

Научный цветник Гёте

Трактат по теории цвета Гёте считал своим главным достижением — несмотря на постоянную критику со стороны академических ученых, он до конца жизни не только не отрекался от него, но и полагал, что именно этот труд прокладывает для него путь в бессмертие. Неужели это было просто упрямство гения, которое помогает организовать для любой литературной работы, но ничего не говорит о самостоятельной ценности книги? Конечно нет. Трактат Гёте был действительно вершиной, но не «творчества» в узком смысле, а тех социальных практик, которые сложились к его времени: путешествия и знакомства с произведениями искусства, участие в боевых действиях и опознание сигналов, выбор моды и колебания между ее эфемерностью и притязаниями искусства на вечность. Все эти бесчисленные практики нашли свой апофеоз и оправдание в теории Гёте, где мы как бы видим сияние вечного света.

Иногда утверждается, что главным побуждением к написанию трактата стало итальянское путешествие Гёте 1786–1788 годов, позволившее увидеть цвета итальянской природы и живописи итальянского Ренессанса, а также пообщаться с художниками и знатоками, но на самом деле он заинтересовался природой базовых цветов и их сочетаний гораздо раньше. О некоторых обстоятельствах, начиная с юношеских впечатлений о цветных тенях и видимости темного пространства, он прямо говорит в книге — механическое разложение цветов в призме Ньютона никак не сочеталось с видением в живых условиях настоящего цвета с игрой яркостей и теней, дающего проступить самой субстанции света и зрения. О некоторых он умалчивает, но приведу такой пример.

В 1785 году Гёте однажды до поздней ночи проговорил с Франсиско де Мирандой, будущим революционным героем борьбы латиноамериканских колоний за независимость от Испании. Гёте заметил, что флаги старой Европы слишком условны и неприятны, потому что сочетают часто белое / черное и цветное, тогда как настоящий флаг должен быть основан на трех по-настоящему существенных цветах: желто-золотистом, красно-малиновом и синем. Мы сейчас знаем эти основные цвета по работе офсетных типографий, Гёте их знал благодаря тогдашнему общению с Ангеликой Кауфман и другими художниками, Франсиско де Миранда сделал эти цвета всем известными, как только придумал, по заветам Гёте, флаг Венесуэлы,

а великий физиолог Герман фон Гельмгольц, вдохновляясь трудом Гёте, открыл, что в устройстве нашего глаза есть рецепторы трех основных цветов.

Кто скажет, что труд Гёте ненаучен, если благодаря ему возникли целые отрасли наук, такие как, например, экспериментальная физиология Гельмгольца? И когда Гельмгольц предложил использовать слово «энергия» не только в аристотелевском смысле актуального действия, но и в смысле накопления энергии и распоряжения ею, он явно обращался с этим понятием так же, как Гёте, с понятием цвета, которое он не хотел отдавать на растерзание актуализующей его ньютоновской призме, а подолгу созерцать и распоряжаться им со всем размахом поэтического хозяйства. «Термодинамическая система» Гельмгольца — наследница светотеневой системы цветов Гёте.

Другой пример — цветовой круг, созданный Шиллером и Гёте, который должен был помочь по-новому осмыслить завещанные Античностью четыре темперамента. В этом круге переход от красного к оранжевому, иначе говоря, от «прекрасного» к «благородному» соответствует разуму (старший Атос), переход от «доброе» желтого к «полезному» зеленому — рассудку (рассудительности) (не упускающий своего Портос), от «полезного» к «общественному» синему — осмысленности (мы бы сказали, социальному навыку или даже конформизму) (Арамис), а от «бесполезного» фиолетового опять к красному-прекрасному — фантазии (д'Артаньян). С тех пор и повелось, что четыре основных героя в произведениях массовой культуры — это не сангвиник, меланхолик, холерик и флегматик, а рефлектирующий умник-организатор, осторожный отстраненный интеллектуал, несколько эмоциональный экстраверт и безудержный фантазер, который и движет сюжет. И при этом герои меняются по ходу действия, в отличие от героев античных. Причем, как в системе Гёте у цветов есть цветные тени, так и здесь у всех мушкетеров есть слуги или одна четверка дублируется другой: например, четыре протагониста и четыре пингвина в мультипликационном проекте «Мадагаскар». Предоставлю читателям самим разобраться этот мультипликационный фильм с точки зрения эволюции четырех протагонистов, убедившись, что без учения Гёте никакого развития подобных характеров героев не было бы.

Дебютом Гёте как теоретика цвета стала публикация «Доклады по оптике» в 1791 году, которые вызывали негодование в журналах по физике. При этом Гёте еще не ввел свой главный термин, «прафеномен», для объяснения начальной природы цвета, порождающей динамику зрения и зрительных образов,

возможно, отсутствие этого термина и сбило с толку коллег. Кроме того, сам Гёте жаловался, что события Великой французской революции не способствовали спокойной дискуссии, а скорее выкрикам и поспешному размежеванию — не будучи врагом революции, он отмечал ее издержки в научной среде. Во время осады Майнца в 1793 году (революционным вождем Майнца был Георг Форстер, один из первых исследователей, поддержавших позицию Гёте) великий поэт написал фактически основной костяк будущей книги. Но в 1794 году он радикально поменял ключевой термин — если прежде это был «хроматизм», то есть учение о некоторой объективности цвета, то сейчас Гёте перешел от физики к физиологии, начав говорить о «физиологических цветах», принадлежащих только зрению, а не вещам. Цветные тени были для него не обманом зрения, а напротив, признаком здорового глаза, который может сам себя формировать и сам правильно поддерживать свои функции видеть вещи такими они есть, а не такими, какими кажутся при определенных условиях. Много помогали ему друзья: например, Шиллер догадался и подсказал, что люди бывают невосприимчивы к синему цвету, открыв тем самым дальтонизм до Дальтона, а Фридрих Август Вольф помог разобраться с оригинальными текстами античных авторов. Также Гёте отвечал за естественно-научные коллекции Йенского университета, и можно сказать, был его полноценным научным сотрудником, что, конечно, тоже помогло ему уточнить формулировки.

Вообще, существует одна трудность в понимании нами античной теории цвета: цвет в древних языках характеризуется не только оттенком, но и блеском, и белый и черный блестящий и белый и черный матовый — различные цвета. Поэтому ворон для многих древних культур не черный (мрачный), а блестящий, черную кожу человека могли называть «серебристой», и до сих пор в геральдике белый и серебряный цвета отождествляются — хотя в геральдике уже правит условная односторонность. Конечно, именно блеск сближался с красотой, благодаря «фантазии» вождей, их умению зачаровать своим блеском всех вокруг и создать эффект реальности божественного присутствия. Так было, вероятно, у всех народов земли, узнавших социальную организацию — при этом Гёте заметил, что дикари могут создавать яркость с помощью матовых красок, таких как охра, в чем выражается недостаточный вкус. По сути, Гёте хотел, чтобы блеск перестал быть делом частного употребления, например золотой монеты, и стал достоянием каждого, кто смотрит на небо, растения или пейзаж за окном.

Гёте говорил, что его теорию легче «нарисовать», чем объяснить и изложить, и в одном из первых замыслов она должна была сопровождаться большими таблицами и диаграммами, их потом по издательским условиям пришлось заменить на более простые схемы. Гёте подробно описывал, с помощью каких материалов он проводил исследования и на каких материалах он их фиксировал, например, что из-за близости фабрики игральных карт он создал цветные карточки для иллюстрирования своих экспериментов, а в Йене пополнял коллекцию минералов, рассматривая и их прозрачность. Но если излагать эту теорию буквально одним словом, то она состоит в том, что мы видим не только свет, но и темноту, и нет никаких видимых элементов, которые могли бы быть объявлены невидимыми, только фоном или отсутствием. На основании этого почитатель и комментатор труда Гёте в XX веке Рудольф Штейнер, создатель паранаучного антропософского учения, говорил, что Гёте впервые открыл гармонию не как предмет местного любования, даже самого экстатического, но как рабочий принцип мироздания, научив восхищаться не только звездным, но и голубым небом, и тем самым гармонизировать и развивать все способности души, а не только умение делать эстетические и интеллектуальные догадки. Со Штейнером не во всем следует соглашаться, но проблему он понял совершенно верно.

Догматику Гёте можно изложить так. Есть только два естественных цвета — желтый и голубой, и один искусственный, на стыке крайних цветов радуги, — пурпурный. Эти три базовых цвета, как мы уже сказали, известны любому типографу и любому физиологу. Все прочие цвета и оттенки возникают как результат смешения, затухания, эха, резонанса, но не как у Ньютона, где призма как завод выпускает разнообразно окрашенную продукцию. Из-за этих явлений наложения-резонанса цвет не есть ни тело, ни волна, вообще что-либо познаваемое, это просто цвет, как есть просто ум или просто мысль. Пока мы не усвоили эту интуицию простоты, что не всем вещам быть сложными, и мироздание стоит не на трех китах, а на цвете, уме и мысли, мы не оказались внутри рассуждения Гёте. Призма — это просто возбудитель, вызывающий цветовые нюансы, а не инструмент познания природы цвета. Природу цвета знает только глаз, и зная ее, он знает мироздание. И как мысль наша стремится к вечности, так и цвет стремится к бессмертию искусства. Так что для Гёте его теория действительно была главным способом обессмертить свое творчество.

Теория цвета Гёте оказала решающее влияние на колористику великих художников: Филиппа Отто Рунге, Уильяма Тёрнера, Василия Кандинского. Из философов Гёте в XIX веке поддержал целой книгой Артур Шопенгауэр (правда, обидевший Гёте тем, что счел его проект несколько черновым), а в XX веке — тоже целой книгой — Людвиг Витгенштейн. Он, хотя и признавал, что у теории Гёте нет прогностического потенциала, заметил, что Гёте предвосхитил всю науку XX века, которая перестала понимать предмет как якобы устойчивую сумму свойств, а восприятие предмета как соблюдение суммы условий, но поняла, что необходимо осознанное выстраивание самих условий эксперимента, постоянная пересборка самого научного инструментария, где субъект наблюдения радикально меняется в ходе наблюдения, как в общей теории относительности, или меняет саму наблюдаемую реальность актом наблюдения, как в квантовой теории. Так что формула Эйнштейна и кот Шрёдингера тоже говорят спасибо Гёте, которого недалёковидные современники сочли великим поэтом и никудышным ученым. Самый, наверное, последний знаменитый гётеанец, полностью разделяющий теорию цвета Гёте как научную истину, — это математик и физик Митчелл Фейгенбаум (1944–2019), но, думаю, совершенно не последний.

Следует сказать несколько слов о переводчице и редакторе перевода. Владимир Осипович Лихтенштадт (1882–1919) был профессиональным революционером. Его отец являлся судебным деятелем, а мать — членом «Народной воли», переводчиком и организатором помощи заключенным Шлиссельбургской крепости. Учился Владимир Лихтенштадт в Лейпциге, занимался математикой, пробовал писать декадентские стихи и рассказы. В 1906 году стал одним из главных участников покушения на Столыпина: он и доставил бомбу на дачу на Аптекарский остров. Будучи приговорен к смертной казни, замененной на вечное заключение в Шлиссельбургской крепости, Лихтенштадт занялся там переводами: в его переводах вышли «Искусственный рай» Шарля Бодлера, «Пол и характер» Отто Вейнингера, «Единственный и его собственность» Макса Штирнера. Переводы из Гёте были им подготовлены, но вышли посмертно в 1920 году под редакцией Александра Александровича Богданова — одного из самых выдающихся сподвижников Ленина (хотя Ленин, несколько завидуя пронизательному уму Богданова, раскритиковал его в «Материализме и эмпириокритицизме»), «вице-лидера большевиков», как его называли, крупного экономиста и создателя «Тектологии» — науки о сложных системах, которая

Александр Марков

должна была стать основой коммунистического управления всеми отраслями хозяйства, планирования и совершения новых открытий. Читая эту замечательную «Тектологию», предвосхищающую нынешние теории устойчивого развития, но при этом укорененную в реальном историческом чувстве, нельзя не увидеть на ней тень дерзкого универсализма Гёте.

Конечно, и для Лихтенштадта, и для Богданова работа над текстом Гёте — это придание завершённой формы и научному, и литературному изложению. Этот текст стал для них главным опытом осторожности, недоверия к поспешным гипотезам, длительного внимания к метаморфозам и нетривиальным экономическим и социальным организмам, наконец, образцом того, какой должна быть литература, обращенная к реальности. Поэтому независимо от того, «научен» текст Гёте или «ненаучен», после его прочтения мы начинаем разбираться если не в цвете и свете, но в самой реальности.

*Александр Марков,
профессор РГГУ*

Учение о цвете

War'nicht das Auge sonnenhaft,
Wie konnten wir das Licht erblicken?
Lebt'nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie konnt'uns Gottliches entzdcken?¹

¹ Не будь у глаза своей солнечности,
Как могли бы мы видеть свет?
Не живи в нас самобытная сила Бога,
Как могло бы нас восхищать Божественное? (нем.)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Когда собираешься говорить о цветах, сам собою напрашивается вопрос, не нужно ли прежде всего упомянуть о свете. На этот вопрос мы дадим короткий и прямой ответ: так как до сих пор о свете было высказано столько разнообразных мнений, то представляется излишним повторять сказанное или умножать положения, так часто повторявшиеся.

Собственно, ведь все наши усилия выразить сущность какой-нибудь вещи остаются тщетными. Действия — вот что мы воспринимаем, и полная история этих действий охватила бы, без сомнения, сущность данной вещи. Тщетно пытаемся мы описать характер человека; но сопоставьте его поступки, его дела — и перед вами встанет картина его характера.

Цвета — деяния света, деяния и страдательные состояния. В этом смысле мы можем ожидать от них разъяснения природы света. Цвета и свет стоят, правда, в самом точном отношении друг к другу, однако мы должны представлять их себе как свойственные всей природе: через них природа целиком раскрывается чувству зрения, глазу.

Цвета — деяния света... — Гёте понимает слово «деяние» (Tat) в аристотелевском смысле, не «поступка» или «результата», но действия прямо сейчас, актуально меняющего реальность. В этом смысле «деяние» противопоставляется «страдательному состоянию» (Leid) как наоборот, готовности измениться актуально, сейчас, а не порядку или хронике самих претерпеваний.

Точно так же раскрывается вся природа другому чувству. Закройте глаза, раскройте, изощрите уши, и от нежнейшего дуновения до оглушительного шума, от простейшего звука до величайшей гармонии, от самого страстного крика до самых кратких слов разума — вы

услышите природу, и только природу, которая говорит, которая раскрывает свое бытие, свою силу, свою жизнь и свои взаимоотношения, так что слепой, для которого закрыт бесконечный видимый мир, может в слышимом охватить бесконечно живой мир.

Так говорит природа и остальным чувствам — и знакомым, и неосознанным и незнакомым ощущениям; так говорит она сама с собою и с нами посредством тысячи явлений. Для внимательного наблюдателя она нигде ни мертва, ни нема; и даже косному земному телу она дала наперсника — металл, в мельчайших частях которого мы могли бы увидеть то, что совершается во всей массе.

Так говорит природа и остальным чувствам... — речь прежде всего об интуитивных предчувствиях, которых, в отличие от пяти физических чувств, может быть сколь угодно много, и при этом они могут быть непрозрачны друг для друга: скажем, схватывая в данный момент физическое строение данного предмета, мы можем не ухватить символический или духовный его смысл, и наоборот.

Каким многоречивым, запутанным и непонятным ни кажется нам нередко этот язык, элементы его остаются одни и те же. Тихо склоняя то одну, то другую чашу весов, колеблется природа туда и сюда, и таким путем возникают две стороны, возникает верх и низ, прежде и после, и этой двойственностью обуславливаются все явления, встречающиеся нам в пространстве и времени.

Верх и низ — в смысле не моральной оценки или физического ориентира, но близкое выражениям «выше по течению» и «ниже по течению», или «выше говоря» и «ниже говоря».

Эти общие движения и определения мы воспринимаем самым различным образом: то как простое отталкивание и притяжение, то как проглядывающий и вновь исчезающий свет, как движение воздуха, как сотрясение тела, как окисление и раскисление; но всегда

они соединяют или разделяют, приводят вещи в движение и служат жизни в том или ином ее проявлении.

Полагая, что эти два направления неравны друг другу по своему действию, пытались выразить как-нибудь это соотношение. Повсюду подмечали и называли плюс и минус, действие и противодействие, активность и пассивность, наступающее и сдерживающее, страстное и умеряющее, мужское и женское; так возникает язык, символика, которой можно пользоваться, применяя ее к сходным случаям в качестве подобия, близкого выражения, непосредственно подходящего слова.

Применить эти всеобщие обозначения, этот язык природы также и к учению о цветах, обогатить и расширить этот язык, опираясь на многообразие изучаемых здесь явлений, и тем облегчить друзьям природы обмен более высокими воззрениями — вот главная задача настоящего сочинения.

Друзья природы (Freunde der Natur) — идиома, означающая людей с преимущественным вниманием к явлениям природы, наподобие «друзья народа» (политики / общественные деятели), «друзья науки» или «друзья труда» (трудолюбивые люди).

Сама работа распадается на три части. Первая дает очерк учения о цветах. Несчетные случаи явлений подведены в этой части под известные основные феномены, расположенные в порядке, оправдать который предстоит введению. Здесь же можно заметить, что, хотя мы везде держались опыта, везде клали его в основу, тем не менее мы не могли обойти молчанием то теоретическое воззрение, согласно которому возник этот подбор и порядок явлений.

Да и вообще, чрезвычайно удивительным является выставляемое иногда требование, хотя оно не исполняется даже теми, кто его ставит: излагать результаты опыта без всякой теоретической связи и предоставить читателю, ученику, самому составить убеждение себе по вкусу.