

А. М. ПАНЧЕНКО

О цвете в древней литературе восточных и южных славян

Предлагаемая работа носит предварительный характер. Сама проблема цвета в словесном искусстве нуждается в обосновании. С теоретической точки зрения художественная литература в состоянии обходиться без цвета — либо вообще, либо привлекая его в качестве третьестепенного ингредиента. Может показаться, что проблема колористики обладает излишне академическим привкусом. Однако принципиальная потребность ее разработки обуславливается хотя бы такими факторами, как широкое использование цветовых характеристик на определенном этапе литературного движения, особенно в поэзии. В России к ним охотно прибегали, в частности, романтики и символисты (напомню о теоретических трудах и практике Андрея Белого и отчасти Блока); из новейших авторов стоит указать на позднего Владимира Луговского (ср. многообразные оттенки красного в «Середине века», в «Сказке о дедовой шубе»).

Как и всякий другой литературный прием, использование колористики должно оцениваться в системе, образуемой суммой приемов произведения, школы, направления, жанра и т. п. Автор, изучающий цвет в древних литературах восточных и южных славян,¹ сталкивается со значительными трудностями. Иные из них — технические,² иные — принципиальные. В эпоху средневековья понятие художественности не было столь определенным, каким оно стало впоследствии, хотя бы чисто интуитивно. Как известно, существуют крайние точки зрения: одни считают всю средневековую письменность деловой, за редкими исключениями, другие включают в историю художественной литературы памятники безусловно практической направленности. Для нашей темы полезно избрать среднюю позицию, привлекая тексты, в которых ощутим явный отход от делового назначения («окрашенными» бывают как раз чаще произведения нехудожественные, о чем будет сказано ниже).

¹ Я совершенно согласен с тем, что для периода до XVII в. оправдано построение общего «культурно-исторического круга», общей истории литературы православной Европы, включая сюда восточных и южных славян, греков, румын, а для древнейшей эпохи — моравян, отчасти чехов и словаков (см. «Введение» в кн. Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы М.—Л., 1967).

² Прежде всего необходимость заново прочесть огромное число оригинальных и переводных текстов. Естественно, что предлагаемая работа основывается на отрывочных материалах.

Несмотря на малое количество работ о колористике, особенно на древнеславянском материале,³ именно памятники художественной литературы, как известно, некогда вызвали к жизни так называемую «историко-филологическую» теорию цветного видения человека. Сначала Гладстон, а за ним Г. Магнус и другие справедливо отметили, что у Гомера, в Ветхом завете и Ведах не различаются синий и зеленый цвета, и интерпретировали это и подобные явления как аномалию (или зачаточный этап) цветового видения.⁴ Г. Магнус сконструировал пять стадий развития цветовых ощущений у человека: монохроматическая; различение красного от ахроматических (цветовой ряд от белого до черного); выделение зеленого (синий еще смешивается с черным); наконец, выделение синего, четкое разграничение четырех главных цветов.

Эта концепция была немедленно оспорена;⁵ кстати, ее создатель сам вынужден был пойти на существенные коррективы. «В настоящее время может считаться общепринятым взгляд, что нормальное цветовое зрение является присущим всему человеческому роду без различия рас, всегда и всюду общерожденным и в одинаковой мере развитым свойством и что поэтому все ... люди обладают полностью однородным цветовым восприятием и всегда обладали им».⁶

«Неувязки» с цветом у Гомера и в других древних текстах объясняются диспропорцией между языком и реальными возможностями человеческого глаза. Синий и зеленый, а также синий и черный цвета обозначаются одним словом не только у древних, «примитивных», но и у новых народов, когда экспериментальным путем легко устанавливается нормальность цветового зрения. На фарси «к'ябуд» — «зеленый», «голубой», «синий», а также иногда и «черный» (у персидского поэта XII в. Манучери эпитетом «к'ябуд» обозначен цвет траура). Часто в этом случае указывается на древнерусское сравнение «синя как сажа», на сущ. «синьць» — «эфиоп», «дьявол». Ср. в Житии Прокопия Устюжского: «А на шей стране видех много множество темныя силы демонов, видеины черны и сини».⁷ В былинах наряду с обычным «черным вороном» встречаем и такой вариант: «Он увидел на дубу синя ворона». Сюда же следует отнести и «синь порох». Сложнее обстоит дело со знаменитыми «синими молниями» «Слова о полку Игореве», которые, может быть, возникли из слова «силнии» с выносным «л», хотя как будто в тексте «Слова», которым пользовался автор «Задонщины», также читался эпитет «синии». Может быть, это место стоит толковать как «черные молнии», памятуя об известном оптическом эффекте? Или привлекать к ком-

³ См., например: А. Н. Веселовский, Собр. соч., т. I, СПб., 1913, стр. 58—85 («Из истории эпитета»); А. А. Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914; П. Первов. Эпитеты в русских былинах. — Филологические записки, вып. 1—2. Воронеж, 1901, стр. 1—8; А. П. Евгеньева. О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII—XIX вв. (постоянный эпитет). — ТОДРА, т. VI. М.—Л., 1948, стр. 154—189.

⁴ См.: H. Magnus. Untersuchungen über der Farbens in der Naturvölker. Leipzig. 1880.

⁵ Ср.: Ф. Ф. Петрушевский. Цветовые ощущения древних и новых народов. — Вестник изящных искусств, т. VII, вып. 4, СПб., 1889.

⁶ H. Podesta. Physiologische Farbenlehre. 1922. Цитирую по статье: Ф. Н. Шемьякин. К вопросу об отношении слова и наглядного образа (цвет и его названия). — Известия Академии педагогических наук, вып. 113, Мышление и речь, Труды Института психологии. М., 1960, стр. 34. Более того, выяснено, что у шимпанзе такое же, как у человека, цветовое зрение (Н. Н. Ладыгина-Котс. Познавательные способности шимпанзе. М.—Л., 1923).

⁷ Житие преподобного Прокопия Устюжского. — ОЛДП, № 103. СПб., 1893, стр. 188.

ментарии известны «синие очи пьяницы» — фразу, вошедшую во многие древнерусские тексты, источник которой указан И. И. Срезневским в «Материалах» и которая позволяет предположить наличие ряда синий—багровый?

Между прочим, диспропорция, о которой говорилось выше, неизбежна. По современным данным, человеческий глаз различает около ста пятидесяти цветовых тонов, количество различаемых оттенков в ахроматическом ряду — примерно тысяча.⁸ В то же время в любом языке число простых и составных наименований цвета в совокупности не превышает нескольких сот. Другое дело, что диспропорция между реальными возможностями зрения и языком была исторически изменчивой, что объясняет и «странности» гомеровой системы эпитетов. Однако этот вопрос выходит за рамки нашей темы.

С появлением структурной лингвистики цветовые определения не раз привлекали внимание языковедов. Это вполне естественно: «Теория поля охватывает ... множество точек зрения, представляющих собой ... варианты общей идеи — идеи смысловой связи слов друг с другом».⁹ Какой бы термин мы ни предпочли — «поле», «смысловая область» (В. Бетц) или «группа» (А. Йоллес) — каждый, вне всякого сомнения, согласится, что цветовые определения представляют собой очевидный, а потому притягательный для исследователя понятийный «срез».¹⁰ В последнее время и советские лингвисты занялись словами, обозначающими цвет в русском языке, между прочим и с позиций теории поля.¹¹ Работы такого рода — к сожалению, немногочисленные — ценны, разумеется, и для историка литературы, и не только по той причине, что они дают материал для самостоятельных изысканий, в частности стилистических. Полезно, например, исследование частотности и активности членов «цветовой группы», что позволяет говорить об эмоциональном элементе и, следовательно, относится также к эстетике.

Тем не менее литературоведу придется проводить специальную работу, которая лингвистов, по-видимому, не интересует. Структурное языковедение считается, пользуясь термином Й. Трира, только с «мировоззрением языка», в то время как наша задача — очертить «мировоззрение литературы», и именно художественной, которое определяет отбор, использование и совмещение, притяжение и отталкивание определенных языковых фактов.

В средневековой словесности абстрактный понятийный «срез» реализуется вполне конкретно — в письменных памятниках различного функционального задания, художественного и нехудожественного, притом в оригинальных и переводных, в устном народном творчестве, которое известно нам лишь в поздних записях, а также в непосредственном общении между людьми, которое нашему анализу неподвластно. Эпос и художественная литература средневековья, по принятому в науке мнению, строились по общим законам этикетной поэтики (пусть в обоих случаях

⁸ См. Ф. Н. Шемякин. К вопросу об отношении слова и наглядного образа. стр. 5 и сл. См. также: С. В. Крачков. Цветовое зрение. М., 1951.

⁹ А. Н. Кузнецова. Понятие семантической системы языка и методы ее исследования. (Из истории разработки данной проблемы в современном буржуазном языковедении). М., 1963, стр. 11.

¹⁰ Ср., в частности, работы на материале славянских языков: Gunnar Herne Die slawischen Farbenbenennung. Eine semasiologisch-etymologische Untersuchung. Uppsala, 1954; A. Zagęba. Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego. Wrocław, 1954 (Komitet językoznawstwa Polskiej Akademii nauk. Prace językoznawcze, 3).

¹¹ В. А. Москвич. Опыт квантитативной типологии семантического поля — Вопросы языковедения, М., 1965, № 4, стр. 80—91.

этикетность характеризовалась разными чертами, но ей было присуще по меньшей мере одно общее качество: это был логический стиль, а не декоративный). Нечто отличное представляла собою деловая проза — акты, иконописные подлинники, эпистолярный материал. Например, если в новгородских кабальных книгах 1595 г. мы встречаем такой портрет: «А Петр рожеем белорус, очи белы, ростом велик», если в летописных описаниях небесных явлений цвет — обычное явление, то это вовсе не означает, что мы встретим нечто похожее в художественных произведениях. Некоторая «цветовая детализация», впрочем общего плана, присутствует иногда в портретах былинных героев. Однако необходимо помнить, что — поскольку записи фольклорных текстов отделены столетиями от времени их сложения — неизбежны всяческие напластования, даже при сохранении первоначального сюжетного рисунка, поэтических формул, общего массива лексики и т. п. Когда мы наталкиваемся на «синие чулочки», то есть все основания полагать, что здесь — позднее наслоение. Ибо подавляющее большинство портретов в средневековой художественной прозе и поэзии, в эпосе сплошь идеальны и оценочны.

В южнославянских и древнерусском языках существовала чрезвычайно разнообразная и обширная группа цветовых терминов;¹² иногда полагают, что в этом отношении они были богаче современных. Однако существенная трудность при анализе древнерусского и древнеславянских массивов цветовых определений заключается в том, что до сих пор не произведена хронологическая дифференциация (во всяком случае, скольконибудь четкая) этих определений. Когда Л. М. Грановская, оперирующая поздним материалом, пишет о необычайно тонком разграничении некоторых оттенков — красного (алый, багровый, багряный, брусничный, вишневый, гранатный, кармазинный, кирпичный, кумачовый, червчатый), желтого и зеленого (крапивный, лимонный, серо-горячий, соломенный, шафранный), оранжевого (жаркий, огненный, рудо-желтый), то она не разграничивает во времени возникновение и употребление этих терминов.¹³

Принято считать, что сами по себе цвета обладают абсолютной эстетической значимостью, не зависящей от языка и искусства. Австрийский физик Ф. Экснер «предлагал испытуемым выбрать из набора цветных бумажек такие, которые казались бы им наиболее красивыми. В результате наиболее предпочтительными оказались красный, зеленый и синий цвета, т. е. именно те основные цвета, которые воспринимаются непосредственно соответствующим единым цветоощущающим элементом. Экснер исследовал также произведения орнаментального искусства различных народов, в частности восточные ковры, и снова нашел, что наиболее часто употребляются те же красный, зеленый и синий цвета».¹⁴ Я привел лишь описание одного опыта, корректность которого не вызывает сомнений. Впрочем, абсолютная эстетическая значимость цвета доказывается в настоящее время пышным расцветом прикладной эстетики.

Если бы существовала прямая зависимость между физиологическими ощущениями красоты цвета и словесной художественной продукцией, то литература, в том числе и старинные славянские литературы, должна была бы предстать перед нами окрашенной, хроматической. На деле же

¹² Словник древнерусских цветовых определений см. в кн.: П. Савваитов Описание утварей, одежд, оружия, разных доспехов и конского прибора, в азбучном порядке расположенное. СПб., 1896, стр. 161.

¹³ См.: Л. М. Грановская Прилагательные, обозначающие цвет, в русском языке XVII—XVIII веков. Кандидатская диссертация, М., 1964 (машинопись).

¹⁴ Цит. по кн.: Н. Крюковский. Логика красоты. Минск, 1965, стр. 57.

картина в общих ее чертах оказывается иной. Начну с того, что абсолютное большинство текстов, традиционно относимых к древнерусской художественной продукции, полностью или почти полностью лишено цвета. Это относится к анонимному Сказанию о Борисе и Глебе, ораторской прозе Кирилла Туровского, к «Слову о погибели Руския земли» и Житию Александра Невского, Повести о разорении Рязани, Сказанию о Мамаевом побоище, к повестям о Петре и Февронии, о посаднике Щиле, о Тимофее Владимирском, о Дракуле, Слову о житии и преставлении великого князя Дмитрия Ивановича, Сказанию о Вавилоне-граде и очень многим другим произведениям (избираю так называемые «лучшие» произведения; не касаюсь творчества XVII в. — периода переходного, обладающего специфическими чертами, которые во многом позволяют относить его к новой эпохе).

Как объяснить это явление? Мне кажется, что оно может быть истолковано на основе общих представлений о законах средневековой поэтики. В самом деле, где скорее всего следует предполагать наличие цвета, исходя из опыта новой литературы? В портрете и пейзаже, которые часто бывают «окрашенными», в частности в русском классическом романе. Типичные образцы древнерусского портрета и пейзажа вступают с ними в резкий контраст.

Александр Невский в его Житии изображается так: «Взор его паче инех человек, и глас его — аки труба в народе, лице же его — аки лице Иосифа, иже бе поставил его египетский царь втораго царя в Египте. Сила же бе его — часть от силы Самсоня. И дал бе ему бог премудрость Соломону, храбрство же его — аки царя римскаго Еуспесиана, иже бе пленил всю землю Иудейскую».¹⁵

В дополнительных статьях к анонимному Сказанию о Борисе и Глебе («О Борисе, как бе взором») портрет Бориса таков: ¹⁶ «Съ убо благоверный Борис, блага корене сый, послушьлив отцю бе, покаряся при всемь отцю. Тельм бяше красн, высок, лицъм круглъм, плечи велице, тьнък в чресла, очима добраама, весел лицъм, борода мала и ус, — млад бо бе еще, светяся цесарьскы, крепък тельм, всячьскы украшен, аки цвьт цвьтый в уности своен, в ратъх хъръбр, в съветех мудр и разумьн при всем, и благодать божия цвьтяаше на нем».

Наконец, пейзаж из «Хождения игумена Даниила»: «Иорданъ же река течет быстро, бреги же иматъ обон пол прикруты, а отсуду пологы. Вода же мутна велми и сладка пити, и несть сыти пиюще воду ту святуу; ни с нея болеть, ни пакости во чреве человеку. Всем же есть подобен Иордан к реце Сновстей и вшире, и в глубле, и лукаво течет и быстро велми, яко же Снов река. Вглубле же есть 4 сажень, среди самое купели, яко же измерих и искусих сам собою, ибо пребродих на ону страну Иордана, много походихом по брегу его. Вшире же есть Иордан, яко же есть Сновъ на устии. Есть же по сеи стране Иордана на купели той, яко леси древо невысоко, яко вербе подобно есть, выше купели тоя на брегу Иордана стоит яко лозие много, но несть яко же наша лоза, но некако аки силажи подобно есть. Есть же и тростие много; болоние иматъ яко Сновъ река. Зверь мног ту и свинии дикни бесчисла много, и пардуси мнози, ту суть львове же. Обон пол Иордана горы высокия каменья и суть подале от Иордана. А под теми горами другыя горы близъ суть белы, и ты суть близъ Иордана. . .».

¹⁵ Ю. К. Бегунов. Памятник русской литературы XIII века «Слово о погибели Русской земли». М.—Л., 1965, стр. 160—161.

¹⁶ Тексты даются в упрощенной транскрипции.

Портрет Александра Невского — портрет-сравнение, не описание, но качественная характеристика, типологически сходная со знаменитой характеристикой Романа Галицкого, с тем исключением, что в приведенной цитате герой приравнивается к великим мужам древности, а в Галицко-Волынской летописи — к царям животного мира. Портрет Бориса, построенный по иному принципу, на первый взгляд предполагает возможность использования цветowych эпитетов. Однако и здесь мы встречаемся с оценкой, подчеркивающей превосходные качества князя-мученика (высокий рост, красота, узкие бедра, веселость, телесная крепость). Даже нейтральное указание на «бороду малу и ус» нужно для того, чтобы подчеркнуть его молодость. То же можно сказать и о пейзаже из «Хождения игумена Даниила»: его автор оценил реку Иордан, географически ее охарактеризовал, но красоты пейзажа его не интересовали. Он видел, конечно, и окраску листьев «лозия», и цвет «болония», и все же отметил только белые горы.

Стоит отметить, что в отличие от новой прозы портрет и пейзаж средневековой литературы, с одной стороны, не статичны, с другой же — не имеют никакого отношения к характеру человека. Поэтому они не индивидуальны. Здесь все — оценка, сопоставление, какой-то общий «скелет», голая конструкция. Это, разумеется, отражение реальности, «жизнеподобие», но отражение весьма своеобразное. Действительность изображается в соответствии с идеалом либо с определенным критерием, иногда она исследуется, но отнюдь не живописуется. Это — не картина, и поэтому здесь нет места цвету. В качестве эстетического комментария можно напомнить переходящие из быliny в быlinу описания сбруи (как правило, бесцветные) — тут и уздича шелковая «из чиста шелку шемаханского», и черкасское седелко окованное, и шестнадцать подпруг кругом — «семнадцата натянута продольная». И завершается описание такой фигурой:

...не для красы-басы угожества,
для такой укрепы богатырскии...

Я сознательно пока ограничивался примерами из текстов, относящихся к киевскому периоду или продолжающих киевские традиции (Житие Александра Невского). И. П. Еремин в превосходной работе «О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв.» показал, что ни в Болгарии эпохи «золотого века», ни в Киевской Руси современная византийская литература, переживавшая блестящий подъем, в сущности не была известна. Болгарские и древнерусские книжники того времени, отбирая для перевода материал, ориентировались преимущественно на авторов IV—VI вв. Современная византийская проза и поэзия была, по мнению И. П. Еремина, трудна даже для искушенного книжника-славянина: «Начинать надо было не с конца, а с начала. Надо было обратиться к „первоисточникам“, шаг за шагом освоить долгий путь, византийской литературой давно пройденный».¹⁷

Явления, подобные отмеченному И. П. Ереминым, известны и в другие периоды русской литературы. В XVII в., когда русская культура начала сближаться с западноевропейской, также пришлось начать с азов, усваивать «народные книги», в Европе давно уже спустившиеся в «нижний этаж» литературы, и это происходило одновременно с такими блестящими национальными достижениями, как проза Аввакума, как «Горе

¹⁷ И. П. Еремин. О византийском влиянии в болгарской и древнерусской литературах IX—XII вв. — В кн.: Славянские литературы. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. М., 1963, стр. 8.

Злочастье» и духовные стихи! Может быть, и бесцветность ранней литературы южных и восточных славян объясняется тем, что славянские авторы ориентировались на дометафрасовскую традицию, для XI—XIII вв. уже архаичную и слишком «простую»?

Для ответа на этот вопрос, очевидно, следует обратиться к периоду так называемого второго южнославянского влияния, эпохе «плетения словес», когда декоративная риторика пышно расцвела и у южных славян, и на Руси. В качестве примера рассмотрим хотя бы Житие известного исихаста Григория Синаита, написанное его учеником Каллистом, константинопольским патриархом и другом известного Феодосия Тырновского — также ученика Григория (Каллист написал и его житие). По словам одного из исследователей, «слог его (Каллиста, — А. П.) цветист и словообилен и часто прикрашен цитатами ... и пространно изложенными сравнениями. Замечательна склонность автора заимствовать свои сравнения из жизни животных, причем естественность, с которой изображаются их нравы, как например разлученного от самки оленя, посаженного в клетку соловья или пчел, собирающих поноску по всем цветам, — явно доказывает живое чувство и внимательное наблюдение природы, какое редко встречаем у других писателей византийской эпохи».¹⁸ Житие Каллист писал по-гречески (хотя он, видимо, знал и славянский). Тогда же, в XIV в., Житие Григория Синаита было переведено на болгарский язык и перешло на Русь.

Это действительно образцовое произведение украшенного стиля. И, однако, цвета в нем нет. Мы можем найти в Житии «духовное благоухание» и «сладчайшие словеса», многочисленные рассуждения о свете и тьме, но колористикой Каллист не пользовался. То же относится и к славянским представителям «плетения словес».

В свое время А. И. Белецкий писал: «Радугу цветов, разлитых в природе, человек видел и ощущал, но ничего не умел сказать о ней».¹⁹ Глагол «умел» в этом высказывании следует заменить каким-либо другим, ибо когда речь шла о практических потребностях (приметы в кабальных книгах, иконописные подлинники, многие описания в летописях), древнерусский книжник прекрасно справлялся с цветовой гаммой. Но древнерусский художник слова, как правило, — ибо нет правил без исключений, — не нуждался в цвете, средневековая эстетика «не хотела» цвета, и цвет оставался вне художественной прозы.

Исключения, в свою очередь, также весьма любопытны. Оказывается, что и в эпосе, и в письменности наиболее распространенный цвет — белый (конечно, распространенность эта весьма относительна — белый также встречается редко, но все же неизмеримо чаще, чем другие цвета).

Это, между прочим, относится и к переводным памятникам, в разное время вошедшим в славянские литературы. Приведу несколько характерных примеров из Великих миней четьих Макария: «И виде и того брата, исходяща ис церкви, всего бела душою и светла лицем» (апр., 1—8, 4); «И ишед во Олимп, пострижесе в черныя ризы, чая прियाи белу и нетленну ангельску одежду» (окт., 4—8); св. Варвара молит бога, «да тело ея покрывается, и посла господь ... аггела ... со одеждою белою» (дек., 1—5, 103); «Лице же его изменився, яко свет бел являшеся даже до трисвятого славословия, яко огонь паляй световидно все являшеся, свет-

¹⁸ Цит. по кн.: П. А. Сырку. Житие Григория Синаита, составленное константинопольским патриархом Каллистом. — ПДП, CLXXII, СПб., 1909, стр. LXXXII.

¹⁹ А. И. Белецкий. В мастерской художника слова. — В сб.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 8, Харьков, 1923, стр. 237.

леемо благодатию всесвятаго духа» (дек., 18—23, 1216); «Белии зуби, чиста бо и небеснаа правых...²⁰ Чермнеющися устне — огнянаа, чистаа словеса, яже от тою каплющая благодать» (апр., 1—8, 257—258). Аналогичные образцы часты в Писании, Златоструе, отреченных книгах и проч.

Что касается русского материала, то белый цвет чаще всего употребляется памятниками, теснейшим образом связанными с устно-поэтическим творчеством, — такими, как «Слово о полку Игореве», «Горе Злочастие», «Повесть о Сухане». Притом в последних употребление белого цвета и функционально, и пропорционально к другим частям «поля» приблизительно совпадает с эпосом. В исторических песнях XIII—XV вв. на 18 случаев иных хроматических и ахроматических цветов (всего их 12) приходится 21 случай использования эпитета «белый».²¹ Здесь встречаем: белые шатры, шатер белополотняной, белу грамотку, белое тело, белы руки, белую грудь, белое лицо, белый платок, белую лебедку, белую зарю, бел кужель, Русь белую, белого царя, белую рыбицу, бел двор и т. д. Разумеется, нужно учитывать возможные изменения в эпических произведениях — от времени сложения до записи; однако эпос вообще в данном случае постоянен — белый цвет выступает как цвет красоты, и это вполне подтверждается письменностью и фольклором всех славянских народов.²²

В сербской народной поэзии предметы, достойные любви, — белые; в говорах «белеюшко» означает «милый»; на Руси белый цвет одежд при приеме гостя означал дружественное расположение; до XVIII в. цвет государственного знамени был белым.²³ «Белизна — символ красоты, и на этом основании лебедь — символ женщины и преимущественно девицы, „терять девью красоту“ — отставать от белых лебедей (девиц)²⁴ и приставать к серым гусям, т. е. замужним женщинам. Такое же значение белого цвета выходит из того, что он символ любви... В сыскном деле о ворожеях (XVII в.) сохранился заговор, произносившийся при сжигании рубашечных воротов: „Какова бела рубашка на теле, таков бы муж до жены был“, или „сколь бы муж был светел“. Отсюда видно, что бел = мил».²⁵

Можно привести и другие аналогии, относящиеся к народам, с которыми славяне так или иначе соприкасались — к персам (в сасанидский период исмаилиты называли себя «людьми в белых одеждах»), монголам (у Чингис-хана, по преданию, было девять знамен — из них черных четыре, а белых пять: добро, таким образом, преобладало над злом; монгольский новый год: «цагаан сар» — «белый месяц»: доброе божество

²⁰ Соответствующий греческий текст переводится примерно так: белизна зубов его как бы говорила о пище праведников, питающихся чистым и небесным.

²¹ См.: Исторические песни XIII—XVI веков. Издание подготовили Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский, М.—Л., 1960.

²² Ср. превосходный пассаж в «Хождении Игнатия Смольянина» XV в.: «Певцы же стояку украшени чюдно. Старейший их бе красен, как снег бел» (цитирую по работе: Е. М. Иссерлин. История слова красный. — Русский язык в школе, М., 1951, № 3, стр. 85).

²³ См.: А. М. Грановская. Прилагательные, обозначающие цвет, стр. 14—15 (здесь же и литература вопроса).

²⁴ Ср. интересное переосмысление образа: «Как ясен сокол, как бел кричат без матери не может отлетети от белых лебедей, так и мил молотцу не можно отъехати от твоей девичей красоты» (В. И. Срезневский. Сказание о молодце и девице по списку XVII в. Библиотеки Академии наук (33.4.32). — ИОРЯС, т. XI, кн. 4, 1906, стр. 85).

²⁵ А. А. Потебня. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914.

шаманского фольклора, покровитель земли и животных: «цагаан овгон» — «белый старик»; «цагаан эм» — «белое лекарство» — аналогия «живой воды» русских сказок²⁶).

Во многих вышеприведенных примерах, как славянских, так и инонациональных, белый цвет, в сущности, не имеет прямого отношения к колористике как средству создания «окрашенного» описания. Он несет символическую функцию, уподобляется свету, эпитеты «белый» и «светлый» часто взаимозаменялись (в разных вариантах одной и той же былины можно встретить «светлое лицо» и «белое лицо»). Метафорическое противопоставление света и тьмы, являющееся общим местом в произведениях славянских литератур старшей поры, обусловило и символическое отношение к белому, а также черному цвету.²⁷ В. П. Адрианова-Перетц в «Очерках поэтического стиля древней Руси» (М.—Л., 1947) связывает эту параллель с христианством, приводя одновременно и устно-поэтические аналогии (напомню в этой связи ветхозаветный афоризм «свет праведным присно» — Притчи Соломона, XIII, 9). Это, разумеется, совершенно справедливо. Стоит только заметить, что само символическое противопоставление света и тьмы хорошо знакомо народам, не испытывавшим влияния иудаизма или христианства. Оно, по-видимому, изначально и возникло на самых ранних стадиях существования искусства и религий, поскольку и для первобытного человека восход солнца означал нечто радостное, в то время как наступление ночной тьмы представлялось злоецим и гибельным. Христианство и иудаизм в свою очередь основывались на этой древнейшей метафоре, восприняли, а не сконструировали ее.

Примеры на «белый» говорят еще об одном примечательном явлении, которое А. Н. Веселовский назвал «окаменением»: ²⁸ «белые руки» превратились в столь устойчивую фразеологическую единицу, что сербская песня употребляет ее, говоря о руках арапа. Аналогии известны и вне поля цвета (ср. выше «черное молоко» — кумыс). Заимствую их из А. Н. Веселовского: английское *my true love* появляется в фольклоре и тогда, когда речь идет о неверной любви; немецкая «окаменелость» *liebe lange Nacht* вкладывается в уста молодой жены, желающей, чтобы ночь прошла скорее, потому что ей опостылел старый муж. Примеры «окаменелостей» обычны.

Этот факт важен по следующей причине. Употребление цветовых характеристик не обязательно должно приводить к созданию окрашенной картины. Когда в «Слове о полку Игореве» говорится о черном вороне или о сером волке, то, видимо, было бы опрометчиво придавать цвету

²⁶ См.: В. Н. К л ю е в а. Прилагательные, обозначающие цвет, во фразеологических единицах. — Ученые записки 1 Москов. гос. инст. иностранных языков, т. X, М., 1956

²⁷ Это символическое противопоставление ясно из слов Даниила Заточника: «Кому Бело озеро, а мне чернее смоль». Интересно, что «черный» употреблялся не просто в переносном значении — «черный двор», «черные люди», «черная кручина», но мог также соотноситься с предметом белого цвета. Ср. в Ипатьевской летописи под 6758 г.: «Пьещи ли черное молоко, наше питье, кобылий кумуз». Здесь «черный», очевидно, синоним слова «поганный» в современном значении. Подробнее об этом явлении см. ниже в тексте. Впрочем, черный цвет мог выступать и в нейтральной, колористической в прямом смысле слова функции, и — реже — как олицетворение красоты в контрастном сопоставлении с белым («черные брови»): «Бе юноша возрастом велми леп паче меры . . . лице же его яко снег и румяно яко червец, брови же черны имеяше» («Девгениево деяние» — редкий пример «окрашенного портрета»; ср. сербскую Александрию в русской редакции XV в.: «очима зерк и сожмарлив»). В Хроникографе С. Кубасова говорится, что у Ксении Годуновой были «власы . . . черны велики». Но это уже поздний памятник.

²⁸ А. Н. Веселовский, Собр. соч., т. I, стр. 59 и сл.

какое-либо значение. Ни автор, ни читатель не осознавали это как нечто серое или черное. Это — символы и только, некие синкретические представления, где цвет был переживанием, уже чувственно недейственным.

Между прочим, окаменение может постичь и нейтральные цветовые характеристики, лишенные устойчивой символической функции. Возьмем, например, эпитеты «синий», «желтый», «зеленый». «Синее море» в «Слове о полку Игореве» и «Слове о погибели Русской земли»,²⁹ возможно, в цвете не осознавалось. То же можно сказать о таких конкретных цветовых характеристиках, как «зеленый луг», «зеленое дерево»,³⁰ «желтые пески» и «желтые кудри» (последнее сращение указывает, впрочем, на этнический признак, а не на реальный цвет волос; это — перенесение общего, распространенного или идеального свойства на все частные случаи. Нечто подобное представляет и «зелено вино» — по А. Н. Веселовскому, здесь мы встречаемся с перенесением признака лозы на ее продукт; возможны, впрочем, и иные объяснения).

Итак, цвет далеко не всегда окрашивает. Кроме «окаменения», к этому ведет и этикетность в употреблении некоторых цветовых эпитетов. Золото — олицетворение богатства, власти, и прилагательное «золотой», если оно указывает на цвет, а не на материал, тоже как бы лишено реального цветового значения. Есть одно любопытное подтверждение этому тезису: «златоверхий шатер» из Жития Александра Невского в живописном изображении (одно из клейм иконы «Александр Невский с деянием», описанной Ю. К. Бегуновым) оказывается белым — следовательно, «шатер златоверхий» и «бел шатер, шатер белополотняный» могут рассматриваться как синонимы, вызывающие представления не о цвете, а о красоте, или, скорее, о роскоши.

Есть ли, однако, случаи аномальные, когда средневековый писатель пользуется цветом для создания окрашенной картины, когда употребление цветового поля выходит за обычные рамки? Да, такие случаи есть, хотя они редки. Напомню о портрете из «Девгениева деяния» (см. выше), об описаниях «знамений» в летописях (Рогожский летописец под 1370 г. «Быша знамения на небеси, акы столпы по небу, и небо червлено, акы кроваво»),³¹ однако такие картины встречаются либо в оригинальных произведениях нехудожественного задания, либо в переводных памятниках, не оказавших в этом отношении заметного влияния на творчество древнеславянских писателей, хотя в числе переводов были такие авторитетные тексты, как Библия.³² Сюда же можно отнести и знаменитую деталь из

²⁹ Ср.: А. П. Евгеньева О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII—XIX вв. (постоянный эпитет). — ТОДРА. т. VI. М.—Л., 1948, стр. 169. Синий цвет имеет символическое значение в тех случаях, когда он понимается как черный

³⁰ Зеленый цвет несет иногда символическую функцию. Ср.: «Тма зелена бысть во очию моею» (Чудо Ильи пророка в Нижнем Новгороде А. И. Соболевский. Материалы и заметки по древней русской литературе. — ИОРЯС, т. XX, кн. 1, 1915, стр. 277—284); «Нача зеленети во очию его» (Житие Антония Сийского: ГБЛ, собр. Ундольского. № 284, л. 170). Может быть, зеленый цвет приобретает злобный оттенок по связи его с представлением о недостаточности, ущербности, незрелости («клас незрелый»; в архангельских говорах «зеленый год» — неурожайный). Укажу кстати на связь эпитетов «зелен» и «блед», которая и наведла меня на эту мысль: «Константин ... зелен наречен лице его ради бледа» (Хроника Георгия Амартола).

³¹ ПСРЛ, т. XXV, вып. 1, изд. 2-е, Пгр., 1922, стлб. 93.

³² Ср. перевод «Песни песней» в генадиевской Библии: «Яко вервь червлена уста твои, и беседа твоя красна». «Червленный» вообще часто соседствует или комментируется словом «красный»; может быть, это способствовало тому, что «красный» стал впоследствии цветовым термином. Однако должен сказать, что Ветхий завет в целом был на Руси и у южных славян значительно менее известен, чем Новый. Послед-

«Троянской притчи» — Парис пишет на белом убрусе красным вином. Это, действительно, весьма эффектно. Может быть, правда, здесь мы присутствуем при столкновении двух «окаменелостей»: белая скатерть — красное вино (в первом случае это несомненно), но, столкнувшись, окаменелость, так сказать, раскалывается, и получается картина в цвете.

По-видимому, и в рамках нормативной поэтики средневековья, в комплексе абстрактных, идеальных формул были возможны такие выходы за пределы жесткой поэтической конструкции. Интересно, что наиболее «окрашенным» оказывается самое талантливое произведение древнерусского словесного искусства — «Слово о полку Игореве».

Хочу тотчас же оговориться: колористическая исключительность «Слова» отнюдь не дает материала в руки скептиков: тогда придется объявить подделкой и «Задонщину» — в ней сравнительно очень много цветовых определений (как мне кажется, они обнаруживают несомненную вторичность по отношению к «Слову»).

В «Слове о полку Игореве» содержатся и хроматические, и ахроматические цвета. Начну с последних, так как неокрашенная гамма в самых разных языках играет значительно более весомую роль в фразеологических единицах, чем окрашенная.

Серый. Боян и Гзак сравниваются с серым волком; дружинники «как серые волки» скачут в поле. Сюда же, возможно, следует отнести и сравнение Игоря с «бусымъ влькомъ», а также загадочное «босуви врани». Ясно, что во всех этих случаях цвет — лишь переживание, в сражениях он играет второстепенную роль. «Серый волк» в тексте «Слова» — олицетворение прежде всего скорости. Оно с равным успехом прилагается и к врагам, и к тем героям, которым автор всецело сочувствует. В отличие от сочетания «босуви врани», этой фразеологической единице не придается зловещий оттенок.³³ Иное наполнение образа в аналогичных пассажах «Задонщины»: «И притекоша серые волцы ... ставши воют на рецы на Мечи, хотят наступати на Рускую землю». «То ти не серые волцы, но приидоша погании татарове, проити хотят воюючи всю Рускую землю». В этом классическом параллелизме «серые волки» выполняют зловещую функцию (стоит отметить, что значимость параллелизма подчеркнута — намеренно или случайно — и звукописью: серые волцы ... воют, серые волцы ... воюючи). Цвет забыт так же, как и в «Слове», но «серый волк» уже не олицетворяет скорость (этот оттенок — лишь оттенок! — ощущается в следующей фразе: «И отскочи поганый Мамай серым волком от своая дружины и претече к Кафы граду»), но нечто дурное, хищное.³⁴ «Слово» в данном случае

ний же традиционно «бесцветен». Если не считать Апокалипсиса, колористических определений едва ли наберется в нем более двух десятков.

³³ Ср. в былине «Калика-богатырь» (Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года, т. 3. Изд. 4-е, М.—Л., 1951, стр. 59):

Тут стоит ли силушка несметная,
А несметна сила непомерная,
В три часа серу волку да не обскакати,
В три часа ясну соколу да не облётети.

Интересно, что волку усваиваются те же свойства, что и соколу (ср. Бояна).

³⁴ Ср. былину «Три поездки Ильи Муромца» (Онежские былины, т. 3, стр. 164):

Да куски-ты разметал по чисту полю,
Да серым-то волкам на съеденіе,
Да черным воронам на погрáянье.

Волк как символ беды — общее место в старинном русском искусстве. С образом волка в древней Руси связывалось представление о близости смерти. О зловещем

пользуется более редким, — видимо, более древним и, пожалуй, более изысканным символом. «Задонщина» примитивнее «Слова» и потому, что автор последнего использует и второе символическое значение образа («Вльщи грозу всърожат по яругам»),³⁵ исключительно воспринятое «Задонщиной».

Черный. В «Слове» этот цвет выполняет обычную символическую функцию (зловещее). «Поганый половчин» — это черный ворон (опять акцент на существительном, опять цвет является фольклорным переживанием), черные тучи, идущие с моря, предвещают поражение, черный цвет усиливает трагическое звучание фразы «черная земля под копыты костью была посеена, а кровию поляна», наконец «черная паполома» в сне Святослава — символ горя.

В «Задонщине» функция черного цвета примерно та же (нет аналогии «черной паполеме»), хотя «черные тучи» заменяются «великими тучами», представляющими собою символ-синоним.

Бел. В «Слове» он употребляется в качестве реальной цветовой характеристики (белая хоругвь) и может быть, во фразеологическом сращении (белый гоголь). В «Задонщине» находим обычную для русского фольклора фразеологическую единицу «белые кречеты».

К ахроматическому ряду относится и «серебряный» цвет «Слова о полку», не имеющий аналогии в подражании. В одном случае это прилагательное обозначает, вне всякого сомнения, материал (сребрено стружие), в остальных же — «серебристый» цвет (седины, струи, берега).

Перехожу к хроматической гамме. **Красный** и его оттенки обычно выполняют роль конкретной колористической характеристики (чръленя щиты, стягъ, челка), иногда — в метафорическом значении («оба багряная стълпа погасоста»; «багряный», как и в двух последних примерах «черленый», относится к типичным атрибутам княжеской власти. Ср. цвет одежд Бориса и Глеба в Житии Александра Невского, плач Евдокии по мужу: «... за многоценныя багряница худыя сия бедныя ризы преемлещи»; в геннадиевском переводе Библии фараон Иосифа «облече ... в ризу червлену и възложи гривну злату на выю его» (Бытие, 41, 42); «Девгениево деяние»: «И начат ему девица глаголати: на отце моем брони златы ... а братия мои суть в серебряных бронех, токмо шеломы на них златы, а кони их покрыты паволоками червлеными» и т. д. Ср., в частности, Новый завет. В «Задонщине» находим лишь «червленые щиты».³⁶

Синий. В обоих памятниках присутствует либо во фразеологизмах (синее море, синий Дон «Слова»; синее небо, синие небеса «Задон-

волчьем вое рассказывает Повесть временных лет под 1097 г.: «И, встав, Боняк отъеха от вои, и поча выти волчьскы, и волк отвыся ему, и начаша волци выти мнози». В «Сказании о Мамаевом побоище» говорится, что в ожидании сражения «за многие же дни приидоша на то место мнози волцы, по вся нощи воют непрестанно ... ждучи дни грозного, богом изволенного, в он же имать пастися множество трупа человеческого» (Э. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРЛ, т. XV, М.—Л., 1958, стр. 316).

³⁵ Еще одно доказательство, что цвет применительно к волку не осознавался, находим в той же былинне «Калика-богатырь» («Онежские былинны», т. 3, стр. 61).

В три часа волку не обскакати,

В три ясну соколу не облѣтети.

³⁶ Эпитет «крававый» и в «Слове», и в «Задонщине» используется в метафорах (кравовое вино, трава, берег) и только однажды для обозначения цвета — с символическим оттенком («крававые зори»).

щины»), либо как символ (скорее всего, означает черный цвет): «синее вино», «синяя мгла» «Слова». О «синих молниях» см. выше.

Зеленый. Конкретная характеристика, уже не осознаваемая, поскольку входит в фразеологизм — как в «Слове» (канина зелена — если интерпретировать этот гапакс как «ковыла», зелена трава, зелена древа), так и в «Задонщине» (ковыла, мурава).

Золотой и злаченый (золоченый), как правило, не выступают в роли колористического определения. В обоих памятниках они усваиваются князю или дружине, причем и в переносном значении («злато слово», возможно и «седло злато»). Лишь однажды в «Слове» прилагательное «златой» (правда, в сложном слове) выполняет роль цветовой характеристики — также «переживания» (см. выше).

Этим я ограничиваю сравнительный анализ колористики «Слова о полку Игореве» и «Задонщины». Как мне кажется, не будет натяжкой считать цветовую гамму «Слова» несколько более разнообразной и архаичной. Не подлежит сомнению, что сама возможность столь широкого использования цвета в «Слове о полку Игореве» проистекает, во-первых, от его близости к устному народному творчеству (значит, относительной свободы от чисто книжной традиции) и, во-вторых, от «живописного» задания. Конечно, трудно согласиться с Р. Поджиоли, который пишет о «сверкающих и полных жизни, блестящих и ярких красках», о «драматической функции» полихронии, о «гиперболическом сосредоточении цвета» в этом памятнике, проводит параллели с византийской мозаикой и живописью:³⁷ он не учитывает метафорического значения колористических терминов, не замечает, что в «Слове» столь часты фразеологизмы, где цвет имеет пережиточное значение, где он уже «не цвет». Тем не менее обильное сравнительно с другими памятниками древнерусских литератур использование конкретных характеристик лишней раз говорит о незаурядности «Слова».

Что касается «Задонщины», то закономерности употребления в ней цветовых терминов полностью объясняются аналогичными явлениями «Слова». Не только в номенклатуре и шкале цветов, но и в функциональном их использовании «Задонщина» беднее своего гениального образца. Однако — кто знает — если бы «Задонщины» не существовало вообще, цветовые «излишества» «Слова» могли бы стать очередным аргументом в устах скептиков.

Проблема колористики в средневековом словесном искусстве славян ждет своего исследователя. Ее изучение могло бы составить одну из глав исторической поэтики. Разумеется, изучение это должно осуществляться с учетом различных аспектов: следует широко привлечь живопись, проанализировать границы влияния переводной письменности и фольклора, провести статистическое обследование обширного письменного материала, учесть эстетические требования отдельных литературных жанров, историческую изменчивость стилей и т. д. Если эта статья привлечет внимание специалистов к проблеме колористики, я буду считать свою задачу выполненной.

³⁷ См.: *Cantare della gesta d'Igor a cura di R. Poggioli*. Torino, 1954, стр. 71—73.