (справді, як запхати чуття у славнозвісний комп'ютер?). Культурний релятивізм став чимось науково некоректним і політично підозрілим. Тільки «так» або «ні», і ніяких «можливо»; «біле» або «чорне», і жодного «сірого», а ще менше «перлинно-сірого» або ж «сизого». Сполучні слова, прислівники відтінків, складнопідрядні та складносурядні речення – відтепер вони обернулися на темні й непотрібні елементи граматики. Такі слова, як «принагідно» (*éventuellement*) і «ймовірно» (*probablement*) тепер вважають синонімами, а їхні смислові відтінки більшість наших сучасників уже не відчитує. Натомість уживання таких прислівників, як «абсолютно» і «цілковито», обернулося на пошесть, як і будь-які форми вищого ступеня. У європейських мовах

слово «дуже» за наших днів стало одним із найуживаніших і заялжених. Більше немає місця для нюансованого, відносного, неоднозначного.

Звідси, як здійснювати історичні дослідження? Як братися до гуманітарних наук? Як роздумувати про колір і його різновиди? Як говорити про мистецтво та поезію? Як передати почуття, тривогу, нерішучість? Як розповідати про свої спогади й мрії?

Говорити про кольори, не показуючи

Ця книжка, як бачите, не має зображень. І на те є свої підстави. Справді, я досить давно помітив, що можна говорити про кольори, не показуючи їх. Уперше я збагнув це в університеті, де у нас постійно ламався проектор – напевно, найнепокірніший апарат з усіх, що коли-небудь були створені людиною, – через що я часто був змушений імпровізувати й роздумувати про роль кольорів у тій чи тій царині середньовічного мистецтва, не маючи можливості продемонструвати жодного зображення. Відтак – на радіо, де, звісна річ, було неможливо щось показати, але тоді я помітив, що слухачів анітрохи не бентежило прослуховування передачі, присвяченої кольору, впродовж години або навіть довше. Нарешті – у моїх книжках, для яких не завжди були потрібні ілюстрації. Теперішнє видання – теж цьому приклад: хіба читачеві заважає відсутність образів? Як на мене, зовсім ні. Навпаки, я думаю, що кольори – це насамперед поняття, ідеї, інтелектуальні категорії. По-друге, це слова, тобто примхливі ярлики, що змінюються в часі і просторі й часто перебувають на певній дистанції від реальності. Говорячи про колір, ми стаємо заручниками цих слів. І портрете (тільки після всього вищесказаного), колір – це матерія, світло, перцепції, відчуття.

Така послідовність пріоритетів у визначенні кольору пояснює, чому теорії і класифікації, запропоновані науковцями, чинять незначний вплив на ідеологічні та символічні функції кольору. Також ця послідовність допомагає історика зрозуміти, чому в тому чи тому конкретному суспільстві зміни настільки нечасті й повільні. Кольори – то абстракції: для того щоб існувати, їм не потрібно ставати матеріальними. Часто втілення навіть позбавляє їх деякої емоційної або значущої сили. Тож технічні трансформації, нові матеріали, нові способи освітлення та навіть суспільні зміни чинять обмаль впливу на їхній розвиток. Цей розвиток існує, цього не можна заперечити, але він повільний; і новації ніколи повністю не скасовують того, що їм передувало.

Крім того, кольори стосуються всіх людей, справді всіх. Кожен із нас має уявлення про колір: зовсім не обов'язково показувати, що таке червоний, зелений або жовтий, для того, щоб предметно говорити про

них. Навпаки, демонстрація кольору часом заважає розмові, заводить її на манівці до проблеми відтінків, коли глядач чіпляється за певний тон, певне матеріальне втілення, що заважають його духовному розмислу мандрувати неосяжними просторами відчуттів і уяви. Показати колір означає деколи збіднити його. Це, крім того, нерідко означає піддатися оманливим примхам або зрадливості репродукцій, незалежно від їхнього рівня та якості. Безперечно, є сфери, де показувати колір необхідно – це художня творчість, наприклад, – але є безліч інших, де без цього можна обійтися, і то навіть буває корисно. У цьому я переконався, викладаючи. Годі розповісти про твори того чи того художника, не показуючи його робіт: отже, потрібні слайди, хай навіть вони завжди дещо зраджують оригінал. Натомість історію фарб і фарбарів можна викладати, не показуючи ніяких ілюстрацій, починаючи з текстів – регламентованих, технічних, професійних, бухгалтерських. Власне, про історію кольору фарбарі часом можуть розповісти значно більше, ніж художники. Одне – це історія живопису (поза сумнівом, захоплива), але історія кольору – зовсім інше, вона набагато ширша.

Повернемося до влади слів і візьмемо як приклад каталоги торгівлі через бандеролі та посилки, які досліджує мій друг Філіп Фаго. До 1930-х років вони не супроводжувалися ніякими кольорами, а зображеннями були графічні малюнки; за деякими винятками вони друкувалися чорно-білими. До елітних каталогів додавали зразки, але це було рідко; найчастіше кольори та їхні відтінки лише називали, але не показували. Очевидно, це анітрохи не бентежило декілька поколінь покупців, яким досить було короткого опису і звичайних слів: синій, червоний, зелений, коричневий, сірий, чорний. Інколи зазначали відтінок: темно-синій, світло-сірий, блідо-жовтий, яскраво-червоний. Лексика завжди проста й доступна. Згодом, тобто напередодні та після Другої світової війни, у каталогах з'являється колір, але поки не у вигляді кольорових фотографій, а в формі невеликих палітр, поданих у рамках. Дитиною мене вабили ті палітри: я вирізав їх, колекціонував і наклеював у зошит (на жаль, тепер загублений). Тони на репродукції не відповідали з усією точністю кольору тканин або одягу, але намагалися до них наблизитися. Це намагання відбивалось і в описі, де перелічувалися не лише основні колірні категорії, а наявні в продажу відтінки: відтінок смородини, півонії, абрикосовий, колір мімози,

мигдальний, шамуа, горіховий. Словник прагнув до більшої точності, ніж раніше, але насправді стає менш зрозумілим. Деякі формулювання взагалі були відірвані від будь-якої колірної реальності: «Цей виріб запропоновано в таких забарвленнях: “модно-червоний”, “зелений аромат” і “синій Пондишері”!» Навіть тодішнім людям це мало що говорило про запропоновані відтінки червоного, зеленого і синього. Згодом, наприкінці 1950-х, у каталогах з’являється кольорова фотографія, що невдовзі стає всюдисущою. Так вона вивільняє слова: почали частіше використовувати барвисті вислови й образи, які не мають нічого спільного із самим відтінком.

У цій сфері приклад панчіх і колгот, мабуть, найпромовистіший. Довгий час для опису жіночої білизни було досить декількох простих і стриманих слів: сірий, коричневий, білий, чорний, бежевий; до них додавали звичайні визначення: світлий, темний, нейтральний. У 1920–1930-ті роки, коли гама стає вибагливішою, реклама крикливішою, а конкуренція гострішою, відповідно, з’явилися амбіційніші терміни, запозичені у тварин, рослин або мінералів: слонова кістка, верблюжа шерсть, кротячий, мишачий, голубиний, каштановий, глинистий, грифельний, антрацит; сенс поки що можна було вхопити, хоча точно визначити відтінок уже було важко. На наступному етапі неточність підсилилася через запровадження у цей спеціальний лексикон слів іще розмитіших, але ефектних. Вони додавалися до відтінків, для яких складно підібрати назву (але їх демонстрували на палітрах або інколи навіть на фото), і переважно створювали настрій: «аврора», «пати́на», «дим», «амбра», «хмара», «туман», «пил». Але тільки наступний етап розвитку, вже чітко помітний у 1960-ті роки, позначив справжній зсув, що поглиблюється далі аж до нашого часу. Віднині запропоновані терміни взагалі ніяк не збігаються з жодним забарвленням, хай би який туманний він був, навіваючи лише враження, атмосферу, бажання, сон: «сп’яніння», «зникнення», «розчарування», «не цього вечора», «як зазвичай» і цей дивовижний «між “можливо” і “не повністю”», що покликаний передати невимовний відтінок сірого.

«Між “можливо” і “не повністю”» – хіба це не колір самого життя?

Що таке колір?

Неможливо дати кольору однозначне визначення. Я наголошував на цьому, починаючи цю книжку, хотілось би на цьому й завершити. Для гуманітарних наук усе є явищем культури, практично все. Отож

востаннє зазирнемо в історію і як висновок нагадаємо, як із плином століть колір почергово визначали як матерію, потім як світло і нарешті як відчуття. Наші теперішні знання й учинки частково є спадщиною цієї потрійної дефініції.

У багатьох мовних сім'ях етимологія слова, що позначає колір, свідчить про те, що спершу колір мислили та сприймали як матерію, що огортає, вкриває створіння та предмети. Зокрема, такий підхід спостерігаємо в індоєвропейських мовах. Латинське слово *color*, наприклад, від якого походять слова італійської, французької, іспанської, португальської, англійської мов, що позначають колір, належить великій родині дієслова *celare*, яке означає «ховати», «загортати», «приховувати»: колір – це те, що приховує, покриває, одягає.

Це матеріальна реальність, плівка, друга шкіра або друга оболонка, що приховує тіла. Таку ж ідею виражено в грецькій мові: слово *chrōma*, «колір», витікає зі слова *chrōs*, «шкіра», «поверхня тіла». Так само в германських мовах: німецьке слово *Farbe*, якщо обмежитися одним прикладом, походить від загальногерманського **farwa*, що означає «форма», «шкіра», «оболонка». Інші мови, які не належать до індоєвропейських, виражають схожу ідею: колір вочевидь залягає в матерії, як оболонка, плівка.

Утім, лексика – це одне, а теорії науковців чи філософів – дещо інше. В Європі доволі рано колір перестали розглядати лише як матерію, він стає також і насамперед світлом; чи радше часткою світла. Аристотель одним із перших розгледів у кольорі послаблення білого світла й запропонував найдавнішу, що відома нам, колірну шкалу, в якій кольори йшли від найсвітлішого до найтемнішого: білий, жовтий, червоний, зелений, чорний. Зазначимо, що на Аристотелевій шкалі немає синього; він буде вставлений між зеленим і чорним тільки за доби Середньовіччя.

Цей колірний лад уважався наукою як основа аж до XVII століття. Точніше, до 1665–1666 років, коли Ісаак Ньютон здійснив свої славетні досліди з призмою і йому вдалося розкласти біле сонячне світло на окремі колірні промені. Відтак він запропонував ученому світу новий лад кольорів: спектр. Лад, у якому відтепер немає місця ні чорному, ні білому кольору і в якому кольори утворюють послідовність, жодним чином не пов'язану з попередніми: фіолетовий, синій, блакитний,

зелений, жовтий, помаранчевий, червоний. Така спектральна класифікація кольорів поступово утверджується як базова фізико-хімічна модель у більшості галузей наукового знання. Вона навіть була спроектована на таке атмосферне явище, як веселка, зображення якої завжди було емпіричним. Тим часом як давні вбачали у веселці лише три-чотири кольори, око нашого сучасника розрізняє сім – кольори спектра. Не те, щоб ці кольори бачать насправді. Але вже у початковій школі ми дізнаємося, що веселка складається з семи кольорів; отож ми їх бачимо. Або принаймні віримо, що бачимо.

Визначення кольору як світла, а не як матерії стало важливою зміною для природничих наук, а від XVIII століття навіть для деяких сфер техніки: науковці з часом навчилися вимірювати кольори через довжину хвилі, а художники – передавати його найтонші відтінки. Доба Просвітництва – це також доба відтінків. Колір, який віднині можна вимірювати, змінювати, відтворювати, втратив частину своєї таємниці. Тим паче самі художники підпали під вплив наукових теорій: вони намагалися скласти свою палітру навколо спектра, розрізняли основні та доповняльні кольори і вірили – дещо наївно – в закони оптики і перцепції. Згодом нейрофізіологи, своєю чергою, ще більше наголосили на важливості перцепції та заявили, що колір є не лише матеріальною оболонкою чи фізичним явищем, а й відчуттям: відчуттям певного колірнього ефекту, який сприймається оком і передається в мозок. А для цього потрібне поєднання трьох елементів: джерела світла, предмета, на який це світло падає, і рецепторного органа людини, озброєного цим складним – водночас біологічним і культурним – апаратом, що утворює пару око–мозок.

На сьогодні одностайної думки немає, коли людина як суб'єкт сприйняття задля експерименту замінює себе якимось приладом, що фіксує та записує. З погляду точних наук, те, що зареєстровано, як і завжди, є кольором, вимірним і поданим довжиною хвилі. З погляду гуманітарних наук, те, що зареєстровано, – це вже не колір, а світло: колір існує лише тоді, коли він кимось сприймається, тобто коли хтось не просто бачить його на власні очі, а передусім розуміє і декодує за допомогою пам'яті, знань, уяви. Про це вже писав Гете у третій частині «*Farbenlehre*» [«Вчення про колір»], опублікованого 1810 року, де він запитує: «Чи залишається червона сукня червоною, коли ніхто

на неї не дивиться?» На це фундаментальне запитання він відповідає заперечно. І я також.

Отже, кольори для фізика чи хіміка – не те саме, що й для невролога чи біолога. Але ці кольори означають зовсім інше для історика, соціолога, антрополога. Для них, як і взагалі для всіх гуманітарних наук, колір визначається й вивчається насамперед як суспільне явище. Колір «твориться» не стільки природою, пігментом, оком або мозком, скільки суспільством – якраз суспільство дає йому визначення та сенс, розробляє його коди й значення, скеровує практики та ставить завдання.

Для історика говорити про колір означає насамперед говорити про історію слів і мовних явищ, про історію пігментів і барвників, технік живопису та фарб. Але також і головню говорити про місце кольору в повсякденному житті, про колірні коди й системи, про правила, що встановлює влада, про етичні орієнтири й символи, що встановлює релігія, про теоретичні конструкти науковців, про винаходи людей мистецтва. Відкривається чимало полів дослідження та роздумів, які ставлять перед пошуковцями від гуманітарних наук найрізноманітніші запитання. По суті, колір є полем для спостереження, що виходить за межі документальних джерел. Утім, деякі сфери пропонують більше матеріалу для вивчення, ніж інші. Наприклад, це барвники, тканини й одяг. Напевне, саме тут тісніше, ніж у царині живопису або художньої творчості, переплітаються питання хімії, техніки і матеріалів із соціальними, ідеологічними та символічними питаннями. У будь-якому суспільстві тканина й одяг є головними носіями кольору, хроматичних кодів, колірної класифікації. Поєднувати, протиставляти, розрізняти, вибудовувати ієрархії: найпершою функцією кольору часто є класифікація. Класифікація живих створінь і предметів, тварин і рослин, індивідів і груп, місць і часів, ідей і мрій. А також спогадів...

Для цього всупереч уявленням загалу більшість суспільств спиралася на доволі обмежену палітру. Довгий час у багатьох культурах лише три кольори, якщо порівняти з усіма іншими, відігравали ключову роль, принаймні в ідеологічному та символічному аспектах: білий, червоний і чорний; тобто білий і два кольори, які йому протиставляються. Згодом, із плином століть і залежно від процесів змін, що сильно відрізняються в різних культурах, до них додалися ще

три кольори; внаслідок чого утворилося шість основних кольорів: білий, червоний, чорний, зелений, жовтий, синій.

Це відбувалось у західних суспільствах: первісна тріада білий–червоний–чорний домінує вже від неоліту (а може, і раніше) до середини Середньовіччя; потім наперед виходять інші три кольори. Ця зміна стається між XII та XIV століттями. Відтоді стан речей анітрохи не змінився. Попри науковий поступ і розвиток фізико-хімічних теорій, попри відкриття спектра, попри розрізнення основних і доповняльних кольорів, попри відмову час від часу визнавати чорний і білий як повноцінні кольори, Захід далі живе в системі шести кольорів: білий, червоний, чорний, зелений, жовтий, синій. Саме їх відразу згадують діти і люди на вулиці, якщо їх попросити назвати кольори. Після них ідуть помаранчевий, рожевий, фіолетовий, коричневий, сірий, – то лише напівкольори чи радше кольори «другого рангу». Що далі? А далі – нічого, принаймні ніяких справжніх, чітко виокремлених і класифікованих кольорів, лише відтінки й відтінки відтінків.

Така, якщо коротко, еволюція кольорів у Європі й на Заході. В інших частинах світу хроматична історія часто протікає в інших ритмах, за іншими схемами і з багатьма варіаціями. Деякі культури, на відміну від західної, не виокремлюють колірних одиниць, а спираються на їхні властивості. У країнах Чорної Африки аж донедавна важливіше було визначити не те, чи колір червоний, зелений, жовтий або синій, а те, який він: сухий чи вологий, гладенький чи шорсткий, м'який чи твердий, глухий чи лункий. Отож у багатьох африканських мовах колірний словник формується навколо цих властивостей. Там колір не є річчю в собі, а ще менше він становить явище суто зорового сприйняття; його сприймають разом з іншими сенсорними параметрами. Те саме стосується інших регіонів планети, країн Середньої Азії, наприклад, або народів Крайньої Півночі. У цих регіонах західні визначення кольору втрачають свою дієвість.

Ці відмінності між суспільствами є фундаментальними, і про них потрібно завжди пам'ятати, навіть якщо впродовж століть Захід намагався нав'язати всьому світу свої знання, звичаї та системи цінностей. Сьогодні практично на всій планеті утвердилися шість основних кольорів, що були успадковані від далекого або зовсім недавнього минулого. Дати їм визначення неможливо, позаяк, на

відміну від кольорів другого рангу, вони не мають жодного природного або предметного зразка. Термінам, які їх позначають, бракує конкретики й обґрунтування.

Тож на завершення ми дамо слово філософу Людвігу Вітгенштайну. Він висловив думку, що, можливо, є найважливішою з усіх, що будь-коли були написані на цю тему. Напевне, саме вона якнайкраще поставить крапку в цій книзі спогадів, єдиним і невловним предметом якої є колір:

Якщо нас запитати: що означають слова «червоний», «синій», «чорний», «білий»? – ми, звісно, можемо відразу показати предмети, які мають ці кольори. Але наша здатність пояснити значення цих слів на цьому й завершується («*Bemerkungen über die Farben*» [«Нотатки про колір»] 1, 68).

Орієнтовна бібліографія

Загальні ідеї

Birren (Faber), *Color. A Survey in Words and Pictures*, New York, 1961.

Conklin (Harold C.), « Color Categorization », *The American Anthropologist*, vol. LXXV / 4, 1973, p. 931-942.

Gage (John), *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993 (trad. fr. : *Couleur et culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris, 2007).

Gerschel (Lucien), « Couleurs et teintures chez divers peuples indoeuropéens », *Annales E.S.C.*, 1966, p. 608-663.

Indergand (Michel) et Fagot (Philippe), *Bibliographie de la couleur*, Paris, 1984-1988, 2 vol.

Junod (Philippe) et Pastoureau (Michel), dir., *Regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au xxe siècle*, Paris, 1994.

Meyerson (Ignace), dir., *Problèmes de la couleur*, Paris, 1957.

Pastoureau (Michel), *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, 2000.

Pastoureau (Michel), *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, 2009.

Pastoureau (Michel) et Simonnet (Dominique), *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, 2006.

Portmann (Adolf) et Ritsema (Rudolf), dir., *The Realms of Colour. Die Welt der Farben*, Leyde, 1974 (*Eranos Yearbook*, 1972).

Pouchelle (Marie-Christine), dir., *Paradoxes de la couleur*, Paris, 1990 (numéro spécial de la revue *Ethnologie française*, t. 20/4, oct.-déc. 1990).

Tornay (Serge), dir., *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, 1978.

Vogt (Hans Heinrich), *Farben und ihre Geschichte*, Stuttgart, 1973.

Zahan (Dominique), « L'homme et la couleur », dans Jean Poirier, dir., *Histoire des mœurs*, t. I, *Les Coordonnées de l'homme et la Culture matérielle*, Paris, 1990, p. 115-180.

Лексика й особливості мови

André (Jacques), *Étude sur les termes de couleurs dans la langue latine*, Paris, 1949.

Baum (Maggy) et Boyeldieu-Duyck (Chantal), *Passepoil, piqûres, paillettes. Dictionnaire de fil, d'aiguilles et d'étoffes*, préface de Lydia

Flem, Paris, 2008.

Berlin (Brent) et Kay (Paul), *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, 1969.

Crosland (Maurice P.), *Historical Studies in the Language of Chemistry*, Londres, 1962.

Favre (Jean-Paul) et November (André), *Color and Communication*, Zurich, 1979.

Grossmann (Maria), *Colori e lessico : studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romano, latino ed ungherese*, Tübingen, 1988.

Indergand (Michel), Lanthony (Philippe) et Sève (Robert), *Dictionnaire des termes de la couleur*, Avallon, 2007.

Jacobson-Widding (Anit), *Red-White-Black, as a Mode of Thought*, Stockholm, 1979.

Kristol (Andres M.), *Color. Les langues romanes devant le phénomène couleur*, Berne, 1978.

Magnus (Hugo), *Histoire de l'évolution du sens des couleurs*, Paris, 1878.

Meunier (Annie), « Quelques remarques sur les adjectifs de couleur », *Annales de l'Université de Toulouse*, vol. 11/5, 1975, p. 37-62.

Mollard-Desfour (Annie), *Dictionnaire des mots et expressions de la couleur : Le Bleu*, Paris, 1998 ; *Le Rouge*, Paris, 2000 ; *Le Rose*, Paris, 2002 ; *Le Noir*, Paris, 2005 ; *Le Blanc*, Paris, 2007.

Wierzbicka (Anna), « The Meaning of Color Terms: Chromatology and Culture », *Cognitive Linguistics*, vol. I/1, 1990, p. 99-150.

Барвники і пігменти

Bomford (David) et al., *Art in the Making: Impressionism*, Londres, 1990.

Brunello (Franco), *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*, Vicenza, 1968.

Cardon (Dominique) et Du Châtenet (Gaëtan), *Guide des teintures naturelles*, Neuchâtel et Paris, 1990.

Delamare (François) et Guineau (Bernard), *Les Matériaux de la couleur*, Paris, 1999.

Feller (Robert L.) et Roy (Ashok), *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, Washington, 1985-1986, 2 vol.

Guineau (Bernard), dir., *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1990.

Harley (Rosamond D.), *Artists' Pigments (c. 1600-1835)*, 2e éd., Londres, 1982.

Hours (Madeleine), *Les Secrets des chefs-d'oeuvre*, Paris, 1988.

Jaoul (Martine), dir., *Des teintes et des couleurs*, exposition, Paris, 1988.

Kittel (Hans), dir., *Pigmente*, Stuttgart, 1960.

Montagna (Giovanni), *I pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro*, Florence, 1993.

Pastoureau (Michel), *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, 1998.

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. I: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart, 1988.

Techné. La science au service de l'art et des civilisations, vol. 4, 1996 (« La couleur et ses pigments »).

Varichon (Anne), *Couleurs, pigments et teintures dans les mains des peuples*, Paris, 2000.

Кольори, одяг і суспільство

Augé (Marc), *Un ethnologue dans le métro*, Paris, 1986.

Augé (Marc), *Le Métro revisité*, Paris, 2008.

Batchelor (David), *La Peur de la couleur*, Paris, 2001.

Birren (Faber), *Selling Color to People*, New York, 1956.

Boehn (Max von), *Die Mode. Menschen und Moden vom Untergang der alten Welt bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, Munich, 1907-1925, 8 vol.

Boucher (François), *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1965.

Couleurs, travail et société du Moyen Âge à nos jours, exposition, Lille, 2004.

Eco (Renate), dir., *Colore: divietti, decreti, discute*, Milan, 1985 (numéro spécial de la revue Rassegna, vol. 23, sept. 1985).

Fagot (Philippe), « Rêver la couleur sans la toucher. Mise en scène de la chromaticité par les catalogues de vente par correspondance », dans *Couleurs, travail et société du Moyen Âge à nos jours, exposition*, Lille, 2004, p. 74-81.

Friedmann (Daniel), *Une histoire du blue-jean*, Paris, 1987.

Harvey (John), *Men in Black*, Londres, 1995 (trad. fr.: *Des hommes en noir. Du costume masculin à travers les âges*, Abbeville, 1998).

Heller (Eva), *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*, 2e éd., Berlin, 1999 (trad. fr. : *Psychologie de la couleur. Effets et symboliques*, Paris, 2009).

Laufer (Otto), *Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch*, Hambourg, 1948.

Lenclos (Jean-Philippe et Dominique), *Les Couleurs de la France. Maisons et paysages*, Paris, 1982.

Lenclos (Jean-Philippe et Dominique), *Les Couleurs de l'Europe. Géographie de la couleur*, Paris, 1995.

Lurie (Alison), *The Language of Clothes*, Londres, 1982.

Nathan (Harriet), *Levi Strauss and Company*, Taylors to the World, Berkeley, 1976.

Nixdorff (Heide) et Müller (Heidi), dir., *Weisse Vesten, roten Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmak*, exposition, Berlin, 1983.

Noblet (Jocelyn de), dir., *Design, miroir du siècle*, Paris, 1993.

Noël (Benoît), *L'Histoire du cinéma couleur*, Croissy-sur-Seine, 1995.

Pastoureau (Michel), « Du vague des drapeaux », *Le Genre humain*, vol. 20 (Face au drapeau), 1989, p. 119-134.

Pastoureau (Michel), *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, 4e éd., Paris, 2007.

Rabbow (Arnold), *Lexikon politischer Symbole*, Munich, 1970.

Філософія та історія наук

Blay (Michel), *La Conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, 1983.

Blay (Michel), *Les Figures de l'arc-en-ciel*, Paris, 1995.

Boyer (Carl B.), *The Rainbow from Myth to Mathematics*, New York, 1959.

- Goethe (Wolfgang), *Zur Farbenlehre*, Tübingen, 1808-1810, 2 vol.
- Goethe (Wolfgang), *Materialen zur Geschichte der Farbenlehre*, nouv. éd., Munich, 1971, 2 vol.
- Halbertsma (K.J.A.), *A History of the Theory of Colour*, Amsterdam, 1949.
- Lanthonny (Philippe), *Des yeux pour peindre*, Paris, 2006.
- Lindberg (David C.), *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976.
- Newton (Isaac), *Opticks or a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londres, 1704.
- Pastore (Nicholas), *Selective History of Theories of Visual Perception, 1650-1950*, Oxford, 1971.
- Sepper (Dennis L.), *Goethe contra Newton. Polemics and the Project of a New Science of Color*, Cambridge, 1988.
- Sève (Robert), *Physique de la couleur. De l'apparence colorée à la technique colorimétrique*, Paris, 1996.
- Sherman (Paul D.), *Colour Vision in the Nineteenth Century: the Young-Helmholtz-Maxwell Theory*, Cambridge, 1981.
- Westphal (John), *Colour: a Philosophical Introduction*, 2e éd., Londres, 1991.
- Wittgenstein (Ludwig), *Bemerkungen über die Farben*, Francfort-sur-le-Main, 1979.
- Zuppiroli (Liberio) et al., *Traité des couleurs*, Lausanne, 2001.

Історія і теорія мистецтва

- Albers (Josef), *L'Interaction des couleurs*, nouv. éd., Paris, 2008.
- Aumont (Jacques), *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Paris, 1994.
- Brusatin (Manlio), *Storia dei colori*, 2e éd., Turin, 1983 (trad. fr. : *Histoire des couleurs*, Paris, 1986).
- Dittmann (Lorenz), *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Stuttgart, 1987.
- Hall (Marcia B.), *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge (Mass.), 1992.
- Imdahl (Max), *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Munich, 1987.

Itten (Johannes), *Kunst der Farbe*, 4e éd., Ravensburg, 1961.

Kandinsky (Wassily), *Ueber das Geistige in der Kunst*, Munich, 1912
(trad. fr. : *Du spirituel dans l'art*, Paris, 1962).

Le Rider (Jacques), *Les Couleurs et les Mots*, Paris, 1997.

Lichtenstein (Jacqueline), *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989.

Roque (Georges), *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, 2e éd., Paris, 2009.

Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du xvii^e siècle, exposition, Arras, 2004.

Teyssède (Bernard), *Roger de Piles et les Débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957.

Хронологічна канва, що стосується історій у цій книжці

17 червня 1947 – народився в Парижі.

1947–1956 – дитинство на Монмартрі, на самій маківці пагорба, де була аптека моєї матері.

Липень 1948 – Джино Барталі вдруге перемагає в перегонах «Тур де Франс».

1950–2010 – літні канікули та відпустки на північному узбережжі Бретані: курорт Ле Валь-Андре (Кот-д'Армор),

Весна 1951 – справа Пастуро–Карруж: остаточний розрив між моїм батьком і Андре Бретоном.

1952–1956 – час від часу граюся в майстерні художника Марселя Жана, біля підніжжя Монмартру.

1954 – перші відвідини Лувру. Пристаю до скаутів.

Літо 1955 – п'ять днів невпинно переглядаю в кінотеатрі стрічку Річарда Торпа «Айвенго». Пристрасно захоплююся Середньовіччям на все життя.

1957–1997 – канікули й численні відвідини маленького нормандського села Сент-Сенер-ле-Жере (Орн).

1 жовтня 1957 – початок навчання в ліцеї Мішле, що у Ванві.

1958–1960 – мої перші «хроматичні примхи»: історія з жовтим велосипедом, історія з темно-синім блейзером.

Весна 1960 – перше знайомство з геральдиком: в ліцеї вчитель малювання дає завдання перемалювати вітраж із гербом 1500 року.

1960–1965 – захоплення юності: кольори, геральдика, шахи, спорт, зокрема легка атлетика.

1965–1968 – підготовчі класи в ліцеї Генріха IV.

1968–1972 – навчання в Національній школі хартій. Дисертація на тему геральдичного бестіарію доби Середньовіччя. Перші кроки з усебічного вивчення історії кольорів.

1972–1982 – робота доглядачем у Кабінеті медалей і старожитностей Національної бібліотеки Франції: світ нумізматики, доволі бідно споряджений кольорами.

1974–1975 – військова служба. П'ять тижнів у навчальній частині в Провансі: перше й єдине контактування з національним стягом-

триколом. Відтак одинадцять місяців роботи в Музеї армії в Будинку інвалідів як «науковий співробітник» у рамках строкової служби. У бібліотеці музею, де я працюю вечорами, хоча туди практично ніхто не заходить, пишу першу свою розвідку «Повсякденне життя за часів лицарів Круглого столу» (Вид-во «Ашетт»).

1977 – вихід першої статті про історію кольорів у Середні віки.

1979 – «Трактат з геральдики» (Вид-во «Пікар»).

Грудень 1980 – перша подорож до США: сильне розчарування.

1982 – обраний науковим керівником у Практичній школі вищих досліджень. За двадцять вісім років викладання половина моїх семінарів була присвячена історії та символіці кольорів; інша половина – історії тварин.

1991 – «Диявольська матерія. Історія смужок і смугастих тканин» (Вид-во «Сей»).

1992 – «Словник кольорів нашого часу. Сучасна символіка і суспільство» (Вид-во «Боннетон»).

1996 – відвідини виставки Вермеєра в Гаазі.

1998 – «Ісус у майстерні фарбаря. Кольори і фарби в середньовічній Європі» (Вид-во «Леопар д'ор »).

2000 – «Синій. Історія одного кольору» (Вид-во «Сей»).

2009 – «Чорний. Історія одного кольору» (Вид-во «Сей»).

Подяки

Ця книжка – збірник спогадів; вони спираються на мій персональний досвід, пережиті історії, також на свідчення та роздуми від першої особи. Але це також і плід численних дискусій, обмінів думками та ідеями з рідними, друзями, учнями й колегами, що точилися впродовж десятиліть. Дякую всім, хто став учасником цієї «гри кольорів» і терпів мої пошуки, нав'язливі захоплення та хроматичні примхи за майже ціле півстоліття.

Особливу вдячність я висловлюю таким людям: Емманюель Адам, Ірен Агіон, Оділь Блан, П'єр Бюро, Перрін Канаваджо, Івонн Казаль, Клод Купрі, Філіп Фаго, Анрі Дюб'єф (†), Мішель Індерган, Франсуа Жаксонк, Філіп Жуно, Лоран Клейман, Крістін Лапостоль, Моріс Олендер, Анн Пастуро, Лор Пастуро, Каролін Пішон, Франсуа Поплен, Клаудія Рабель.

Про автора

Мішель Пастуро народився в Парижі в 1947 році, навчався в Сорбонні та в Національній школі хартиї, де 1972 року захистив дисертацію на тему геральдичного бестіарію за доби Середньовіччя. Спершу служив доглядачем в Управлінні медалей Національної бібліотеки, далі 1982 року був обраний науковим керівником у Практичній школі вищих досліджень (4-й відділ), де відтоді посідає кафедру історії середньовічної символіки. Також він двадцять років (1987–2007) був науковим керівником у Школі вищих досліджень у соціальних науках, присвячуючи семінари символічній історії європейських суспільств. Беручи на себе різні академічні та громадські функції, Мішель Пастуро був запрошеним професором у кількох європейських університетах, зокрема в Лозанні та Женеві. Стає кореспондентом Інституту Франції (Академія надписів і красного письменства) і президентом Французького товариства геральдики та сфрагістики.

Перші твори Мішеля Пастуро продовжили та розвинули його дисертаційне дослідження й ставили за мету вивчення гербів, печаток і зображень. Вони значно посприяли тому, щоб вивести геральдику на рівень самостійної історичної науки. Згодом, починаючи від 1980-х років, він зосереджує свої дослідження та викладання саме на історії кольорів, де сходяться всі його наукові зацікавлення. У цій галузі, в якій потрібно було розробляти практично всі теми від самих основ, не оминаючи й історію живопису, він стає міжнародно визнаним авторитетом. Паралельно з цими розмаїтими сферами досліджень Мішель Пастуро ніколи не припиняв працювати над історією тварин, бестіарію та зоології, насамперед за часів Середньовіччя.

Мішель Пастуро опублікував близько сорока наукових праць. Деякі з тих, що вийшли за останні два десятиліття: «Шахівниця Карла Великого. Гра не для гри» (Париж, Adam Biro, 1990); «Диявольська матерія. Історія смужок і смугастих тканин» (Париж, Seuil, 1991); «Трактат з геральдики» (Париж, Picard, 2-ге видання, 1993); «Фігури геральдики» (Париж, Gallimard, 1996); «Ісус у майстерні фарбаря. Кольори і фарби у середньовічній Європі» (Париж, Léopard d'or, 1998); «Емблеми Франції» (Париж, Bonneton, 1998); «Синій. Історія одного

кольору» (Париж, Seuil, 2000); «Романські образи» (Париж, Seuil, 2001, у співпраці з Франком Горватом); «Славнозвісні тварини» (Париж, Bonneton, 2001); «Символічна історія західного Середньовіччя» (Париж, Seuil, 2004); «Маленька книжка кольорів» (Париж, Rapana, 2005, з Домініком Сімонне); «Лицарі Круглого столу. Історія уявного товариства» (Lathuile, Éditions du Gui, 2006); «Ведмідь. Історія опального царя» (Париж, Seuil, 2007); «Чорний. Історія одного кольору» (Париж, Seuil, 2008); «Свиня. Історія бідного родича» (Париж, Gallimard, 2009); «Мистецтво середньовічної геральдики» (Париж, Seuil, 2009).