

ГЛАВА 3

Глава 3. ЭТАПЫ ЭВОЛЮЦИИ ВИЗУАЛЬНЫХ КЛЮЧЕЙ

В логическом виде эти этапы описываются как пять формационных типов. Внутри них идет движение от «принципа пространства» – к «принципу времени». А если говорить о нашей теме в аспекте мерности – от одномерного до пространственного способов выражения.

Теперь бегло пройдем по формациям, внутри которых можно различить вполне отчетливые внутренние членения – фазы формационного мироощущения. Для их характеристики применим уже известные параметры. Это инвариант, повторяющийся во всех формациях:

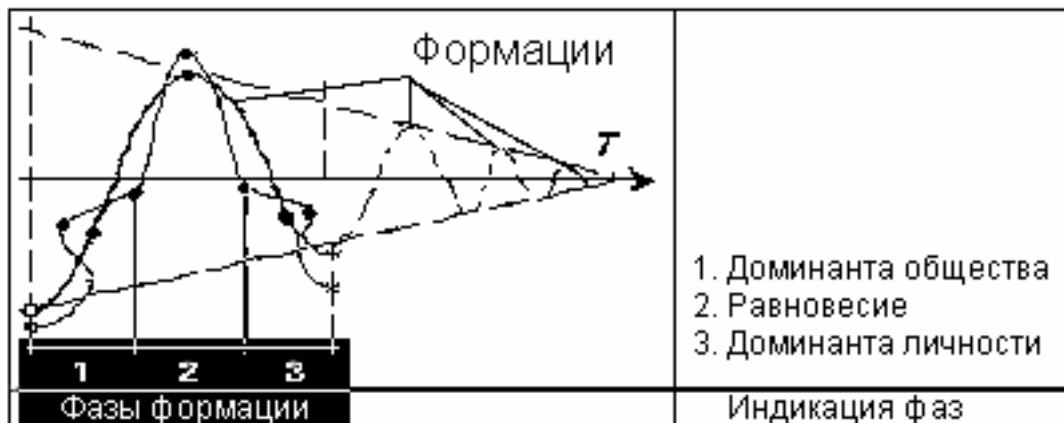


Рис. 108. Формации, фазы формаций и их индикация.

Для ясности изложения мы избрали только один параметр. И далее построение истории будет складываться из суммы тенденций: на первом месте то, что присуще формации (мерность и тип перспективы), на втором месте – доминанта (общества, равновесия, личности). Все прочие переменные описываются нами дополнительно. В совокупности картина истории в ракурсе пространственных моделей получается достаточно богатой и при этом не теряет цельности. Мы можем обозначить все основные визуальные ключи формаций.

В этом случае мы имеем дело с более-менее конкретными и самозавершенными типами видения европейской ветки культуры. Это один уровень – формационный.

На двух представленных уровнях мы получаем 15 основных отрезков, из которых значимы не все (например, ранние и еще не завершённые), а только около десяти. Основное качество видения, его специфика описывается при сочетании этих двух верхних уровней (формации – культуры). Культуры в их самодвижении всегда опираются на устойчивое качество единой пространственной модели. Здесь своими гранями работает предложенная ранее конструкция сочетания основных визуальных осей.

§ 1. ПЕРВОБЫТНОСТЬ И АНТИЧНОСТЬ

Этап доминирования общества

История первобытности на циклах выглядит так:

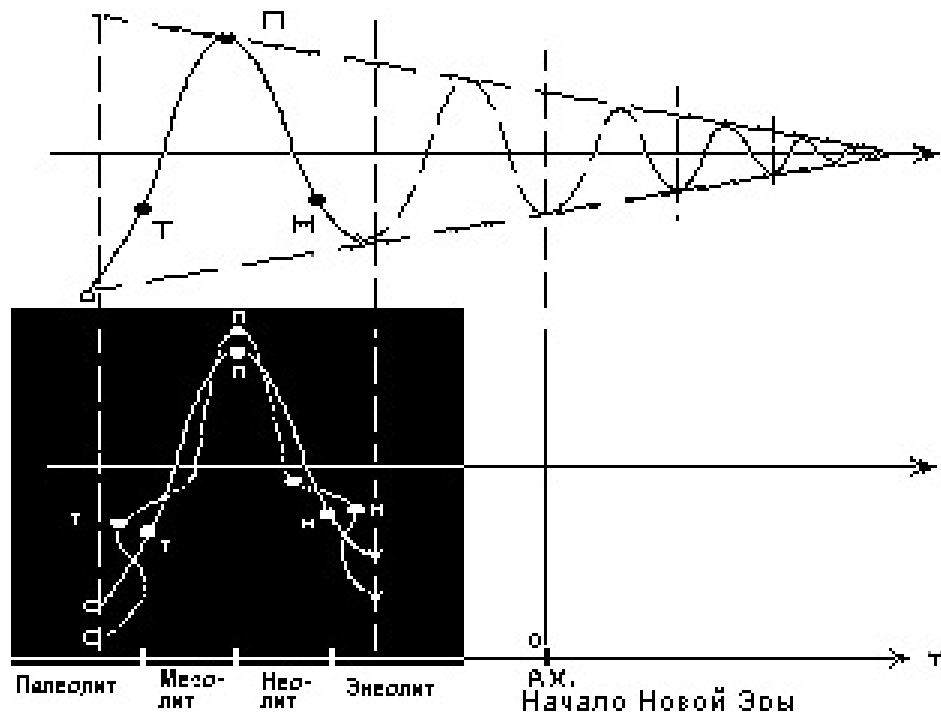


Рис. 109. Три цикла первобытного мироощущения.

Многое из того, что мы обсудили ранее, здесь придется повторить, но уже в конспективной сборке.

Палеолит – царство линии. В период палеолита зародилось *контурное восприятие*. Оно было инструментом в борьбе за жизнь, поэтому в нем есть лишь главное – контур формы.

Земледелие и скотоводство позволили рассмотреть в пределах контура еще и линейные характеристики. Линейно-контурная форма изображения достигает своего развития в позднем палеолите. В конце палеолита возникает интенциональная перспектива.

На рисунках изображались обычно одиночные предметы, без общей связи между ними.

Линейно-контурные приемы изображения развивались в основном там, где ранее всего произошло разложение первобытно-общинного строя (Египет, Месопотамия, Индия, Китай). Это – места образования цивилизаций, определивших собой наличие четверки мироощущения.

Силуэтное видение возникло в бесклассовых сообществах, достигших в рамках первобытно-общинного строя высокого развития за счет охоты и животноводства (теперешняя Испания, Швеция, Греция).

В силуэтном видении главную роль играли линейная форма и линейный ритм. Характерные примеры этого видения есть в рисунках греческих ваз. Цвет здесь работает или как фон, или, при сопоставлении двух отличающихся цветов, как фон в одном цвете, а фигура – в другом.

Силуэтное видение породило *параллельную перспективу*. Предметы тут изображают в ряд, они стоят на одном уровне. Ряд позволил освоить метр и ритм во всех видах пластических искусств. Ритмичность параллельных рядов – главный прием, ставший основой равномерных стоечно-балочных конструкций в строительстве.

Первичный синтез искусств на основе архитектуры ведет к общей архитектоничности пластических искусств. Она тяготеет к единому ритму и математическим канонам.

Итак, первобытность использует одномерность + контур, знает только интенциональную перспективу (ее наследует Египет), а также осваивает силуэт и плоско-параллельную перспективу. В целом на данном этапе преобладает декоративно-прикладное искусство, которое находится в пределах одномерности – двухмерности. При всех достижениях видение этого времени – плоскостное.

Изобразительные средства данного этапа – точка и линия, а выразительное – пропорции, метр и ритм. Из видов симметрии здесь используется линейная симметрия перемещения, а в знаках – немного зеркальная и поворотная.

Первобытное искусство не знает композиции на плоскости, хотя рисуются целые сцены. Изображение должно представить изображаемый объект – и все. Минимум средств и максимум результата. Точно так же постижение прямой линии и замкнутого пространства как самостоятельного относится к завоеваниям позднейших культур, в первобытной мы этого не найдем.

При общем диктате общества применяются только *общественные средства* выражения. Они абсолютно доминируют – единственный раз в истории. С позиции соотношения целого и части, в Египте целое – тоже важнее деталей.

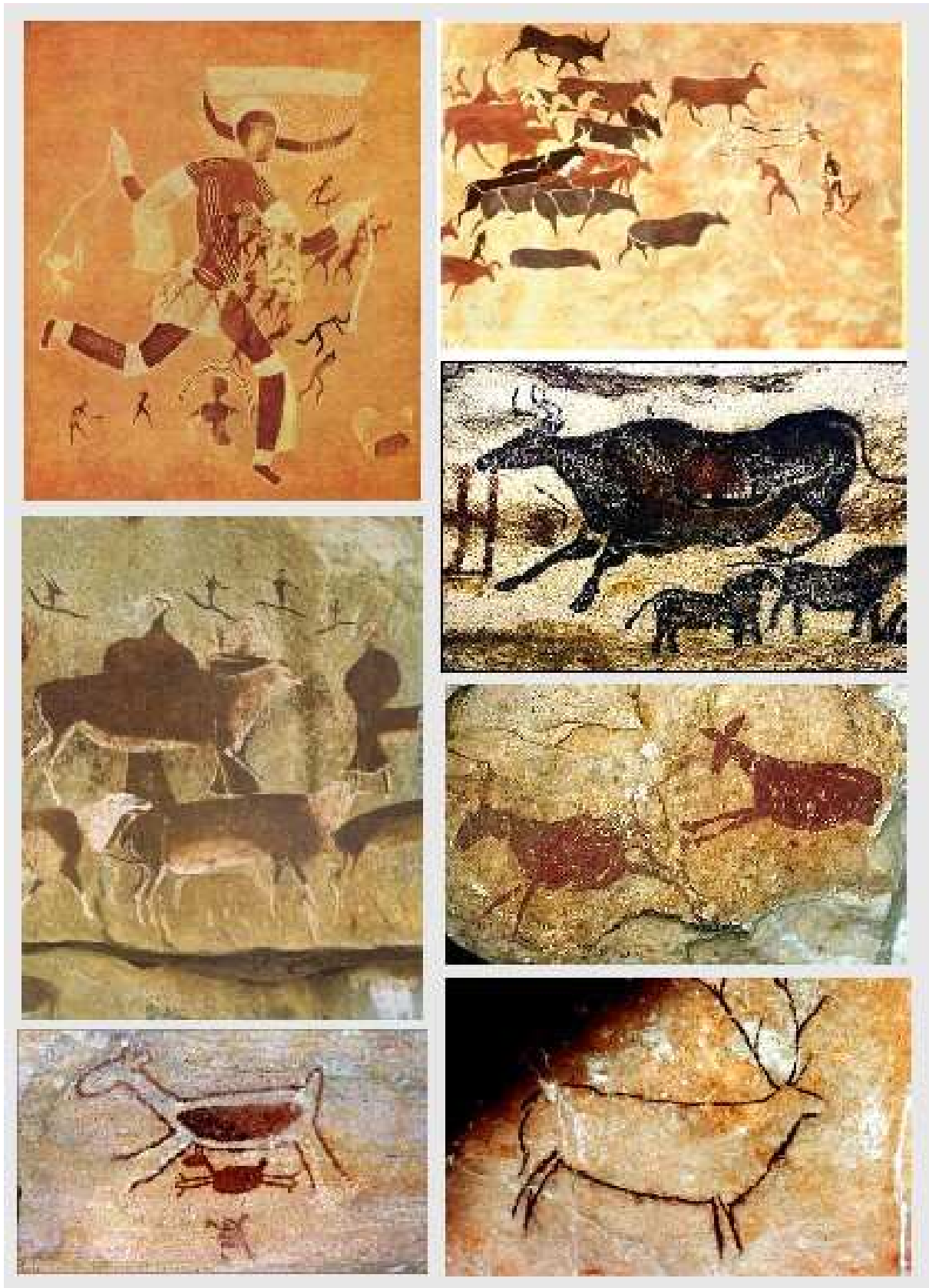
В поздней первобытности и в ранних цивилизациях огромную роль сыграл феномен орнамента. Первоначальные орнаментальные конструкции удерживали важный опыт, репрезентировали его. Нужная функция сохранилась как знак, но постепенно его первооснова уходила, а знак оставался, пока не приобрел чисто декоративные свойства. За этими древними знаками с забытым значением очень долго сохранялись магические свойства. «Искусство» здесь выступает как универсальная память, и как первобытная «наука». Шифрование функционально важного в знаках породило символы и множество последующих интерпретаций. Как использовали и интерпретировали их в первобытной культуре мы не знаем.

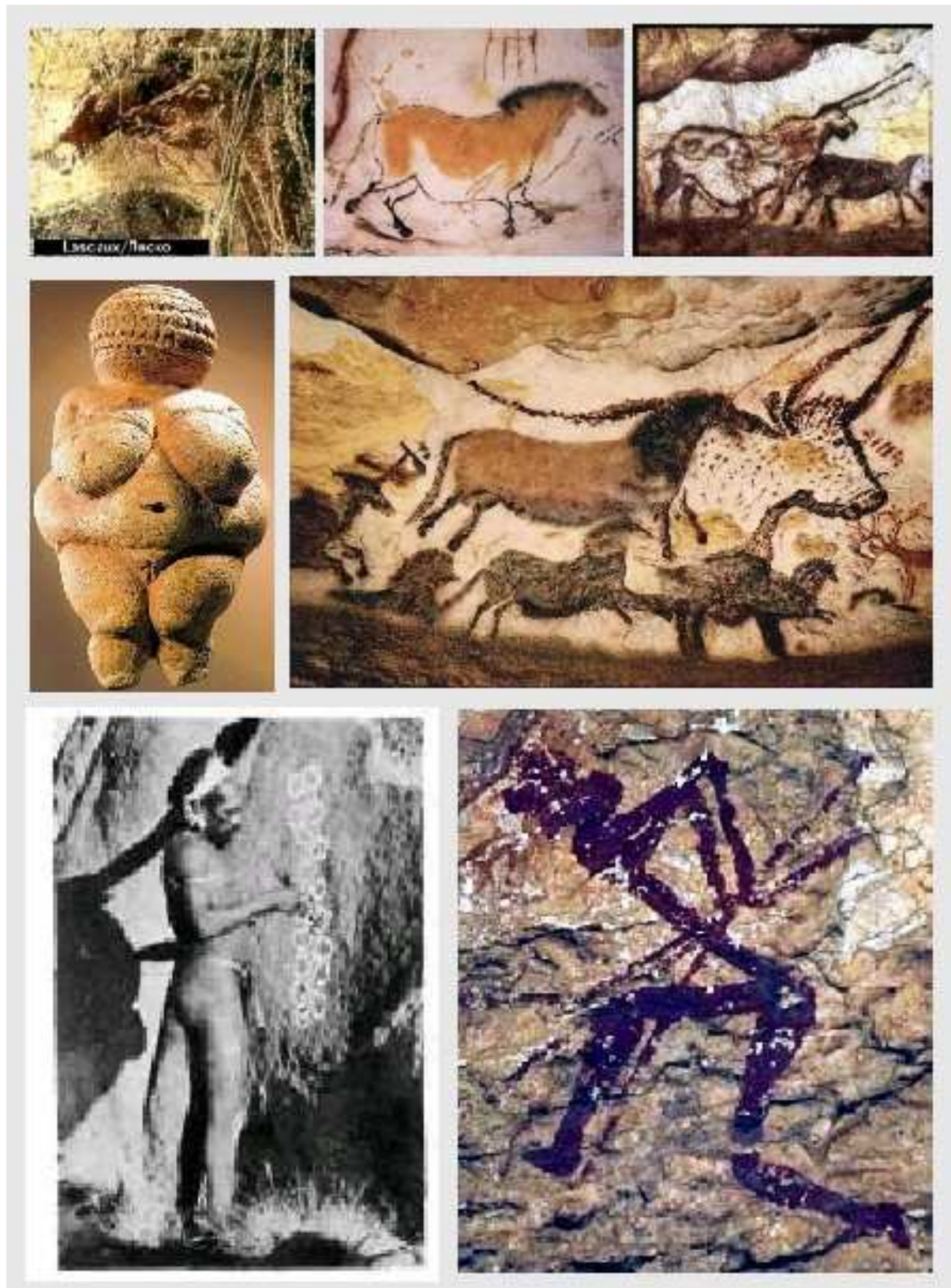
Увеличение удельного веса охоты и уменьшение удельного веса собирательства приводит к переходу от *геометризма охотничьих орнаментов* к *природным сложным линиям в орнаменте оседлых родов и племен*. Здесь орнамент схваты-

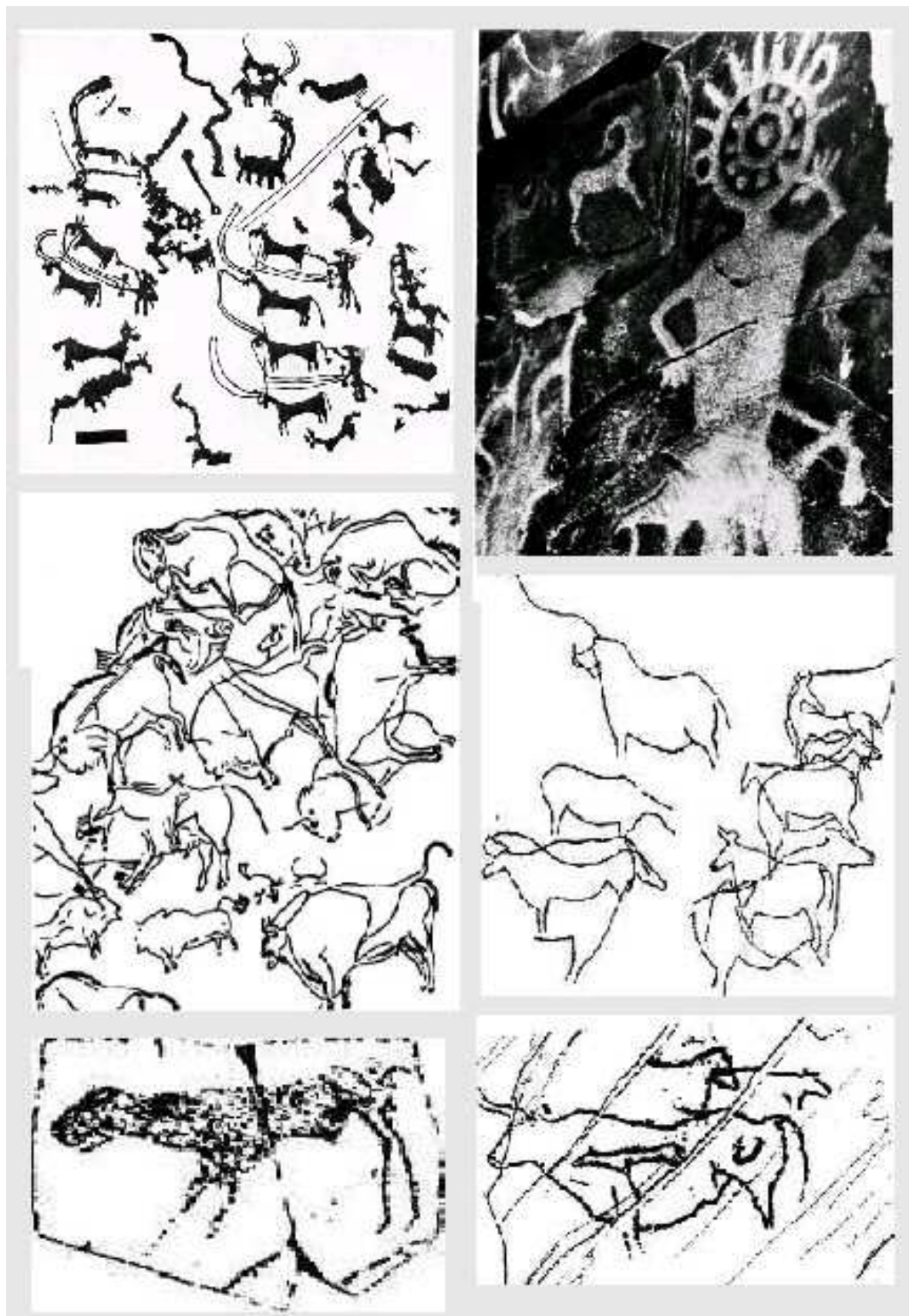
вает в одном изображении образ и символ. В первобытном цикле движение идет *от простой репрезентации к стилизации, а далее – к схематизации*. В этом процессе претерпевает ряд изменений знак-образ. Изобразительный знак изначально синкретичен, в нем есть и образный смысл и некая рациональность, фиксация познанных закономерностей. В конце первобытного цикла знаки уже разводятся на образные и логические.

Таков первобытный синкретизм, где символ, образ и изображение (натурный знак) едва-едва дифференцировались и совершенно нерасчленимы в практике. Вот он, магический мир, где изображенное отделяется от человека и сразу уходит в идеальный мир над ним.

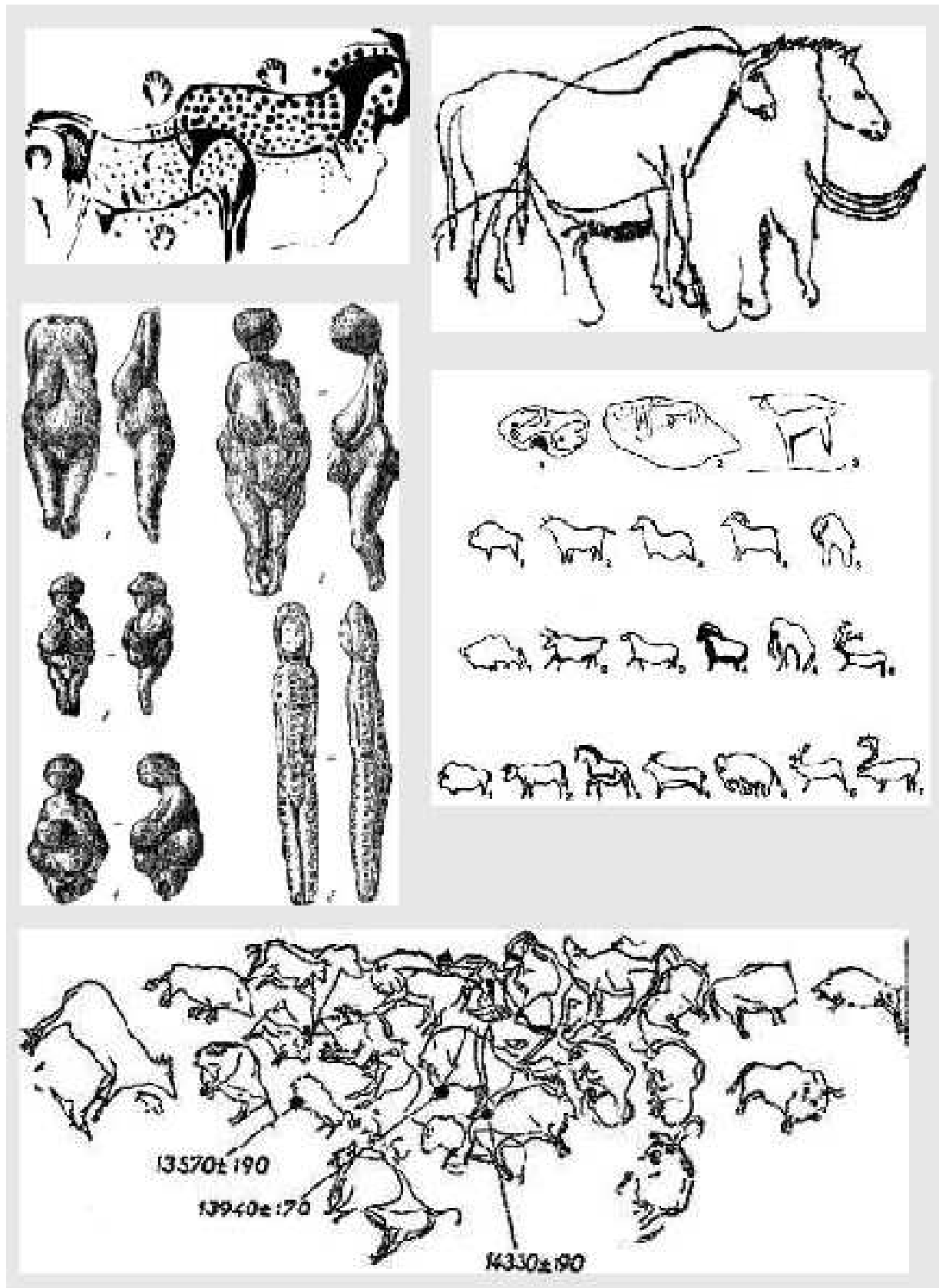


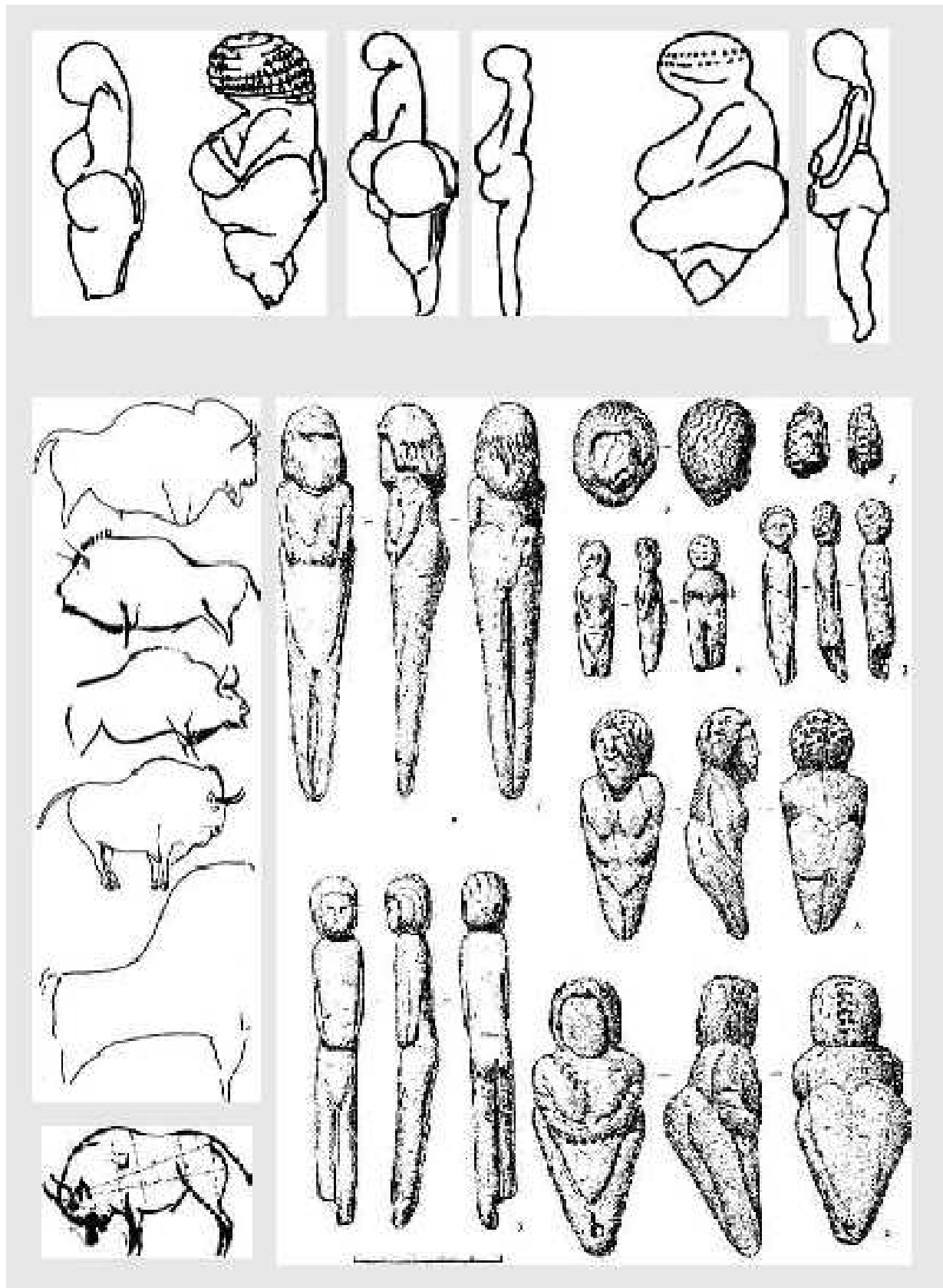


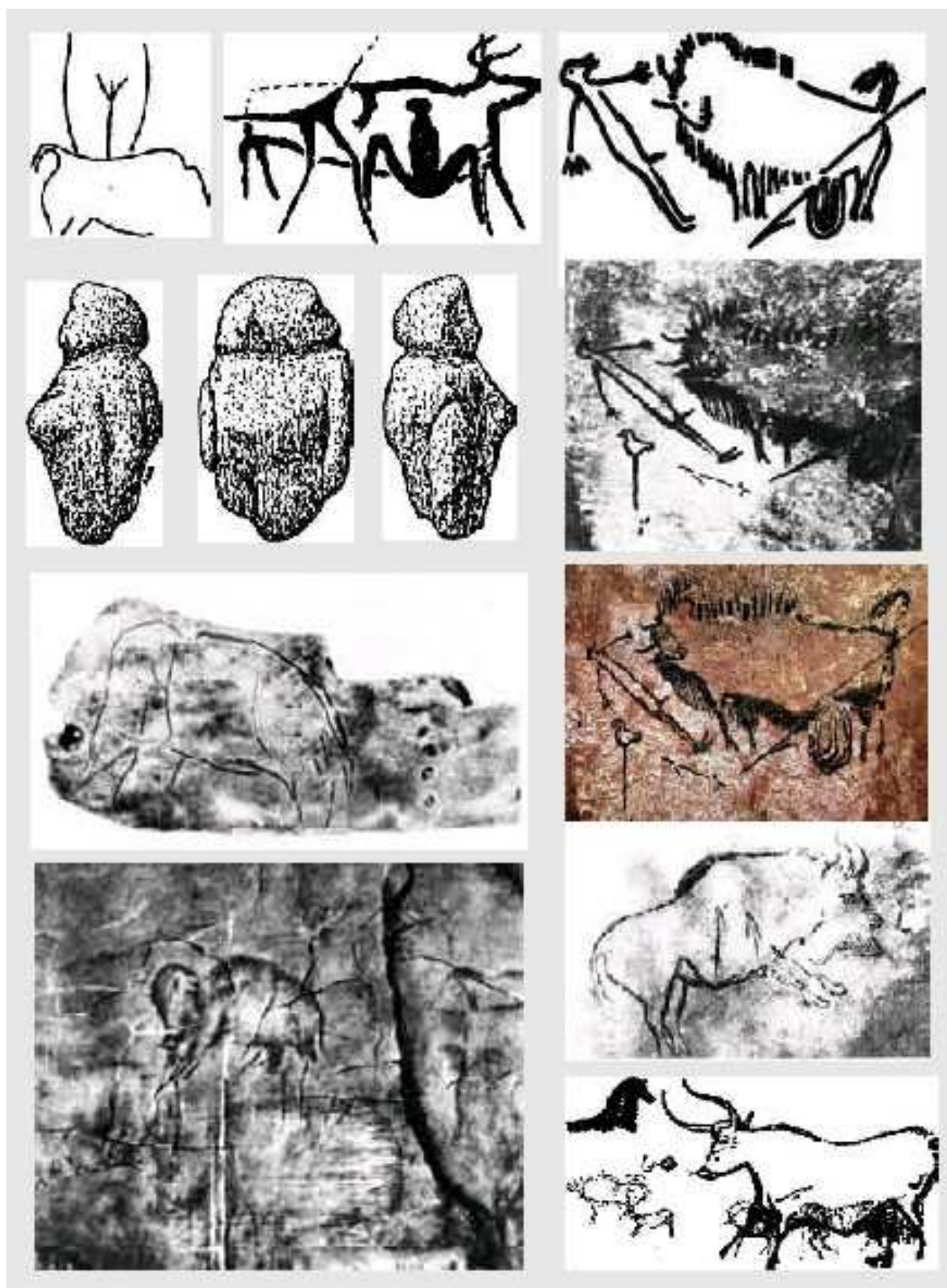












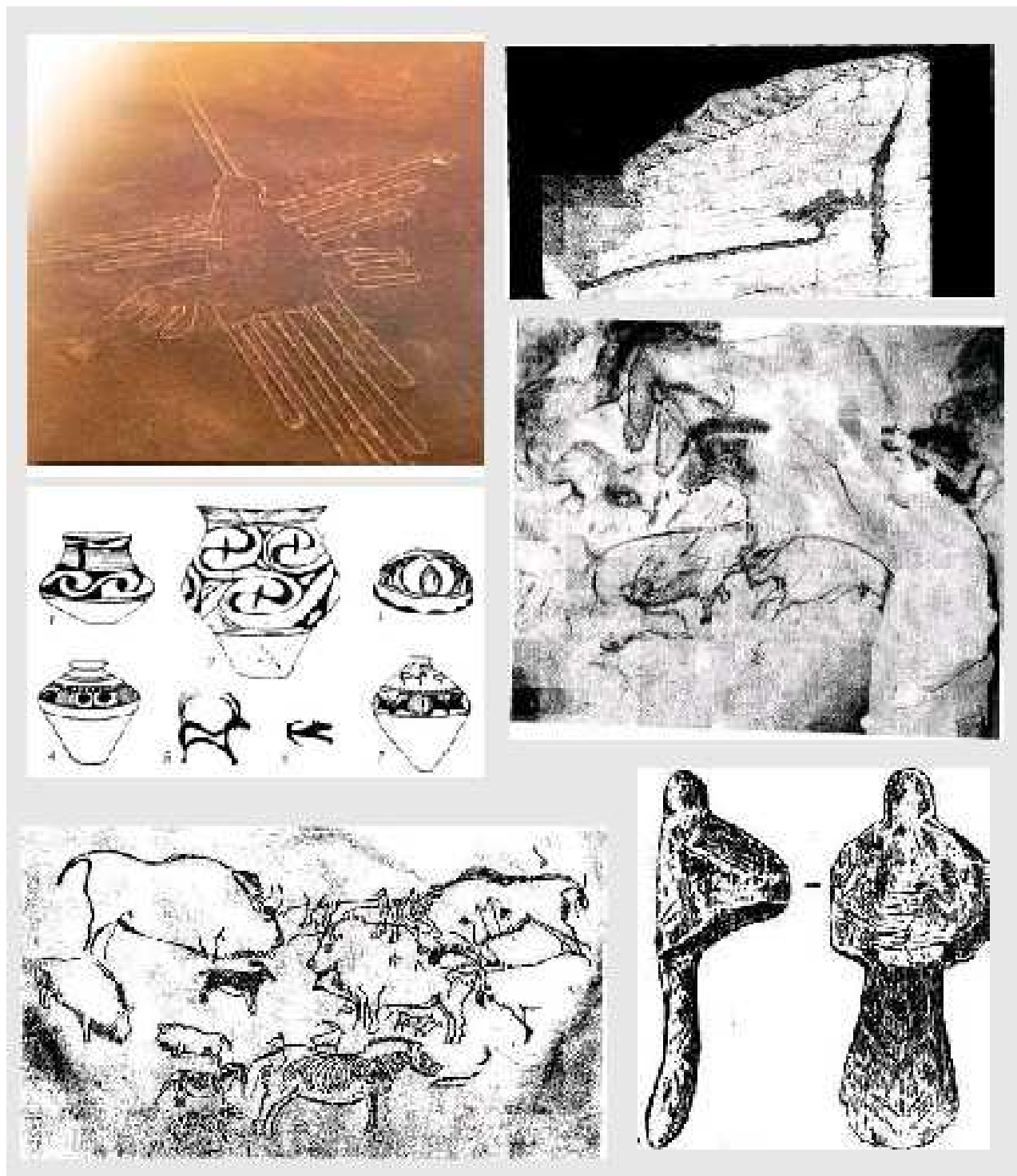


Рис. 110. Искусство первобытности.

Этап равновесия

История Египта и античности на циклах выглядит так:

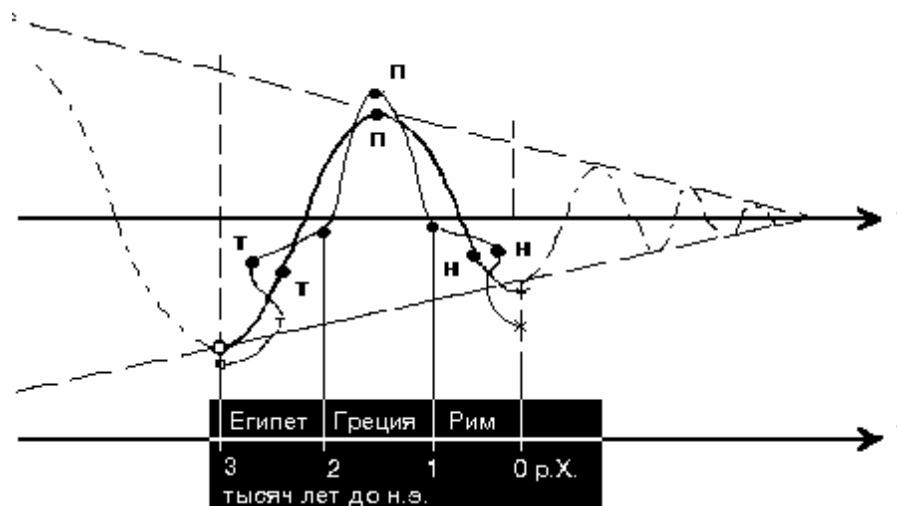


Рис. 111. Три цикла мироощущения ранних цивилизаций (античности).

Египтяне трактуют большинство объемных форм как плоскости, на которые можно наносить знаки и декор. И стены, и колонны, и даже оболочки мумий покрыты декоративно-смысловым узором. Общий масштаб здесь преимущественно сверхчеловеческий, гигантский.

На раннем этапе сложение возможностей силуэта и его линейной разработки породило *силуэтно-линейное восприятие*, местами выходящее за плоскостность. Это достигалось интенсивным *сгущением линий и наложением их на силуэт*.

В Египте и у его соседей очень часто в изображениях все стоит на одной условной «линии горизонта», рядом. Но этот *ряд* не зрительный, а смысловой, он и организует композицию простейшим образом. Организующая линейная основа осталась в письменности и вообще во всех наших способах записи информации.

Линейность расположения объектов изображения открывает метр и ритм, что отразилось в ранних архитектурных конструкциях (стойка-балка и ее повтор). Связь все усложняющихся ритмических рядов вскрывает архитектуру пластических искусств, но это происходит уже позднее. Архитектоничность связана и с числом, универсальные композиционные ключи в виде канонов пропорций начи-

нают работать сразу же по разложению первобытнообщинного строя, но сложились они где-то в самом его конце.

Здесь очень велика организующая роль **канона**. Она строится на простых рациональных приемах.

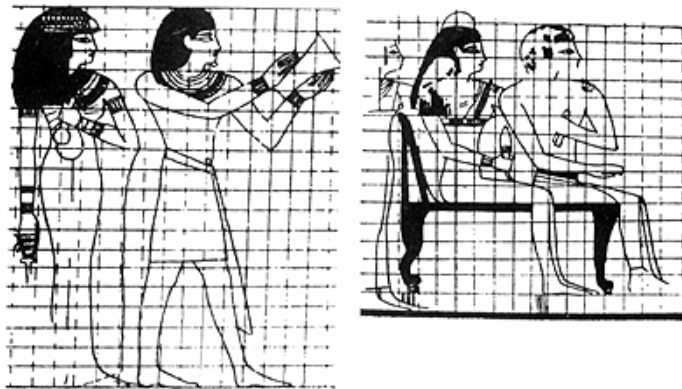


Рис. 112. Применение квадратной сетки при рисовании фигур в Египте.

Если вспомнить египетский треугольник пропорций, то и пропорции также рационализируются, обобщаются законом, каноном. В Древнем Египте это универсальный композиционный ключ в виде треугольника с соотношением сторон 3-4-5.

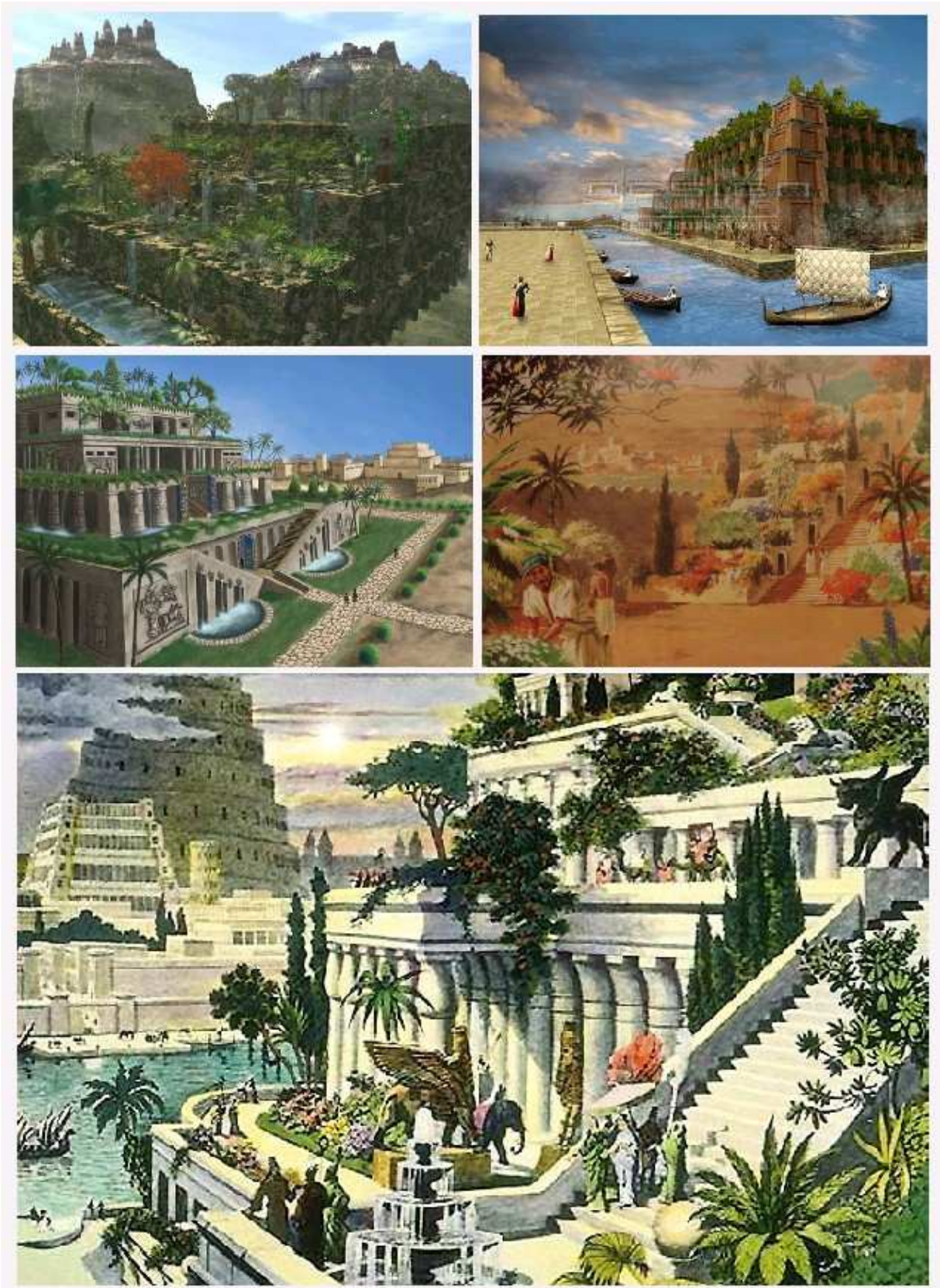
Интересно движение в направлении *контур – силуэт – рельеф*. Значимость рельефа особо выделяет А. Гильдебранд. Низкий рельеф есть, по сути, контур. В первобытности тоном заполняется сам контур, в Египте его окрашивают внутри, отчего он и становится силуэтом. Время может смыть краски, но тогда останется рельеф как контур.

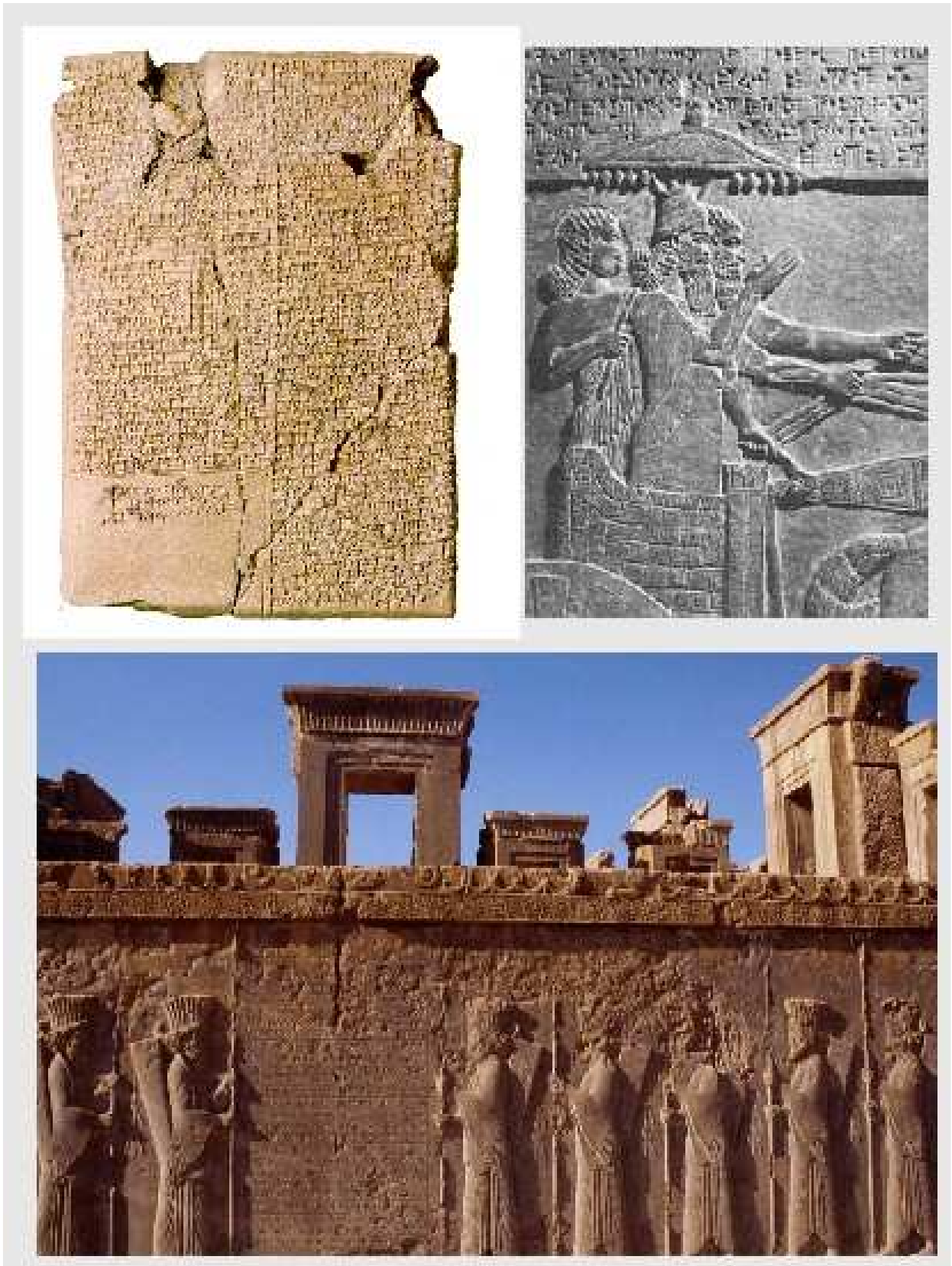
Но восприятие плоского рельефа в культурах после Египта – иное: он универсально заменяет собой трехмерность, от рельефа путь лежит к горельефу, барельефу, круглой скульптуре и – пространству. Рельеф концентрирует в себе и все первоначальные выразительные возможности плоскости. Египетский рельеф рационален (и потому частичен), а круглая скульптура гораздо более чувственна (она ближе к синкретическому восприятию). Поэтому становится понятно, почему

на всех первых этапах развития пространственных искусств в разных цивилизациях активно используется именно плоский рельеф и фронтальные скульптуры, а переход к доминанте трехмерности круглой скульптуры совершается позже.

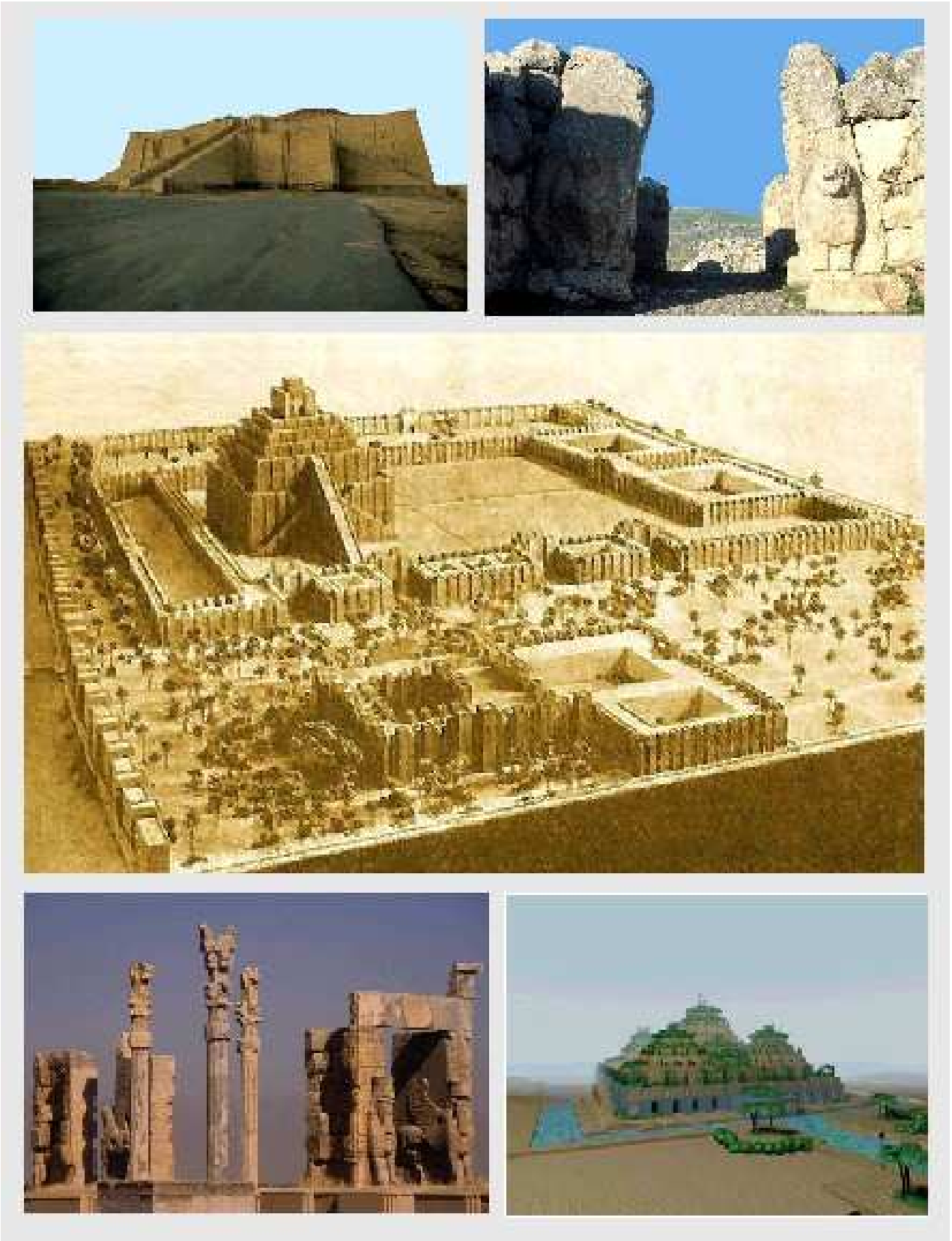
Линейно-контурная система вовсе не исчерпала себя в истории, как считают некоторые теоретики видения, а стала основой письменности и орнамента, превратившись в знаки. Она ушла в другую область, подверглась абстрактной возгонке. Всякое произведение искусства, создающееся на раннем этапе развития сообщества, должно нести *общие значения*, поэтому оно прежде всего рационально, и только потом возникнет возможность его лично-чувственной интерпретации.

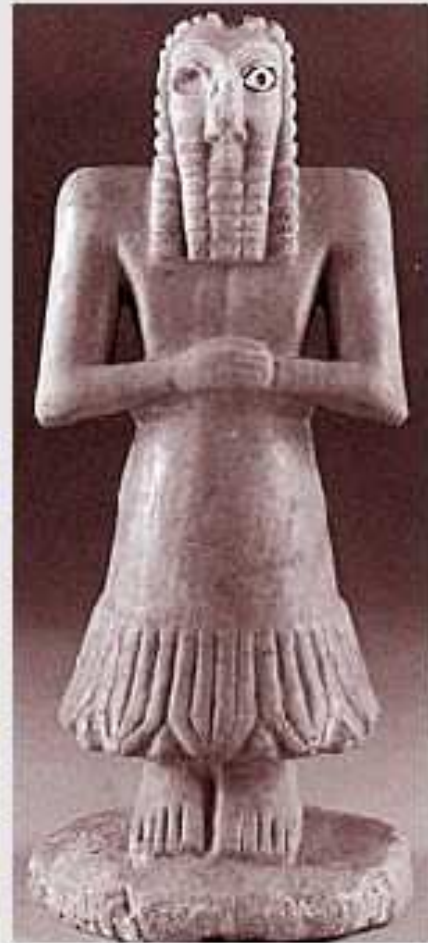






















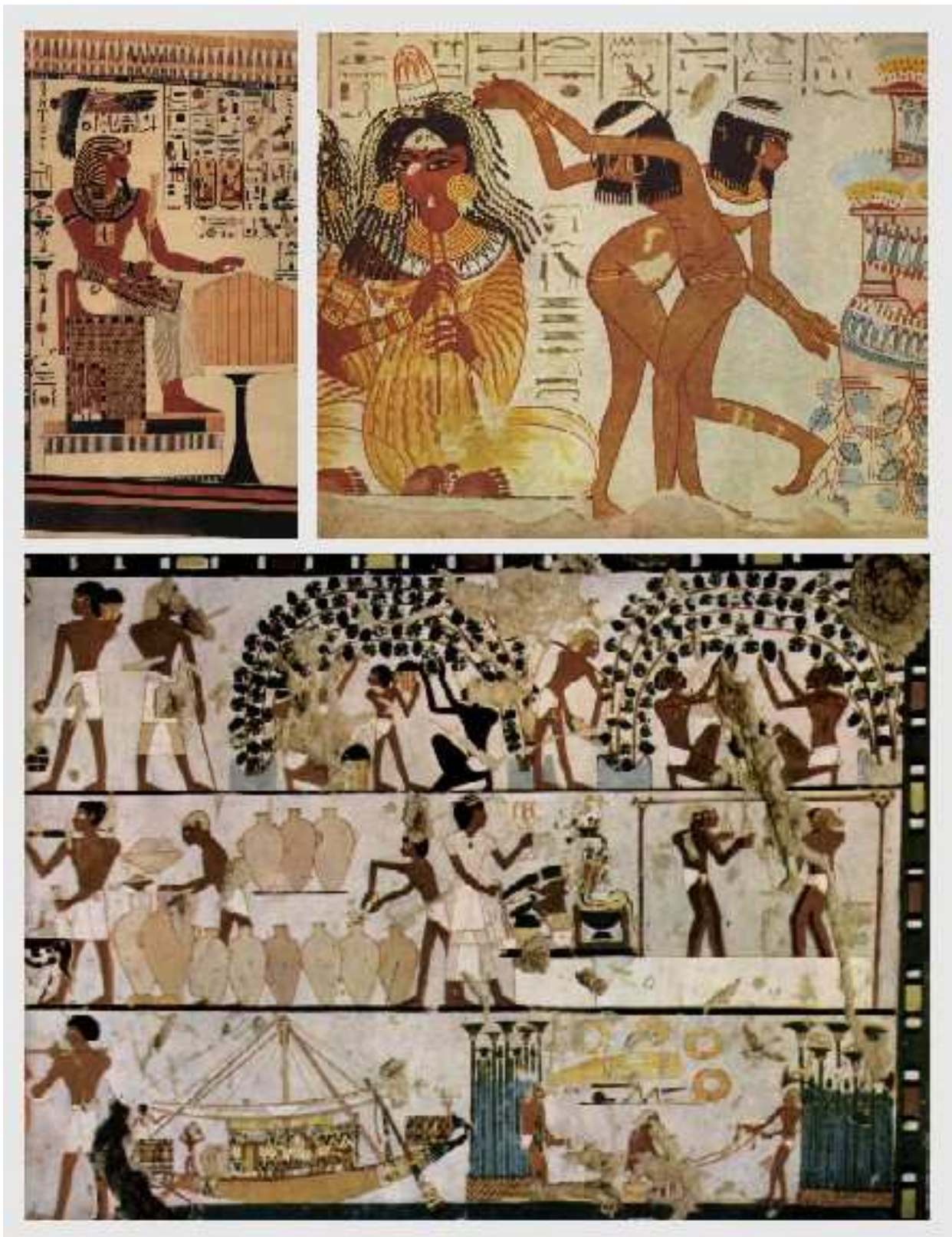


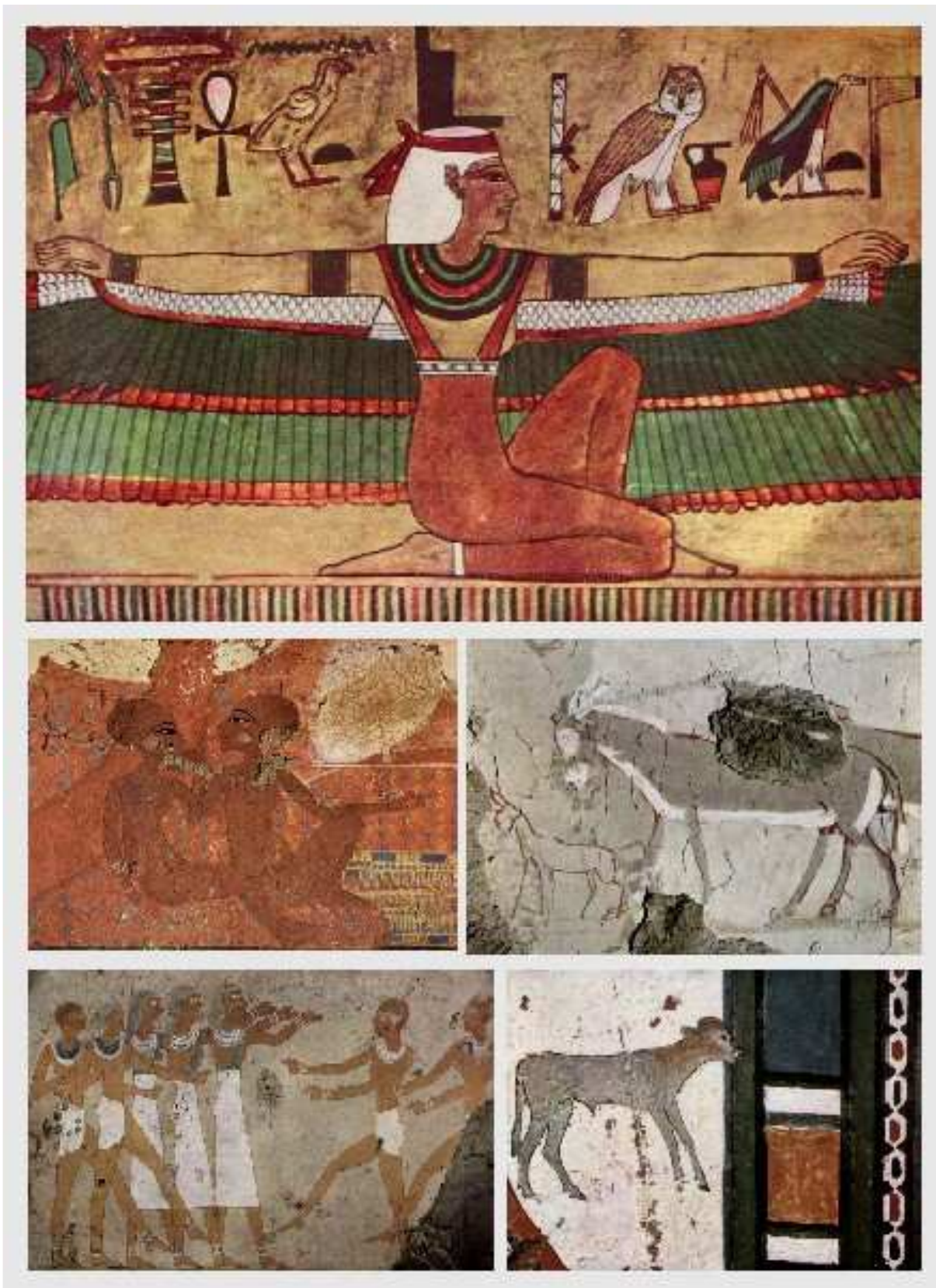


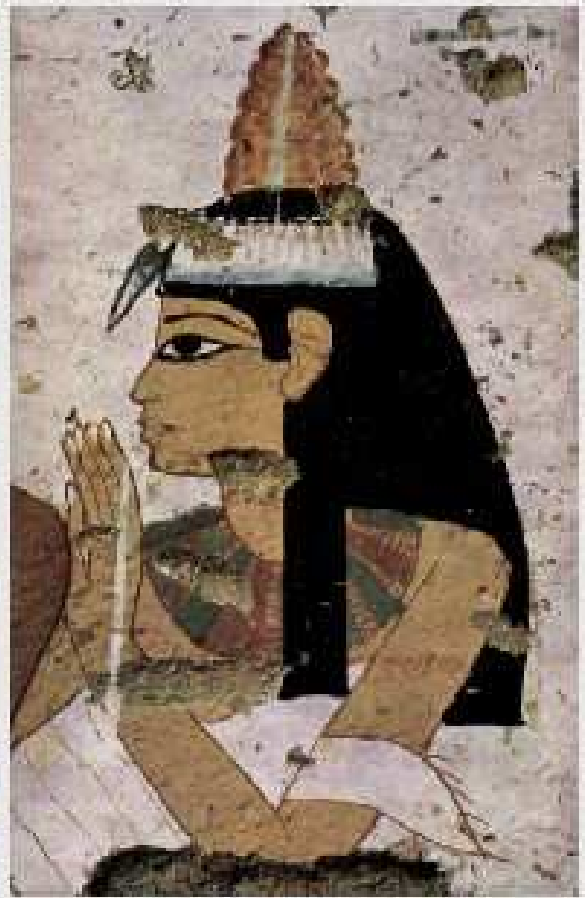


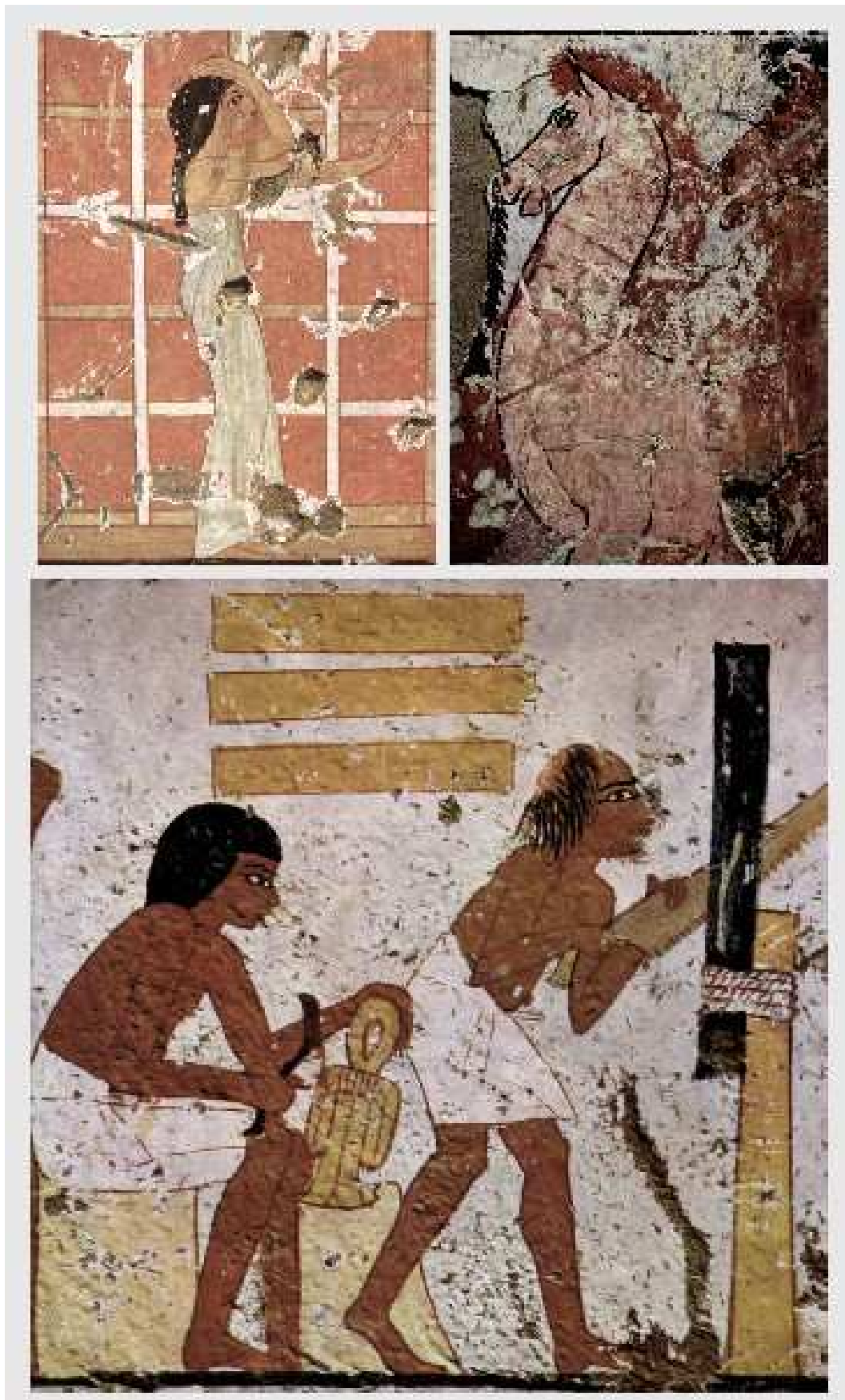






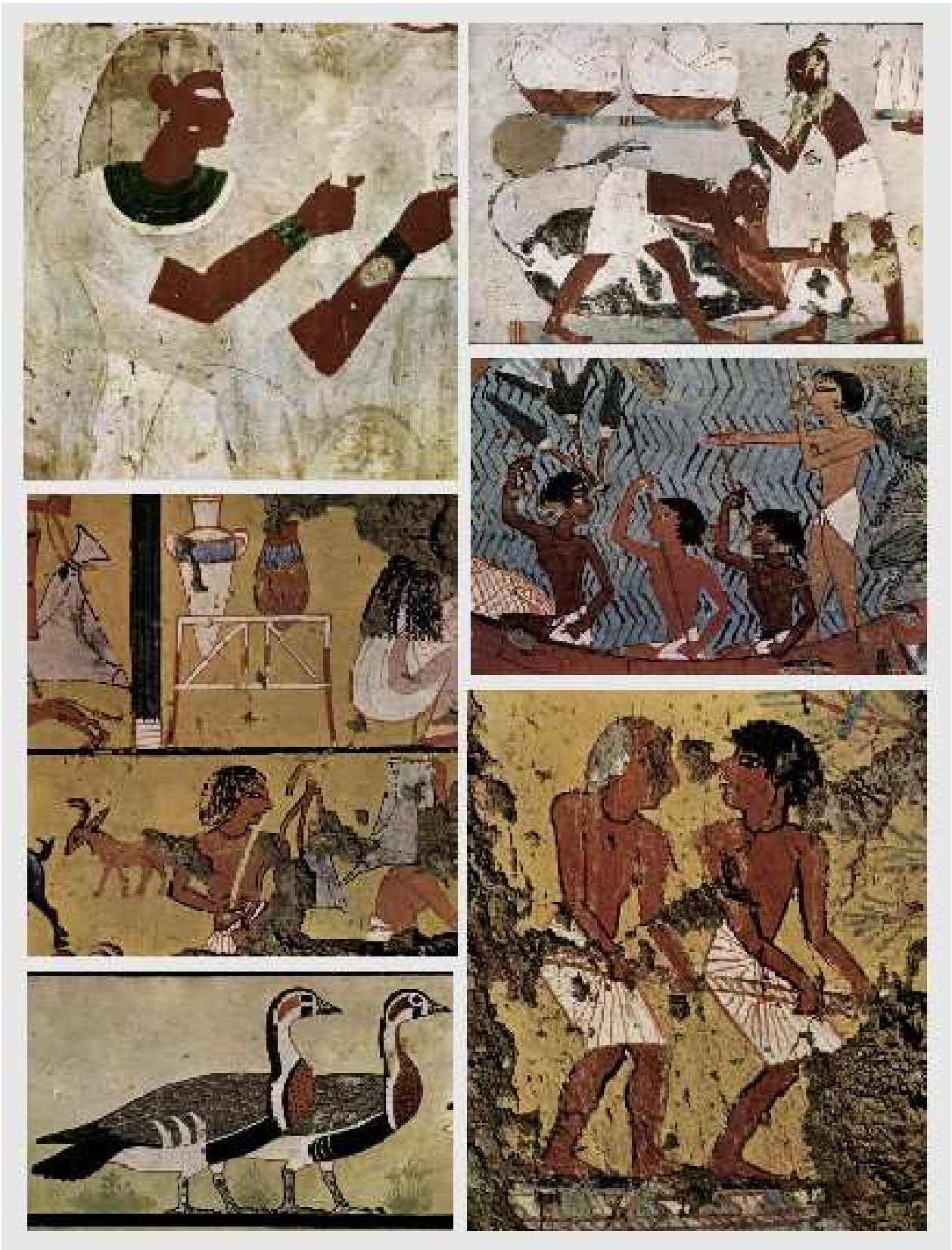






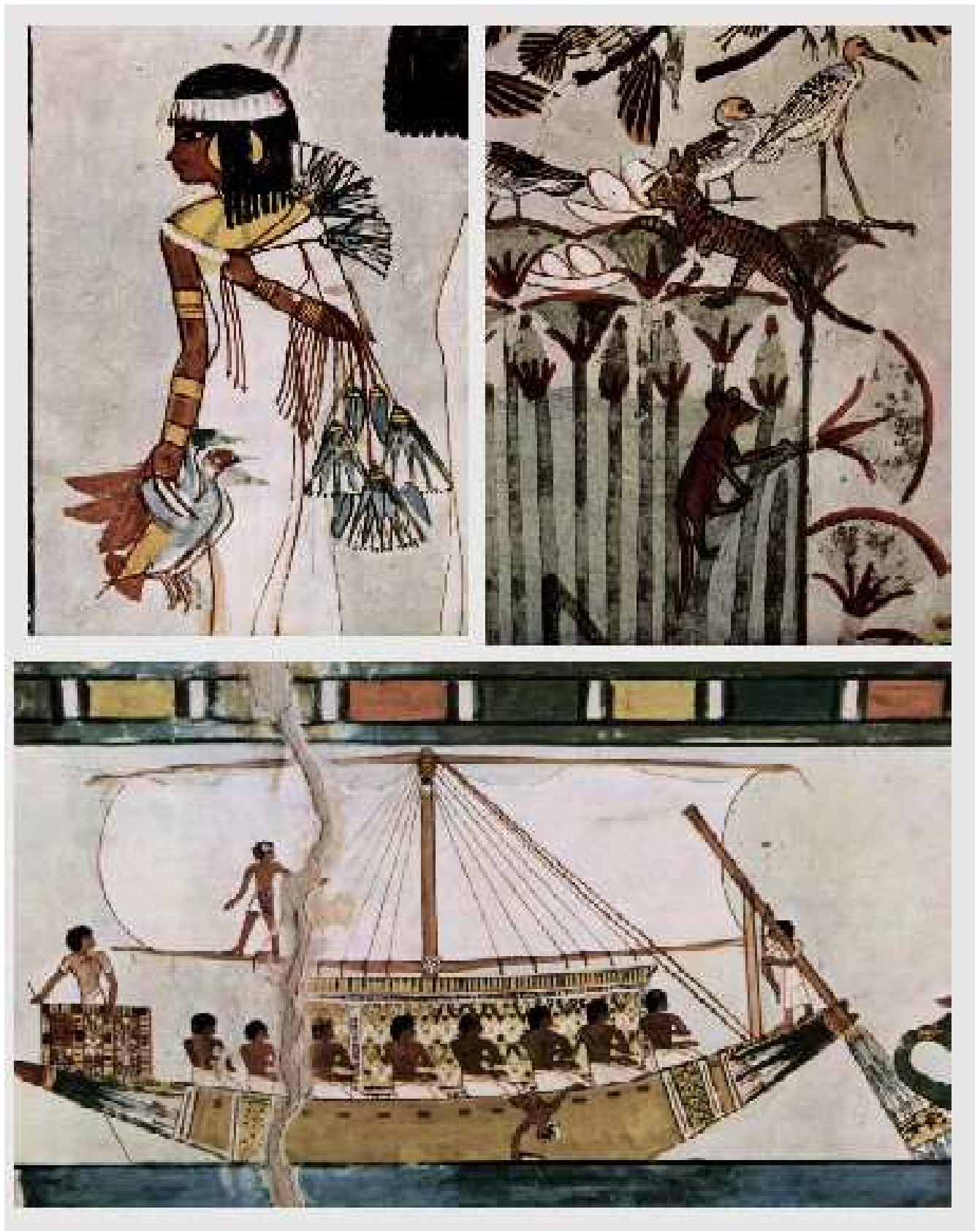


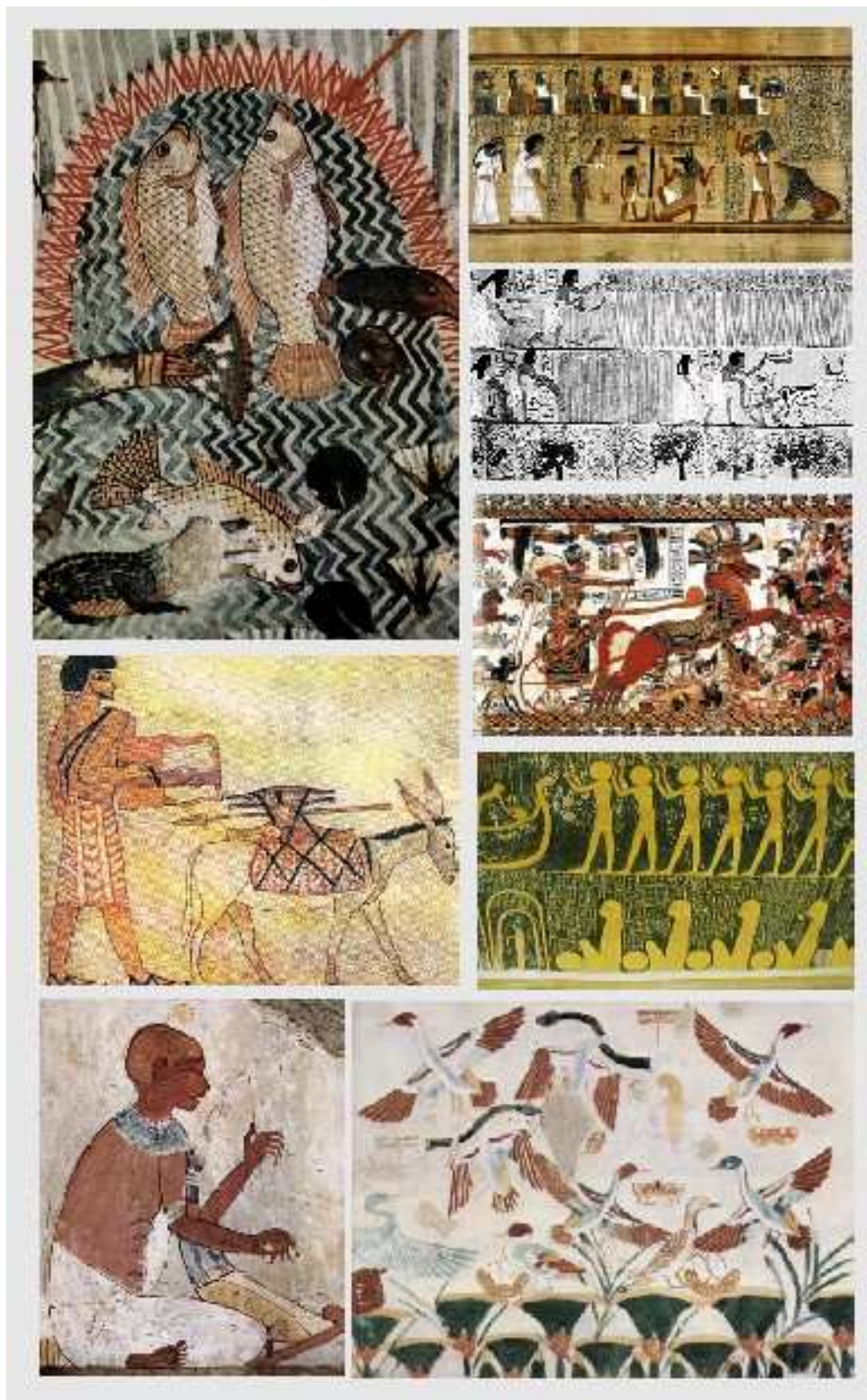


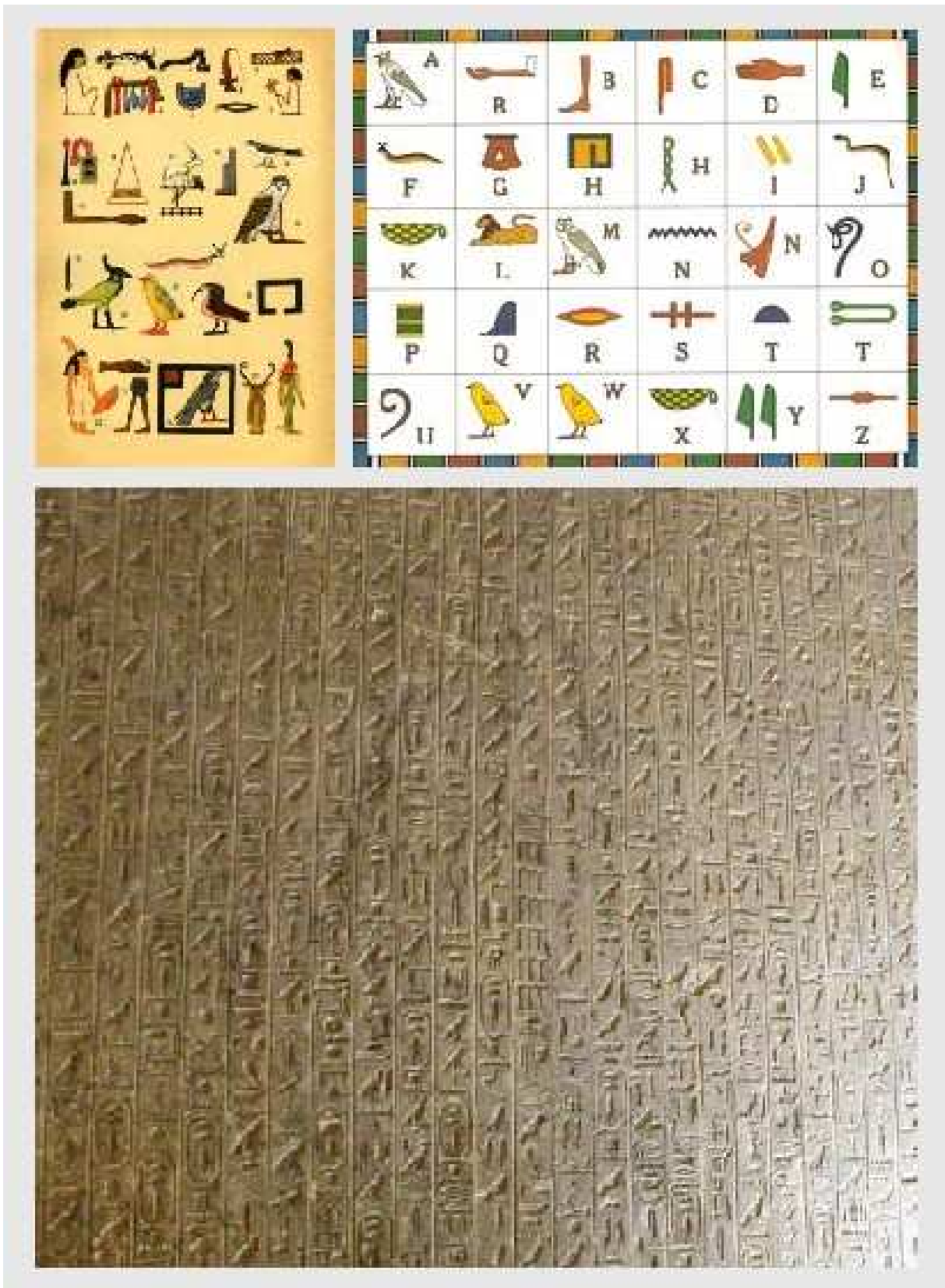






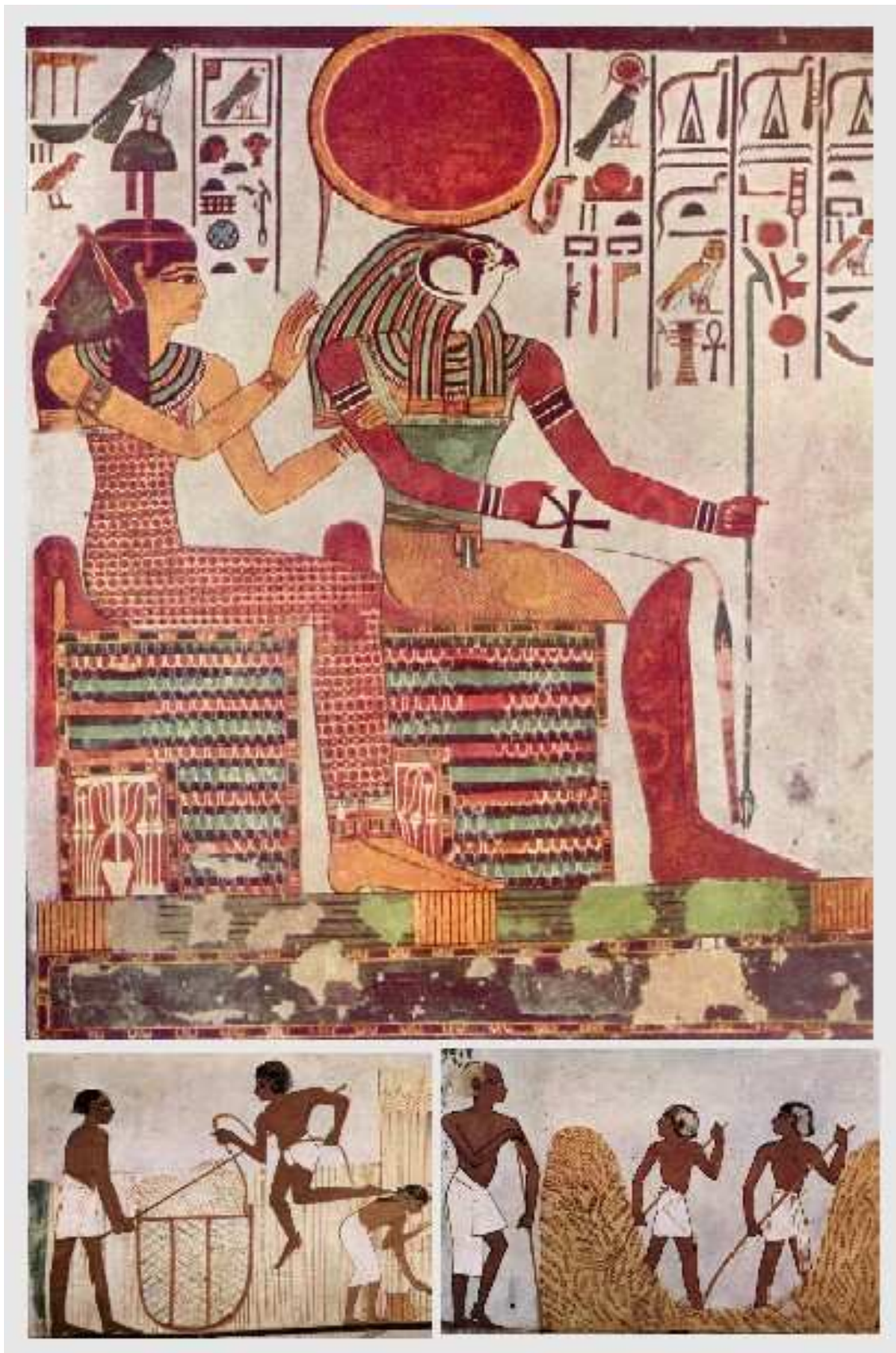


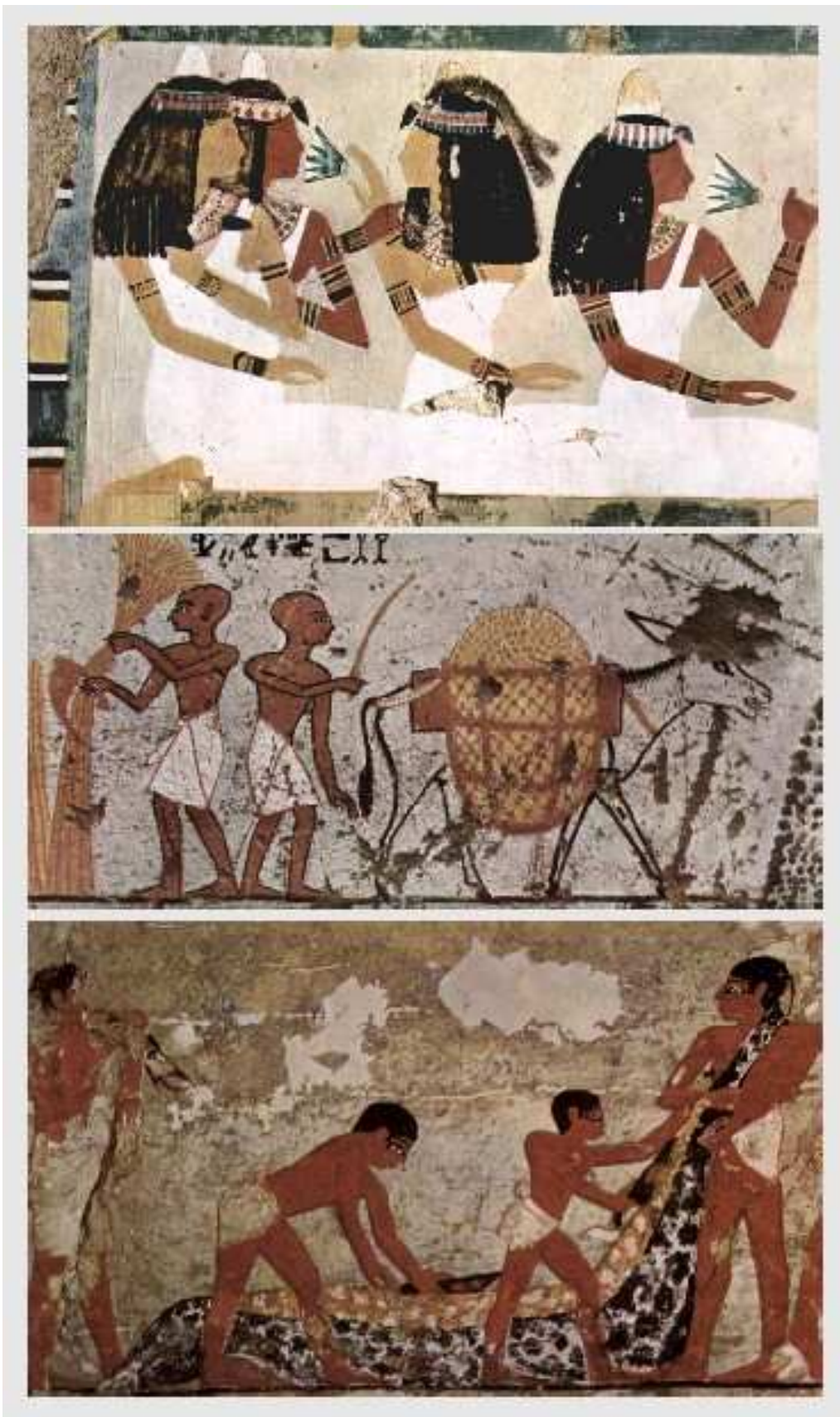


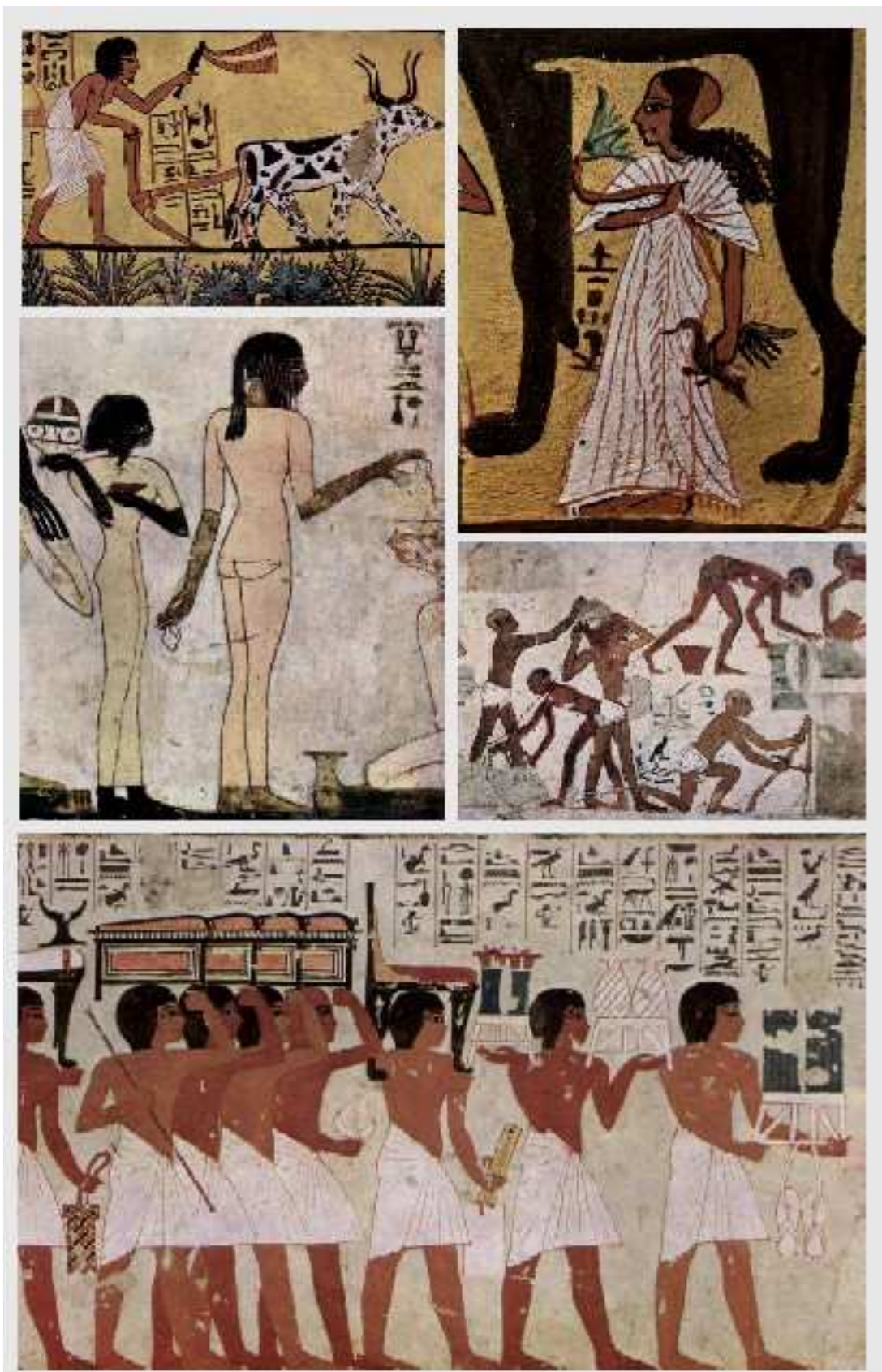




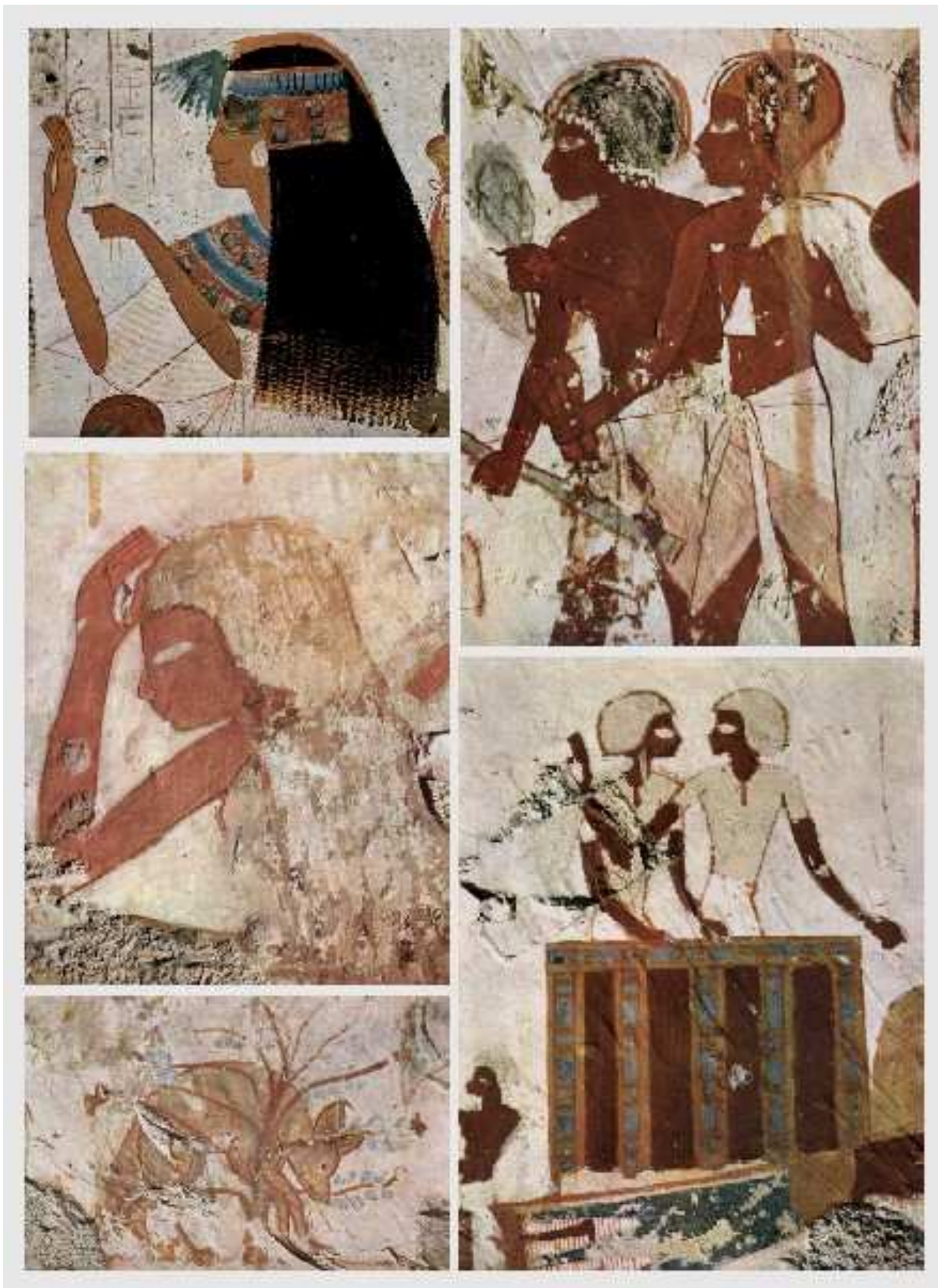


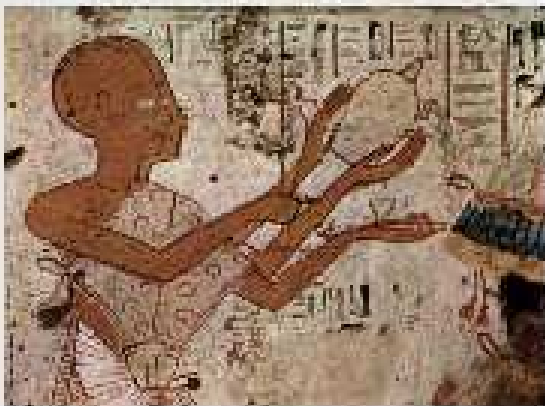






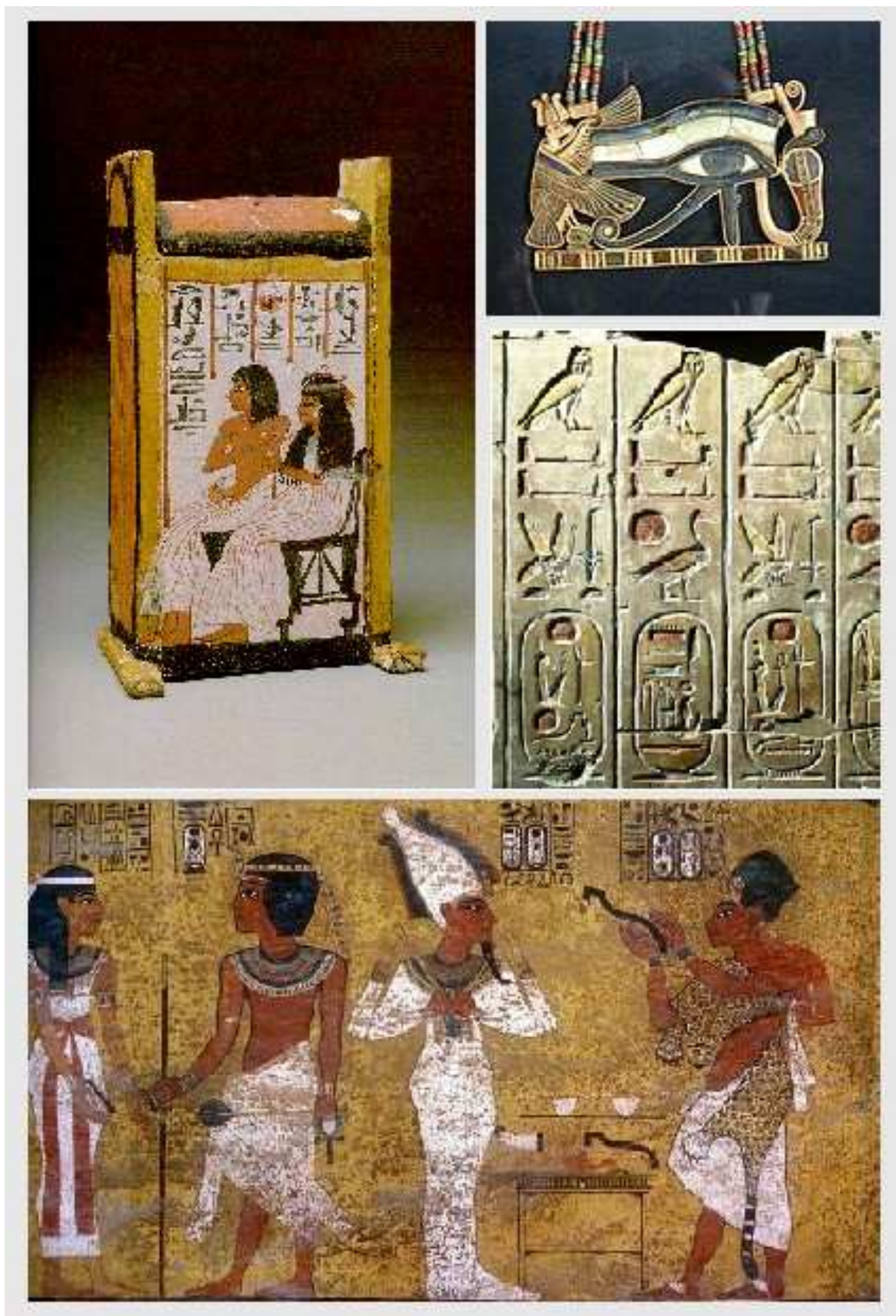


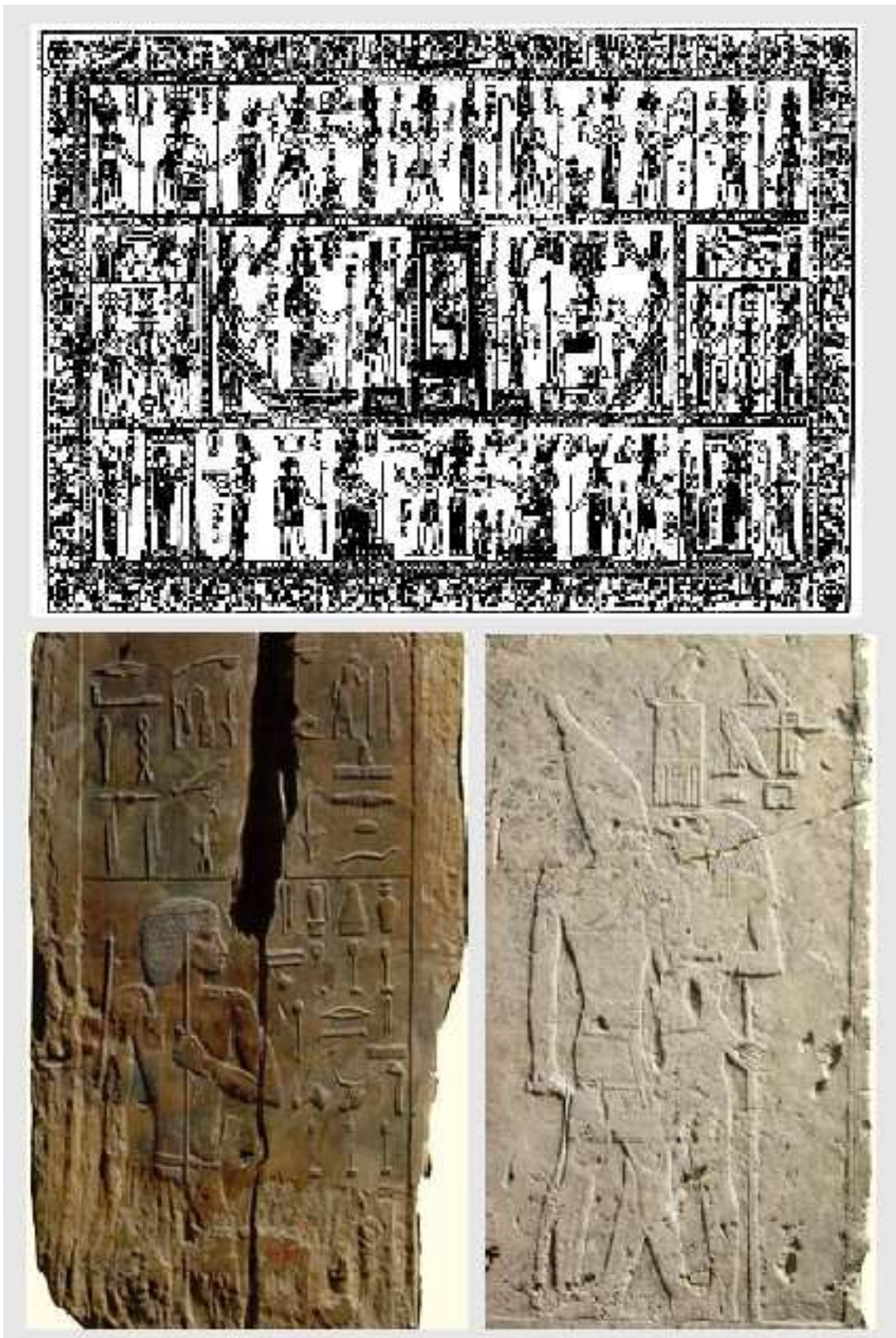


















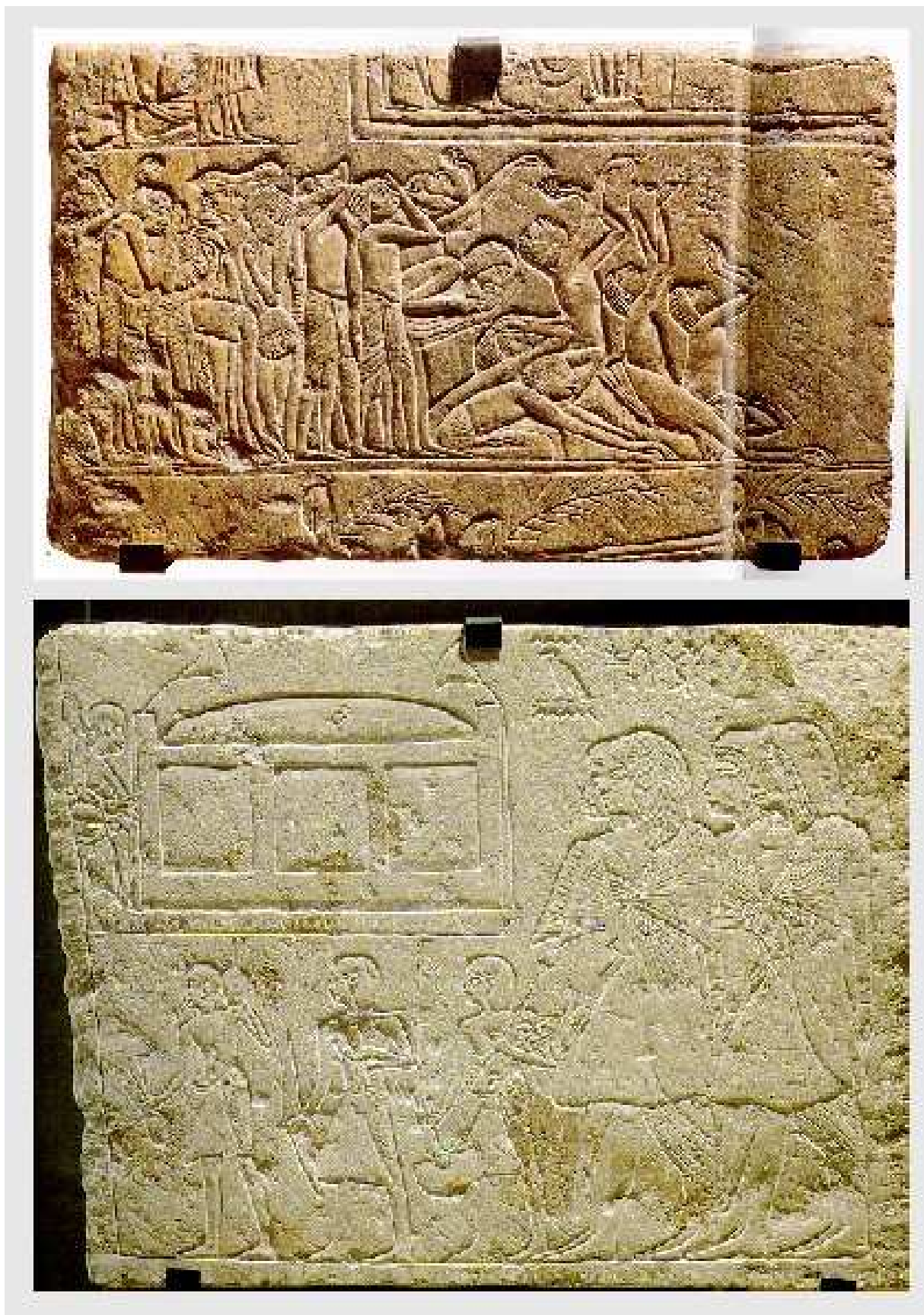






Рис 114. Искусство первых цивилизаций.

Древняя Греция

У греков на вазах средства вроде те же – силуэты, дополненные линейно-контурными приемами. Но никаких признаков интенциональной перспективы уже нет. Для развитого общества моряков и торговцев экономнее написать «Геракл» или «Ахиллес» рядом с его изображением, чем рисовать или лепить его больше других. Тем более, что греческая мифология уже полностью антропоцентрична.



Рис. 115. Надписи на рельефе. Реконструкция.

Для греков, как и для египтян, боги и герои тоже больше их самих, что проявлено через размеры важных статуй. Но теперь это остаток, рудимент интенциональности, не основа культуры. Именно поэтому гигантская хрисоэлефантинная Афина с копьем и такая же знаменитая статуя Зевса, известные только по реконструкциям, так поражали современников. Но все равно, это никак не колоссы Рамзеса, они уже значительно меньше. А в рядовых храмах и в быту никакого гигантизма богов и героев и в помине нет. Более того, их играют в театре живые люди и куклы, что невозможно представить в Египте.

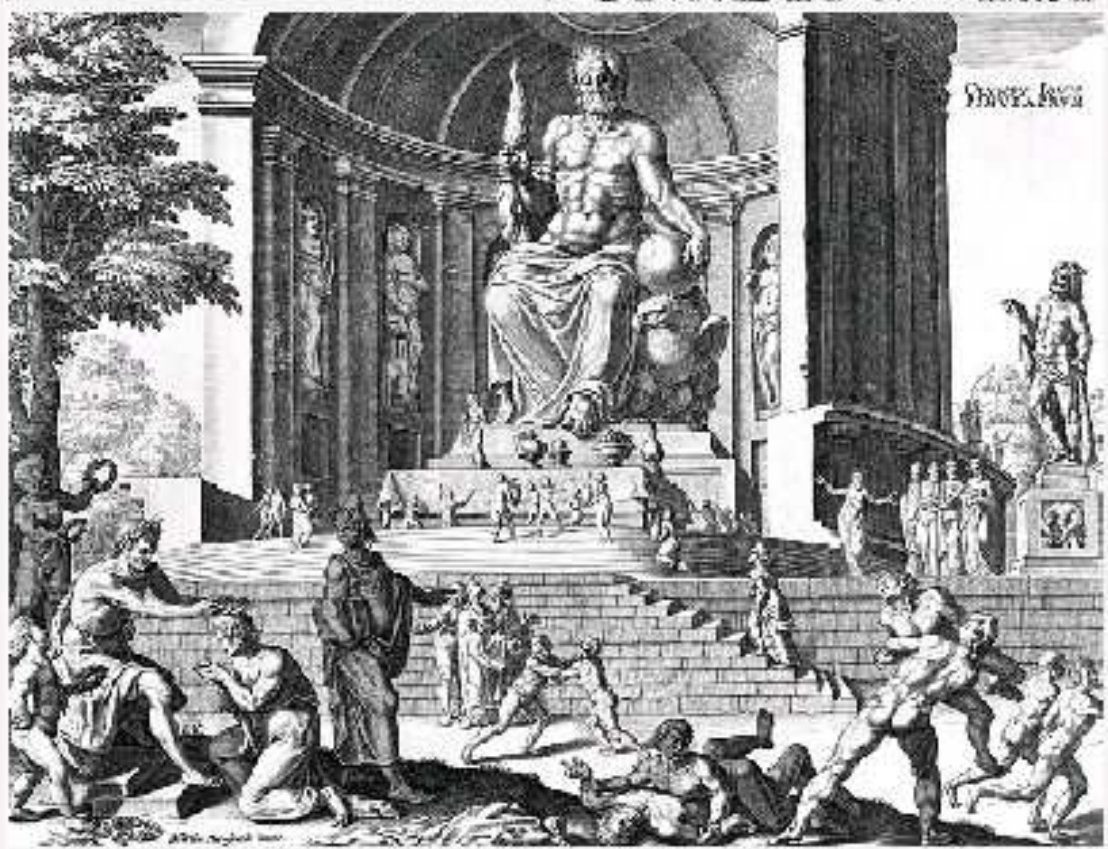




Рис. 116. Золотая статуя Зевса. Реконструкции.

Но вернемся к изобразительно-выразительным средствам. Изменился характер линейности: по Ф. Шмиту, древние греки первыми осознали, что в рисунке есть две стихии: прямая линия и кривая линия – и никто лучше греков не использовал эти две стихии. Местом проявления этой закономерности стала прежде всего греческая вазапись – ее эволюцию следует рассмотреть отдельно, настолько она в этом отношении крайне интересна.

Силуэтно-линейное соединение стало переходным шагом к трехмерности, поскольку позволяло показать глубину. Этот процесс совершается через целый ряд этапов. Формирование этого типа видения охватывает классический период греческого искусства.

В итоге искусство Древней Греции осваивает *объемное видение*, где художник осознанно изображал трехмерный объем. В связи с этим перестраивается вся система формальных средств, и, прежде всего, – перспектива. Трехмерность осознается путем введения достаточно рациональной и перспективы целостного типа: происходит переход к аксонометрии (разновидность косоугольной перспективы), развивающей начала параллельной перспективы.



Рис. 117. Переход от плоского к объемному, от двухмерного к трехмерному.

Аксонометрическое изображение объекта позволяет видеть одновременно две его стороны. Эта перспектива дает возможность изображать предметы, находящиеся на удалении. Однако, как и в силуэтной перспективе, их величина с удалением не меняется. Аналогичный тип перспективы распространился в разные

времена древности в персидском, японском и китайском искусствах, причем очень надолго. Фундаментальный характер этого перехода имеет основания в структуре общества, оно стало более сложным, и увеличении его однородности и развитости его людей. При этом прорывы, совершенные в одном месте, очень быстро по историческим меркам античности распространяются повсюду (диффузионизм).



Рис. 118. Первый шаг к моделированию объема на плоскости.

Объемное видение в этой форме иначе выстраивало отношение к *равновесным средствам* – тону и цвету. Градиент, тональные переходы – это разработка первоначально жесткой схемы силуэта с фоном. Прекрасный пример ступенчатого тонального градиента дает освещенная колонна с каннелюрами. Каннелюры – это вертикальные желобки в стволе колонны (от франц. *cannelure*).

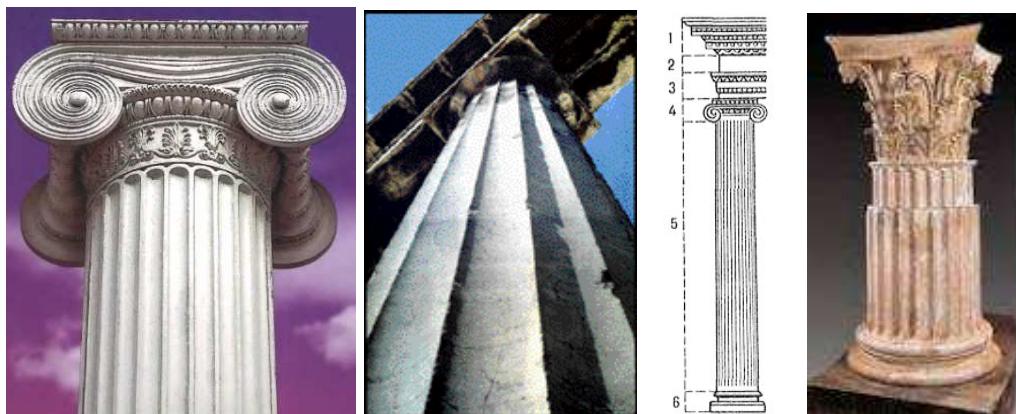


Рис. 119. Греческие колонны с каннелюрами.

Мы представляем Древнюю Грецию монохромной, а между тем это была очень полихромная культура – раскрашивались даже храмы, не то что статуи и группы статуй. Причем, в архаике цвет поначалу использовался как тон, т.е. не различался (отсюда зеленые бороды у некоторых ранних статуй). Затем появляются сочетания металлов и инкрустации, что позволяло достичь на расстоянии впечатления живого загорелого тела.



Рис. 120. Полиметаллические инкрустированные статуи.

Напомним, что в хрисозлефантинной технике применяется сочетание телесного цвета слоновой кости и золота, что также усиливает иллюзорность, особенно на расстоянии – перед вами предстают живые боги.



Рис. 121. Хрисозлефантинные статуи Афины и Зевса. Реконструкции.

В классический период и в эллинизме локальный цвет остроумно использовался для раскраски храмов: для лучшего выражения трехмерного пространства цвет модулируется так, чтобы один цвет *выступал*, а другой – *отступал*. Этот прием применяли в рельефах еще древние египтяне, но греки сделали шаг вперед, поскольку у них цвет применяется в трехмерности. По сути дела, это скорее трехмерная живопись, чем просто скульптура. И общее впечатление, которое при этом достигалось, носило вполне понятный декоративный эффект.



*Рис. 122. Цветная реконструкция рельефа саркофага Александра.
Раскраска храма.*

В эллинизме мы встречаем очень развитые цветотональные средства выражения, иногда мало чем уступающие даже эпохе возрождения, хотя в целом, конечно, эти средства более простые. Они проявлены прежде всего в живописи.

Практически не сохранившаяся греческая энкаустика (греч. *enkaustike*, от *enkaio* – жгу, выжигаю), техника живописи красками, замешенными на воске, которые накладывались и закреплялись при помощи нагревания. Она применялась для настенных росписей, в портретной живописи, в окраске скульптур и архитектуре. Что характерно для античности, энкаустика здесь высоко ценилась не только как средство декорирования статуй, стен, зданий и кораблей, но и как защитный слой – после высыхания она предохраняла поверхности от жары и разрушительного воздействия соленой воды. Энкаустика в Греции достигала степени иллюзорности, о чем свидетельствуют тексты ряда современников (легенда о птицах, склевавших нарисованные ягоды).

Техника энкаустики, ввиду ее непрочности – воск все-таки, известна в основном по более поздним античным памятникам, типа позднеегипетских «фаюмских протретов» на досках, где она достигла высокой степени выразительности. Она частично применялась и в раннем христианстве.



Портрет юноши. Известняк, энкаустика.
IV в. до н.э.

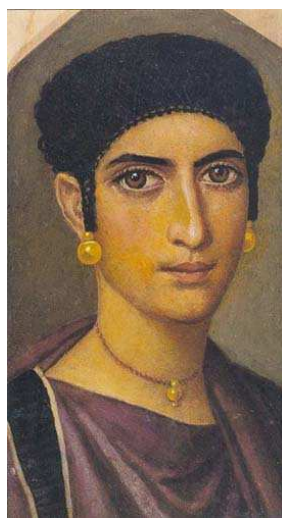
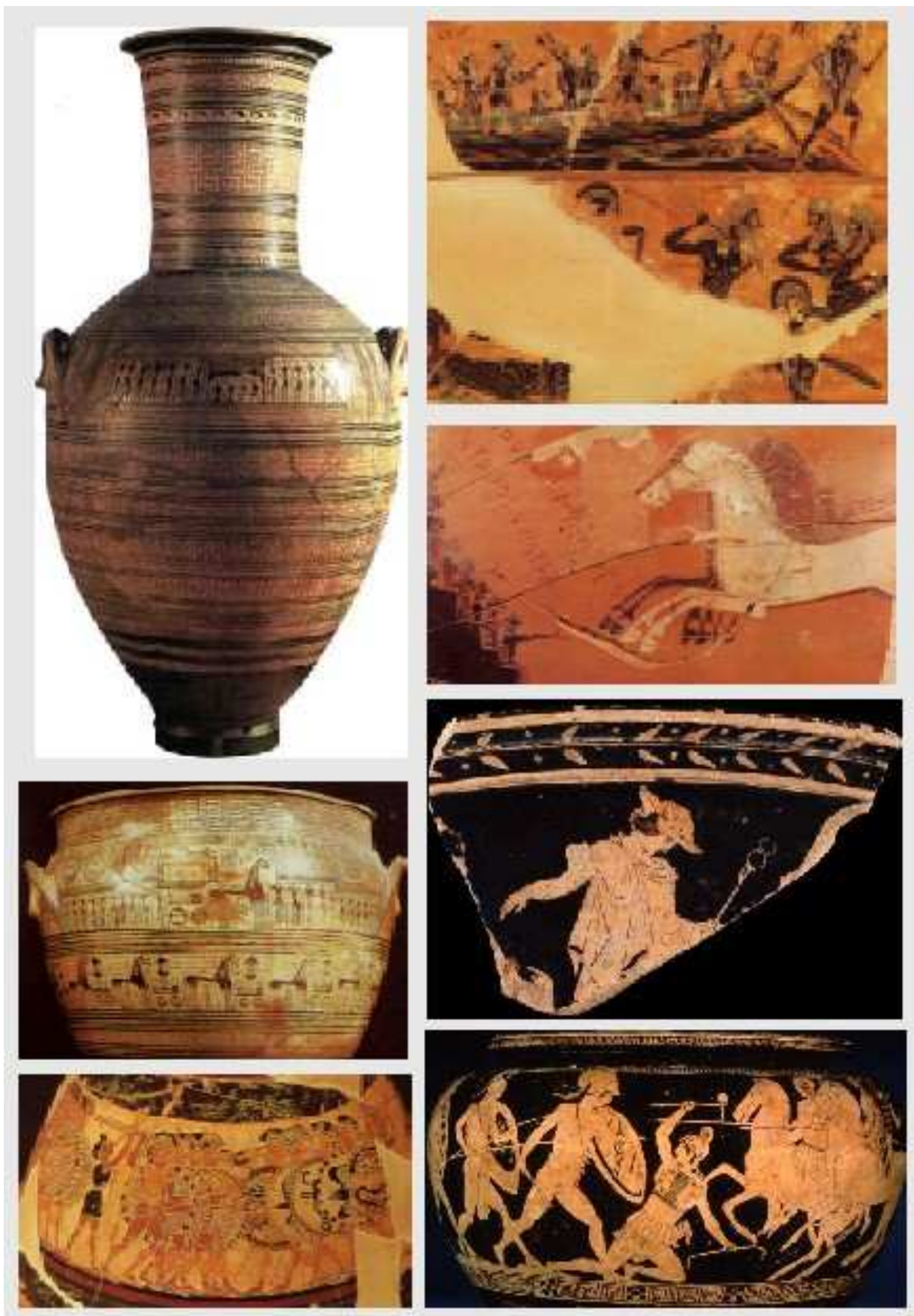


Рис. 123. Образцы античной энкаустики.





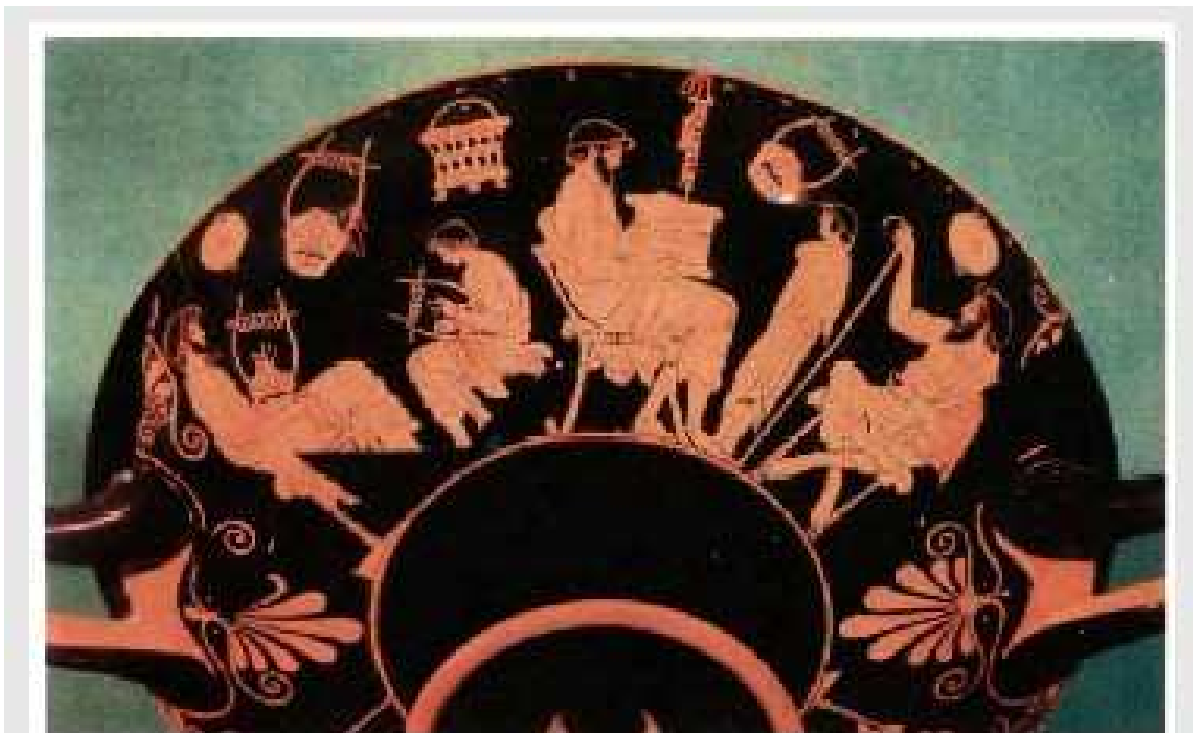




Рис. 124. Греческая вазопись разных периодов и мест.

Объемная форма предмета позволяла изобразить его более физически ощутимым. Форма у греков трактуется гораздо разнообразнее, чем в Египте, а в эллинизме развиваются приемы очень мягкой трактовки форм с использованием многоцветия. В эллинизме такие средства, как фактура и текстура, играли очень важную, и все возрастающую роль. Об этом, в частности, можно судить по сохранившимся мозаикам, которые упрощенно копируют живописные находки.

Трехмерное пространство было осмыслено в греческой математике (стереометрия Евклида). Она позволяла осознать, что каждый предмет объемен, имеет несколько сторон. В науке познается также качественное разнообразие трехмерных форм и задается набор «идеальных тел» (тела Платона-Пифагора).

Трехмерность в искусстве принадлежит, прежде всего, скульптуре, она и является в этом мире доминирующим видом искусства, ибо только скульптура трехмерна по природе. От египетской суммы фронтальных проекций и аксонометризма греческая скульптура осуществляет переход к криволинейной объемной оси («Дискобол», «Лаокоон» и т.п.), интегрирующей целое.



Рис. 124. Освоение скульптурой трехмерной спирали в пространстве.

Трактовка трехмерного пространства в храмовой архитектуре исходила из понимания храма как драгоценного ларца *для статуи*, что позволяло использовать потенциал аксонометрии: Парфенон расположен под углом ко входу на Акрополь так, чтобы предстали одновременно передний и боковой фасады. Обозрение здания как целого дополняется ясностью тщательно проработанных деталей, ими можно любоваться со всех сторон, а также вблизи, на тактильном уровне. Этому способствовал и новый человеческий масштаб, поэтому архитектурность пластических искусств была основана на *ритме колоннад*.

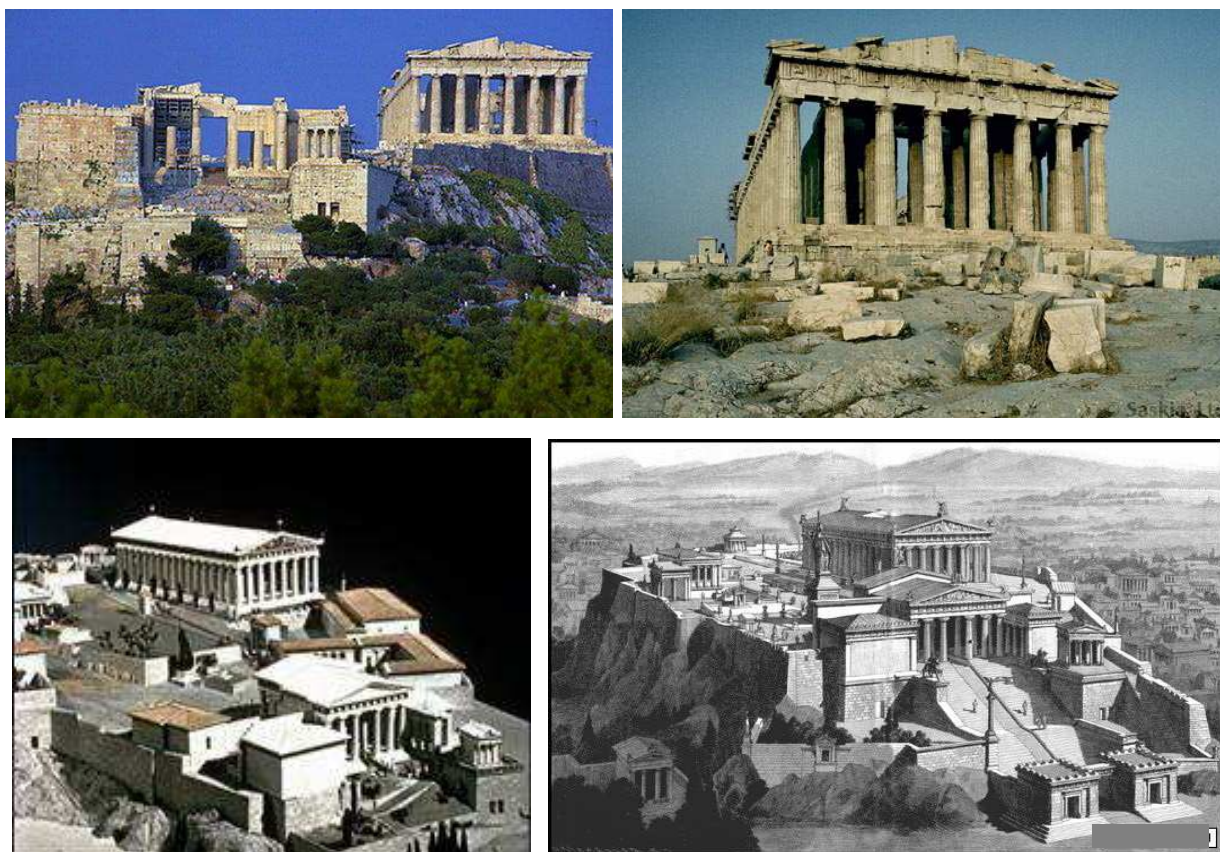


Рис. 125. Аксонометрическая постановка храмов.

Итак, наряду с точкой, линией, контуром, силуэтом и плоскостью начинают активно применяться трехмерные формы. Греческое искусство завоевывает глубину и частично пространство, *осваивая его через линейность*, развитое чувство двойного линейного ритма и *ритмику параллельных рядов*.

Некоторые шаги в пространство делаются, но они не становятся определяющими. Так, греческий периптер – цельный и легко обозреваемый, для увеличения легкости его восприятия применялся такой прием: отдельные стороны здания оставались плоскостями, но с ними соседствовали портики, которые своей объемной легкостью маскировали эту плоскостность, особенно на расстоянии. Главной целью архитектуры оставалось ограничение пространства, однако не в такой мере, как это было ранее.

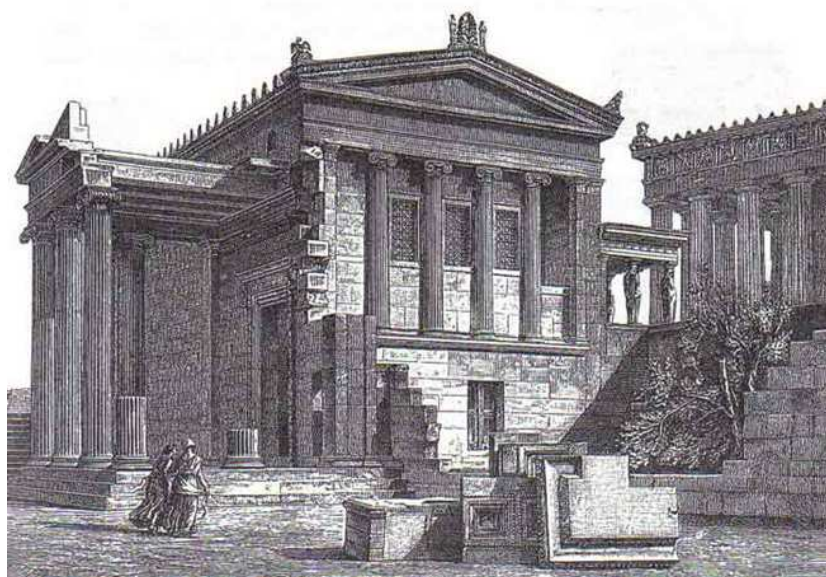
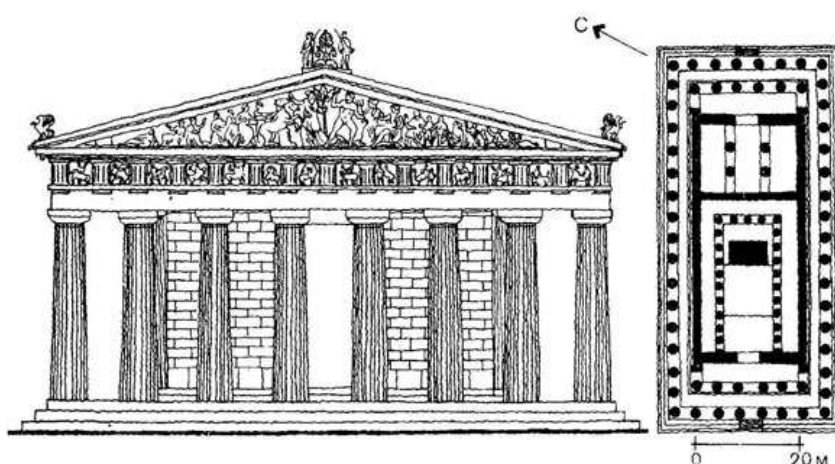


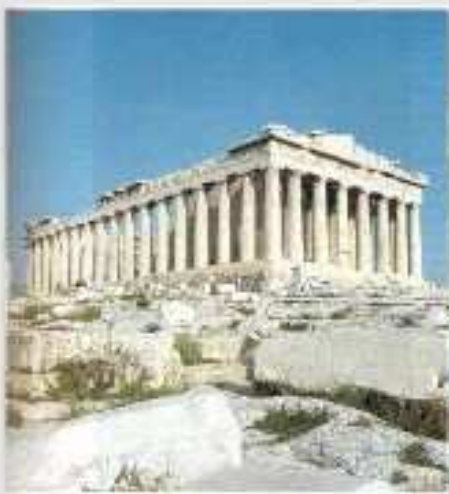
Рис. 126 . Периптер и портики.

















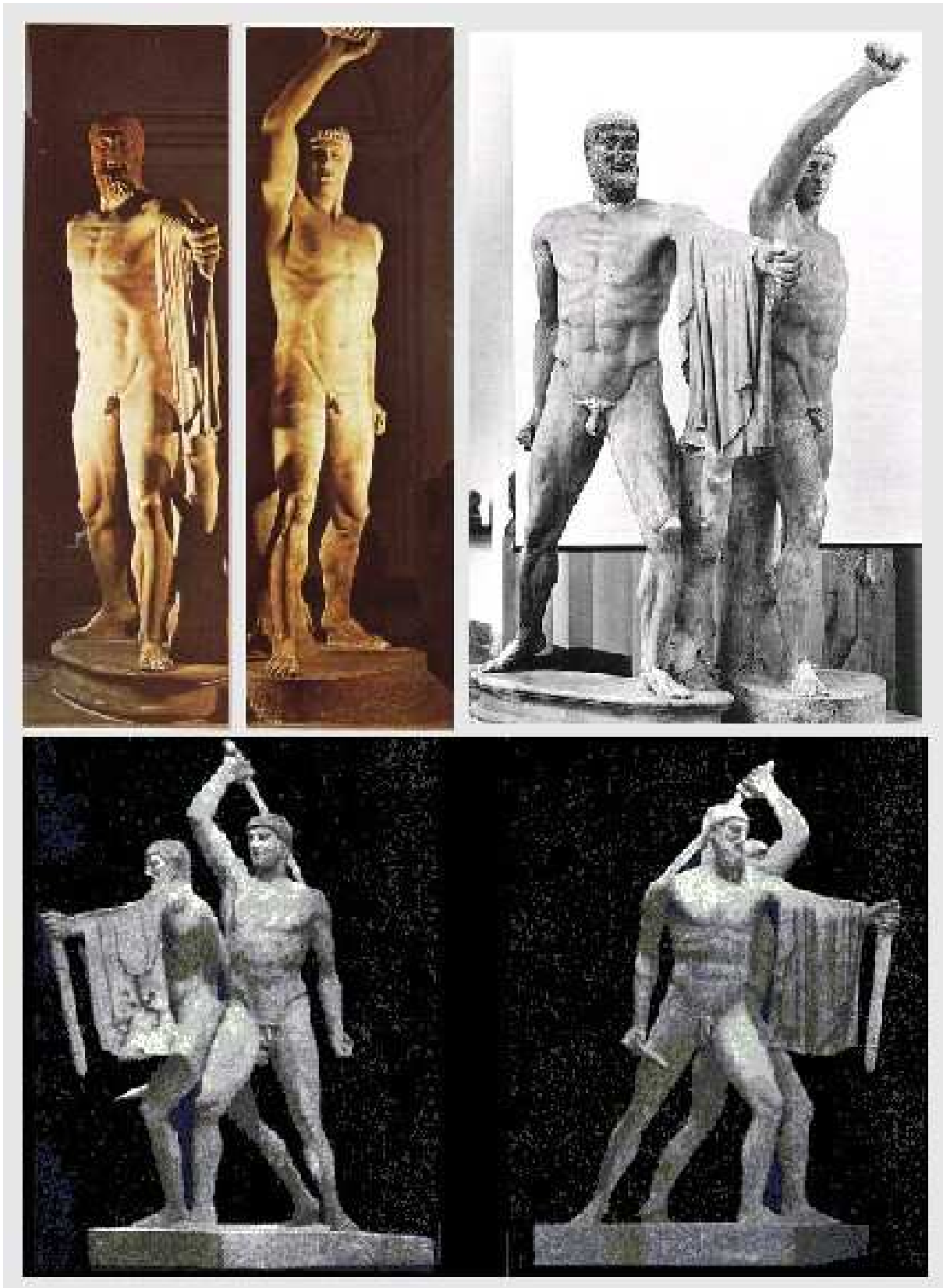




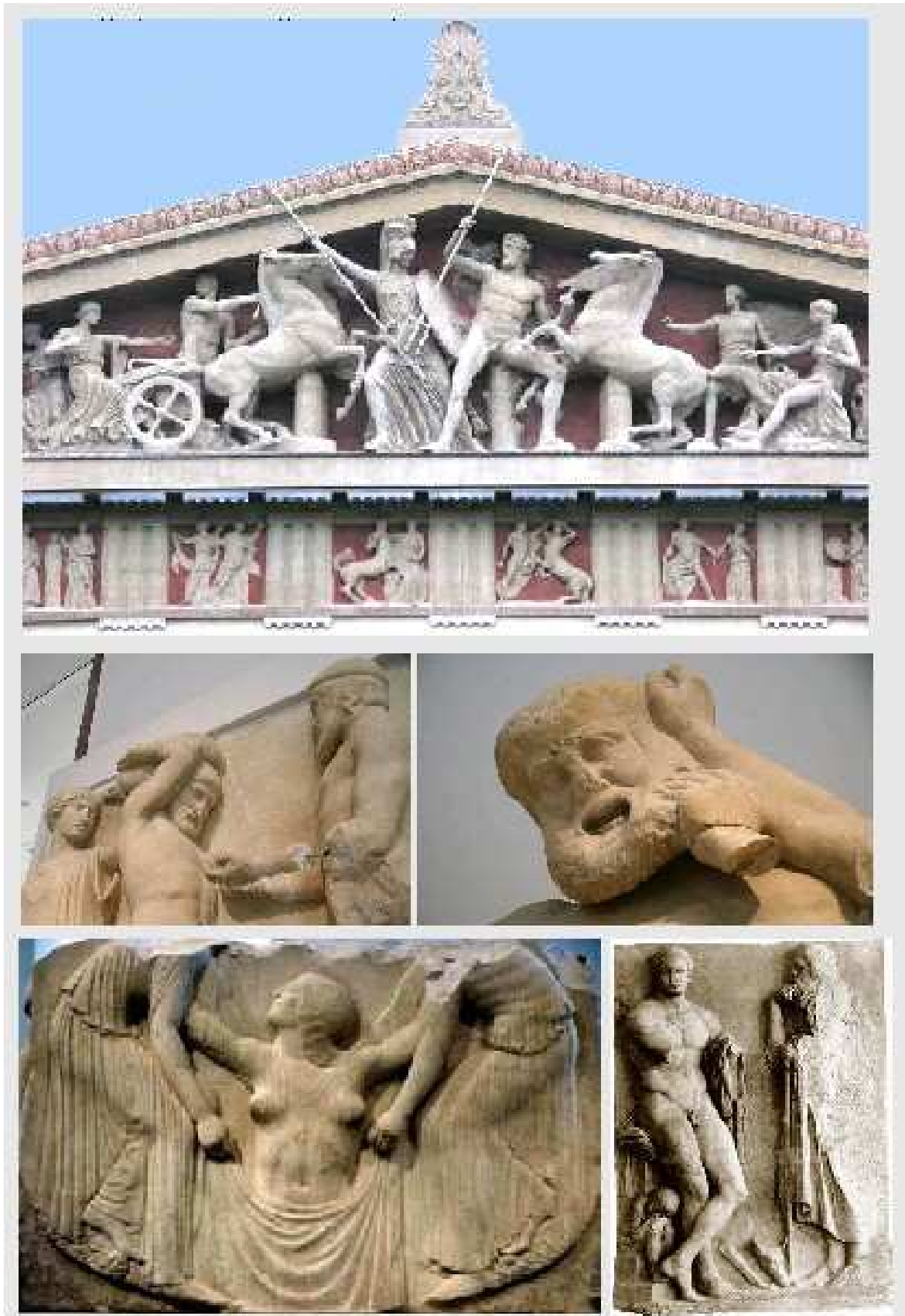












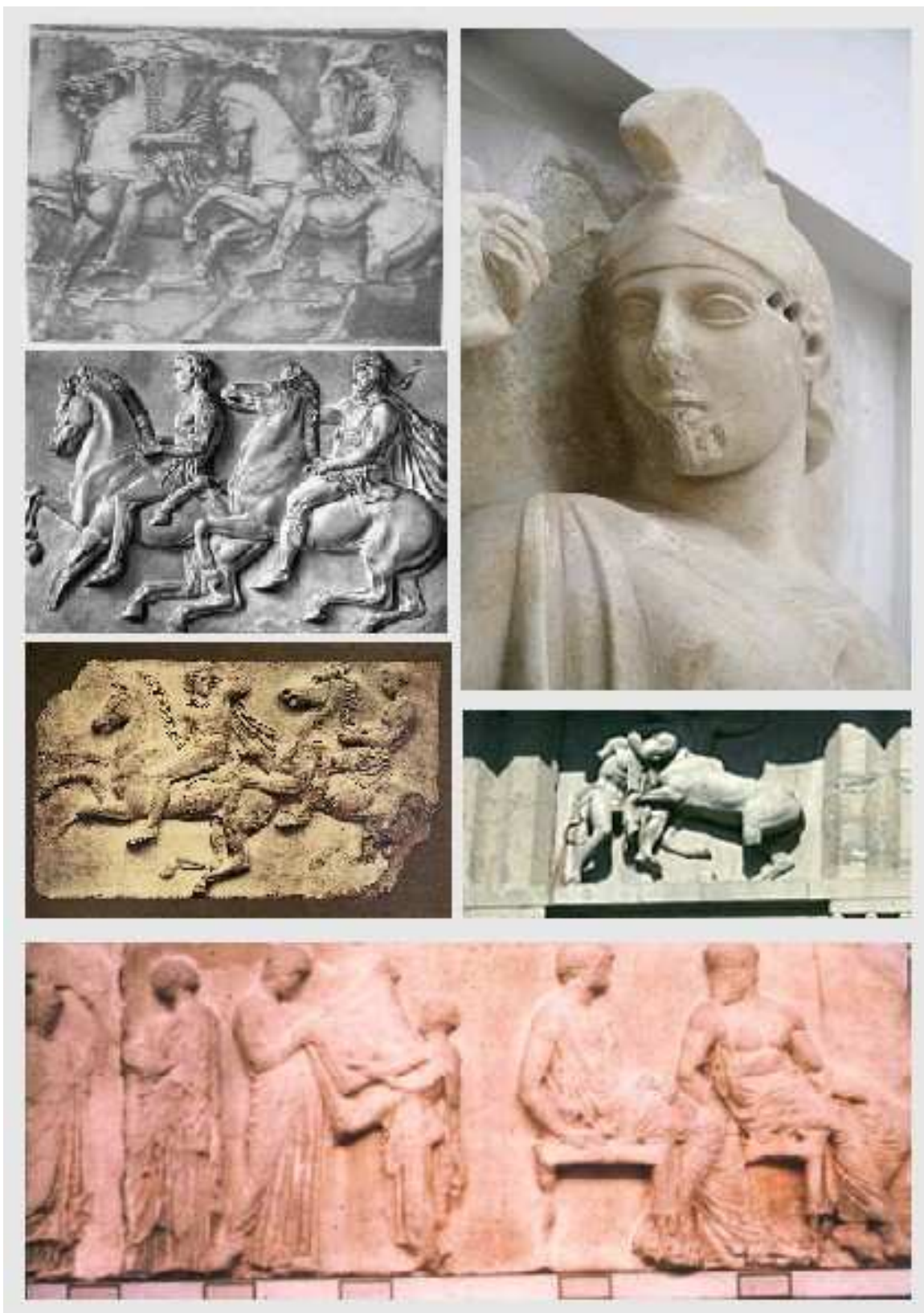




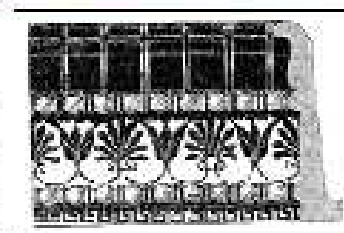
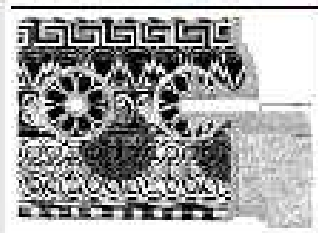
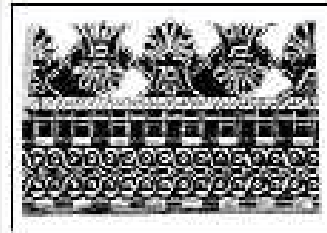












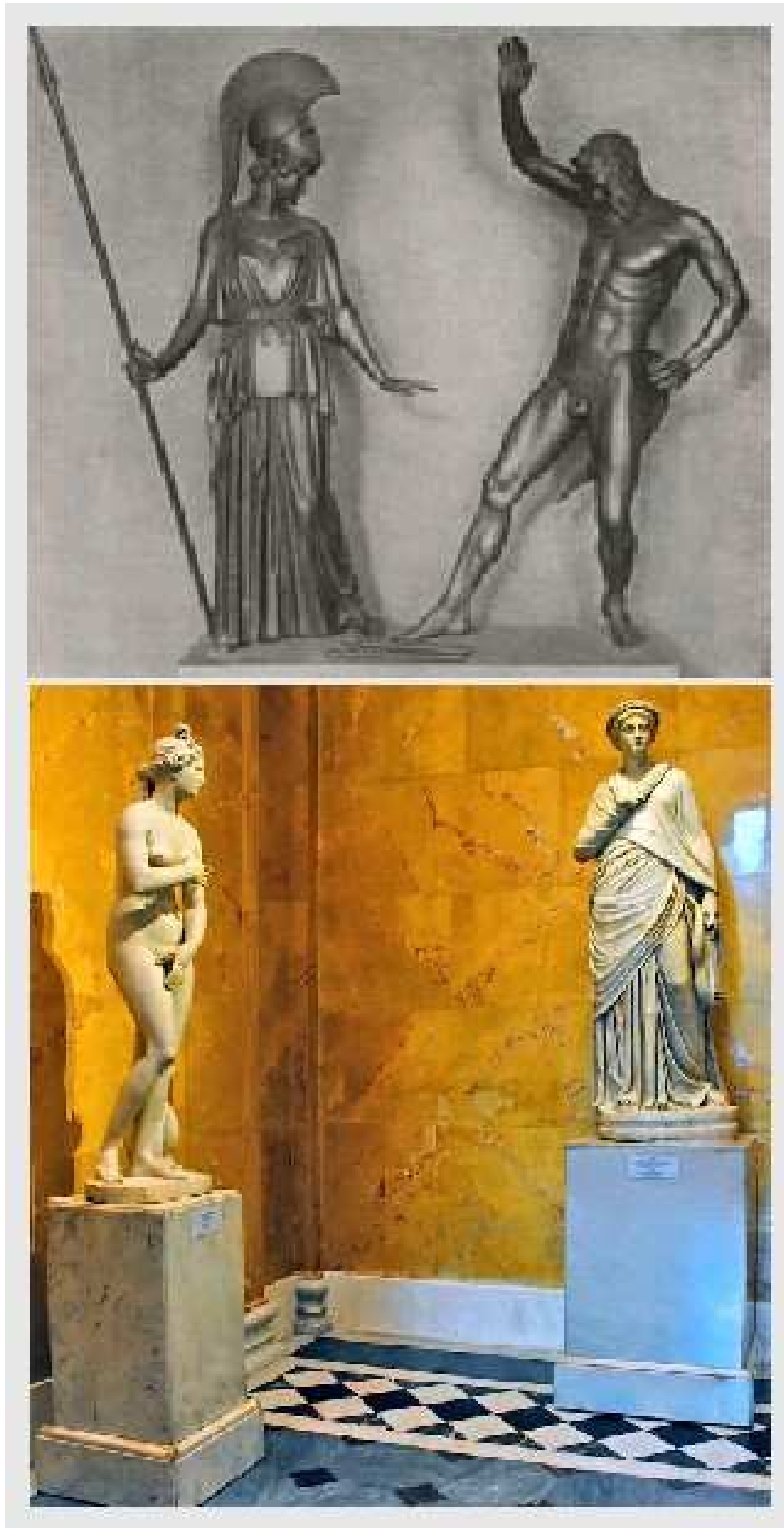














Рис. 127. Греческое искусство раннего и классического периода.

Этап доминирования личности

При общем формационном диктате общества (МЫ) в классической Греции применяются *равновесные средства*. Соотношение целого и части в этом искусстве, соответственно, также равновесное – и это главный признак греческой классики. Но это состояние не могло продолжаться бесконечно долго, и равновесие постепенно начинает нарушаться и смещаться в сторону избыточности формы по отношению к содержанию (что можно проиллюстрировать и на всех других индикаторах). Наступает эллинизм.

Эллинизм – это исторический период между Грецией и Римом (классическая Эллада – Эллинизм – Рим.). Однако в истории искусств под эллинизмом понимают более короткий отрезок времени, продолжавшийся до фактического завоевания Древним Римом Средиземноморья (II-I века до нашей эры). Характерная особенность этой культуры – взаимное проникновение и взаимное влияние Восточной и Западной (персидской и греческой) культур.

Если говорить о нашей теме видения, эллинизм есть не просто формальное развитие и усложнение греческого начала – в нем *преимущественно плоскостное* видение греческого художника полностью переходит в трехмерное и даже иногда выходит в область прямой-обратной перспективы. Но, моделируя глубину пространства, художник здесь уменьшал предметы интуитивно, а не математически выверенно. Наличие теории перспективы у греков ничем не подтверждено, а потому эти отдельные проявления не стали главной тенденцией. Причина здесь довольно очевидна: при использовании изометрии можно легко переходить как в прямую, так и в обратную перспективу, и эти «плавания» в две стороны хорошо заметны, особенно в поздней античности, при переходе к монотеистическому христианству.

Эллинизм – это прежде всего синтез многих культур. Еще задолго до Александра Македонского персы подпали под влияние греческого искусства, с которым они познакомились, покоряя малые греческие города на периферии. Об

этом свидетельствует Галикарнасский мавзолей, в строительстве которого принимали участие и греческие мастера, среди которых был и Скопас. Синтез, который происходил здесь, включал и египетскую линию искусства: гробница персидского сатрапа Мавзола напоминала египетскую пирамиду, особенно ее верх. По основанию же это греческий храм с колоннадой и с фризами, на которых была воспроизведена амазомахия – битва греков с амазонками. Сооружение высотой более 40 м., по периметру основания – более километра – производило величественное и прекрасное впечатление. Это одно из семи чудес света, и оно эллинистическое.



Рис. 128. Мавзолей – усыпальца Мавсола в Галикарнасе (реконструкции).

После очень короткого по историческим меркам периода греческой демократии полностью меняется доминанта политического строя. Империя Александра распадается, и центрами греческого влияния становятся столицы новых царств: Александрия, Антиохия и Пергам. Теперь не столько общественные здания, сколько богатые царские дворцы и роскошные частные дома – вот что доминирует. Хотя все еще сохраняются храмы и театры, но меняется их место в общественном сознании.

Мы специально обсуждали в книге «Эволюция пространствоощущения» гигантизм, присущий ряду построек эллинизма. Часть из них широко известна среди «семи чудес света», но в основном в пересказах историков, сами они не сохранились. Что характерно, это, прежде всего, шедевры инженерного искусства, а не искусства, как, например, Фаросский маяк..

Фаросский маяк обслуживал огромную и удобную гавань. Он представлял собой трехступенчатую конструкцию: первая ступень – очень большая четырехгранная башня; следующая ступень, начинавшаяся с определенной высоты, – также четырехгранная башня, но меньшего сечения; и, наконец, третья ступень – башенка, круглая в плане. Огонь был виден за десятки миль и в любую погоду. Внутри маяка непрерывной чередой по винтовому пути вверх шли ослы, несущие в корзинах топливо, а вниз спускались ослы, уносившие шлак. Для своего времени это было, несомненно, выдающееся техническое устройство огромной мощности. В нем использовались полированные бронзовые зеркала, сфокусированные в луч, наподобие того, что описано в «Гиперболоиде инженера Гарина» А. Толстого.

Хотя описание маяка сохранилось, в большинстве реконструкций, приведенных ниже, мы видим свободные фантазии, к тому же не имеющие к стилистике эллинизма никакого отношения. Это касается всех античных «чудес света» – каждая последующая эпоха придумывала свой образ и одевала его в свою модную архитектурную «одежду».





Рис. 129. Фаросский маяк. Реконструкции.

Еще одним эллинистическим «чудом света» была статуя колосса Родосского. Речь идет о фигуре бога Гелиоса высотой 32 метра.





Рис. 130. Колосс Родосский. Реконструкции.

В эллинистической культуре происходит явный переход от равновесия «МЫ и Я» к постепенному доминированию «Я» и ослаблению роли «МЫ». Но общая тенденция относительного равновесия «МЫ и Я» в этом мире сохранятся, это все-таки преимущественно греческая культура, обернутая на классику. Особенно это видно в сравнении ее с последующим Римом.

Уменьшение пространства до семейного, домашнего и человеческого хорошо видно и в литературе, и в скульптуре малых форм, Это, например, «танагрские статуэтки» из терракоты (обожженной глины). Здесь впервые проявляются множественные оттенки человеческих чувств, не выражавшихся ранее: игривость, очарование, лукавство, забавность и т.д.



Рис. 131. Танагрские статуэтки.

Абсолютная монархия с ее бюрократией нуждалась в аполитичных гражданах. А потому перемещение интересов в сферу личной жизни ее вполне устраивало. Расцветает ранний античный индивидуализм, которого не знала классическая эпоха, но который уже проявлял себя в последние десятилетия V в. до н.э. у софистов и Еврипида. Он еще весьма далек от римского безудержного индивидуализма, но, тем не менее, окрашивает весь эллинизм оттенком разочарования личности в прошлых равновесных идеалах. Отсюда тема расслабленности и ухода от борьбы (обратным была боевая стойка и собранность воинов и олимпийцев). Убивающий себя или умирающий – таких сюжетов в греческой классике мы не найдем, зато их любят в эллинизме.

Культура эллинизма, поскольку она идетвширь, а не вглубь, становится все более и более формальной. При всем том, что ей посвящены восторженные страницы первооткрывателей и искусствоведов из Возрождения и Нового времени, она не сопоставима с классической эпохой по уровню шедевров. Но зато статуй и колонн стало гораздо больше чисто количественно: эллинистические полисы были наполнены множеством скульптур, статуи находилось не только во дворцах и храмах, но и в частных домах. До сих пор при раскопках находят все новые и новые статуи эпохи эллинизма, причем на всем том огромном ареале, где он существовал. Как правило, они достаточно среднего или низкого качества.

Эллинизм обращен в свое классическое прошлое – отсюда стремление копировать классические шедевры и реставрировать «один в один». Это устремление, с одной стороны, способствовало сохранению античного наследства в целом, но с другой – сильно запутывает атрибуцию многих памятников.

Например, в эпоху эллинизма был восстановлен знаменитый храм Артемиды в Эфесе – еще одно античное «чудо света». Правда ныне это опять руины, и уже трудно понять, какие именно по датировке эти камни, ранние или поздние. Что интересно, образованные поклонники античности из Нового времени, знающие чудеса света по описаниям, при знакомстве с этими руинами

выражали явное разочарование. Оно и понятно, привычные им общественные здания мировых столиц и вокзалы XIX века куда значительно по своим размерам. Но у каждого времени своя мера «гигантского».



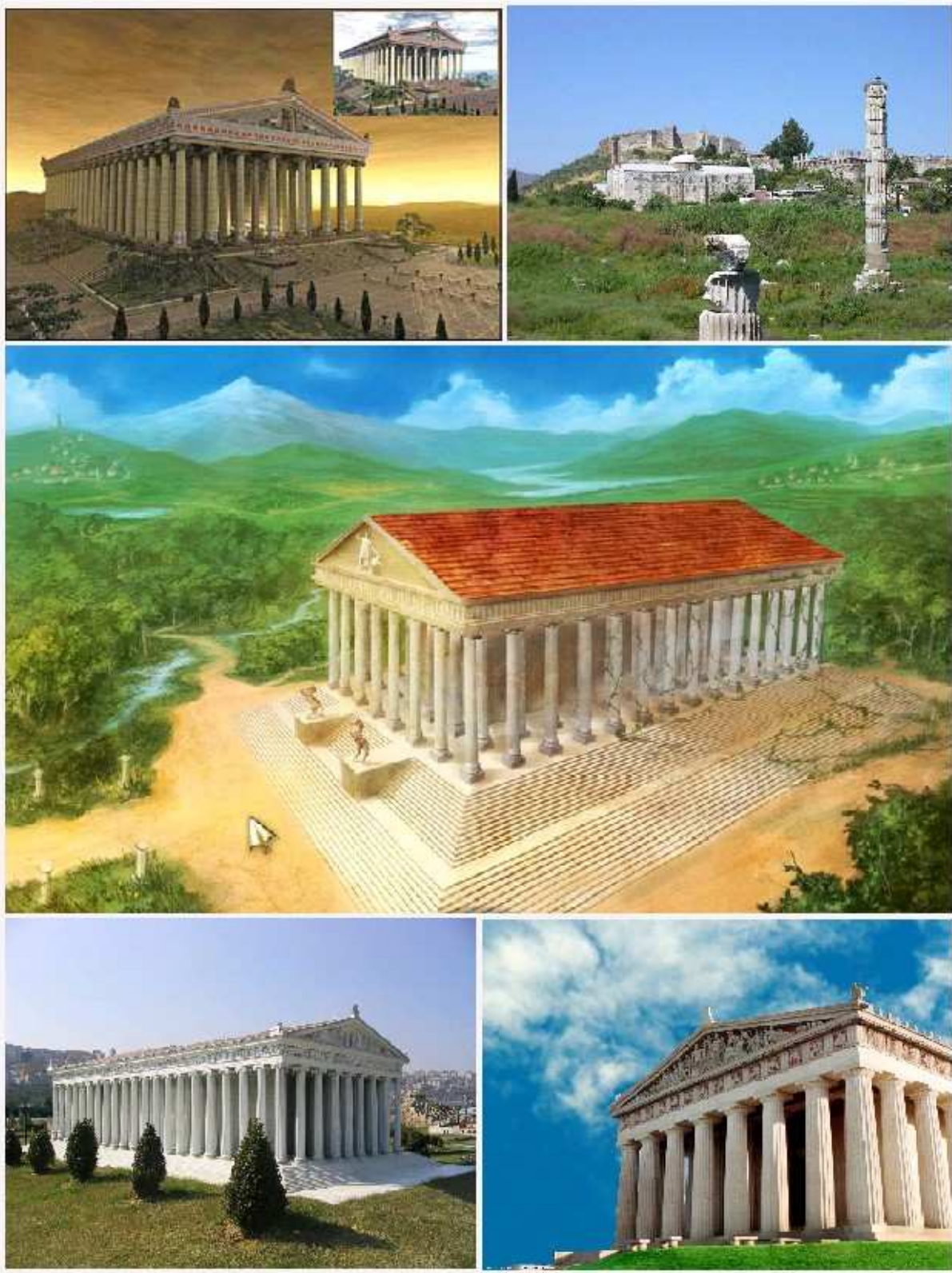




Рис. 132. Храм Артемиды Эфесской (руины и реконструкции).

Сохранились также важные для понимания «гигантских» устремлений эллинизма колонны храма Зевса Олимпийского в Афинах (II в. до н.э. - II в. н.э.).



Рис. 133. Храм Зевса Олимпийского в Афинах.

Судя по дате завершения строительства этого храма, для греков эллинизм продолжался и после начала эпохи Рима. И хотя таких продолжений немало, это не более чем инерция стиля, которая уже мало что значила в истории.

Во II в. до н.э. был сооружен Пергамский алтарь, в котором также совмещались греческие и восточные традиции со знаменитыми рельефами фризов, в которых патетика в фигурах и борьбы достигает высшего напряжения.





Рис. 134. Пергамский алтарь.

С эпохой эллинизма связан ряд знаменитых статуй и скульптурных групп: Венера Милосская, Лаокоон, Апполон Бельведерский, Ника Самофракийская, Галл, убивающий себя и свою жену, умирающий.





Рис. 135. Самые знаменитые скульптуры эллинизма.

Поскольку интересы перемещены в личный мир, от эпохи эллинизма сохранилось множество ювелирных изделий, камей и инталий. Инталии (или энталии) – это камни с углубленной резьбой, нередко использовались как печать; камеи – камни, чаще слоистые, с выпуклой резьбой, нередко покрытые цветными эмалями. Они стали образцами мастерства для последующих эпох.

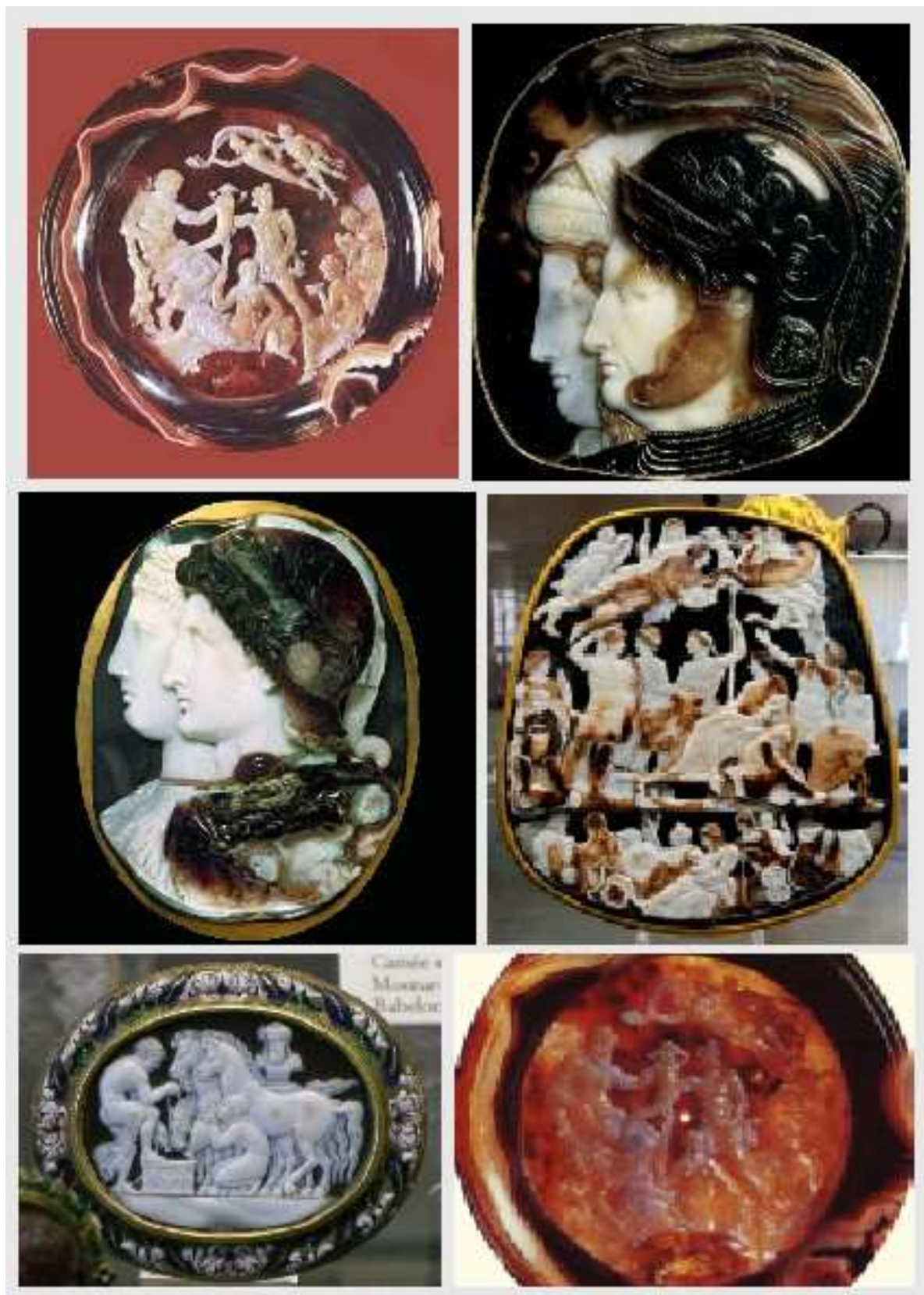
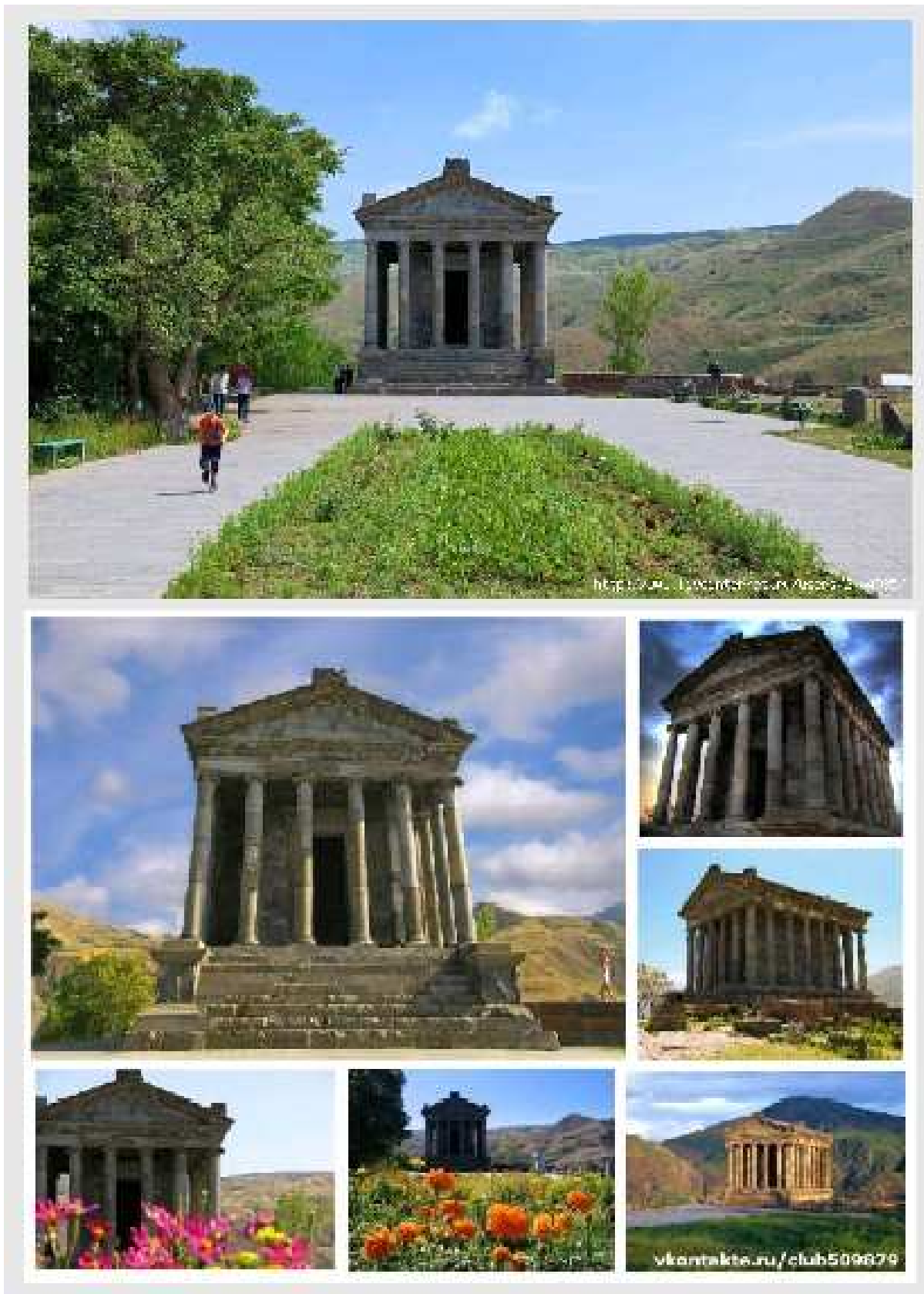






Рис. 136. Античные камеи и инталии (глиптика).















Ри

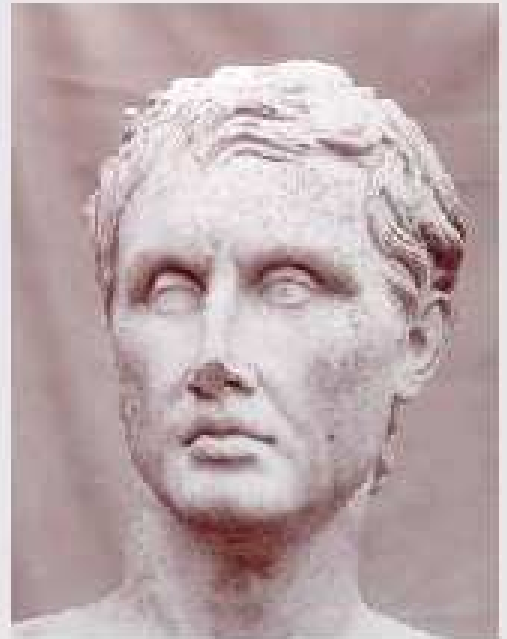














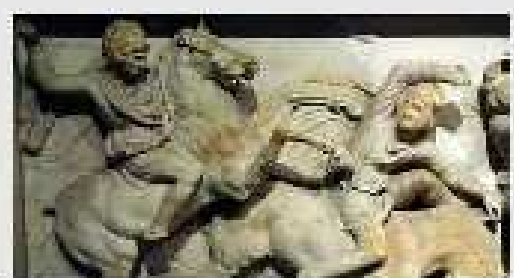












Рис. 137. Искусство эллинизма.

Этап доминирования личности, Древний Рим

При наличии единого с Грецией пластического языка, в эллинизме «доигрываются» все те варианты, которые греками не были освоены. Эти формальные упражнения утомляют своей избыточностью и разрушением гармонии. Продолжаются они и в Риме, но уже иначе.

Но что, собственно, содержит искусство Рима, если опираться на наши схемы? Во-первых, в искусстве античности, куда мы включаем и все древнейшие цивилизации, виден переход от знака-символа – через знак-образ – к предметности (знак-вещь). Смена исторических доминант имеет свою закономерность и мы демонстрируем ее зримо, а не только на схемах.

1) Древний Египет и первые цивилизации опираются на **знак-символ**. Отсюда *интенциональная перспектива*, где уровни значений отображаются через уровни масштабов (макро - мезо - микро). Отсюда применяемая еще с доцивилизационных времен ярусная (иерархическая) композиция. Она хорошо видна уже в древнейшем памятнике Египта – палетке Нармера. Это самый важный композиционно-смысловой прием, характерный и для первобытного мира, и для древнего Востока.

В изображении конкретного объекта применяется *параллельная перспектива*. Она применяется и в Египте, и у его соседей, она типична для изобразительных систем Китая, Японии и ряда их соседей. Если говорить о перспективе в целом, такую перспективу можно счесть построением с бесконечно удалённым центром проекции. Применяемый египтянами прием сочетание фронтальных и профильных проекций в одном изображении встречается и Ассирии, в Тибете и т.д.

Этот этап в эволюции видения обнаружен и у детей, которые только осваивают изобразительные средства: вот настоящий пример единства филогенеза и онтогенеза. Человек проходит те же этапы в своем становлении, что и общество.

2) В Греции, где преобладает **знак-образ**, мы наблюдаем освоение *аксонометрии*. Возникновение понятия о перспективе в этой культуре связано с

осмыслением оптики. Как известно, впервые правила перспективы упоминаются в трактате греческого математика Евклида «Оптика» (3 в. до н.э.). Упоминают также о несохранившихся трактатах о перспективе Анаксагора и Демокрита. Практическое применение греческая перспектива нашла не только в живописи, но и в театральной декорации времен Эсхила (6-5 вв. до н.э.).

В эллинизме мы могли наблюдать, что *изометрия может двигаться как в сторону прямой, так и в сторону обратной перспективы*, хотя это не являлось для художников каноном или даже осмысленным действием. Они выходили на эти возможности интуитивно, поскольку эллинизм – это начало античной эклектики. А эклектика все приемлет и все «перемалывает» в своем синтезе. Хотя свои правила есть и в ней.

3) Рим в искусстве не придумал ничего принципиально нового, доведя начала Египта, Греции, эллинизма и искусства этрусков до декоративизма и натурализма. Но в нем **знак-вещь** полностью преобладает, отсюда натурализм как главный стиль. Он начинается с восковых слепков с умерших предков, переводимых потом в мрамор: этими изображениями заполнены жилища знати.

Кстати, если говорить об этрусках и их искусстве, следует обозначить их место в истории искусства. С нашей точки зрения это места «дублера» Греции, у них не только искусство, но даже сонм богов очень схожи. Не случись ранней Греции, были бы только этруски – они используют тот же набор изобразительно-выразительных средств, хотя и со своими вариантами. А вот построенный поверх них римский мир уже принципиально иной и пор духу и по стилю.

Искусство этрусков интересно тем, что они как бы останавливаются на этапе, близком к греческой архаике, и не переходят к греческой классике. Но поскольку исторически это предшественники Рима, у них те же средства выражают несколько иное социальное содержание. И развитие упомянутых средств скачкообразно не происходит, происходит их усложнение и комбинирование. Ниже мы посмотрим на мир этрусков поближе, он очень важен.

Этап доминирования личности, Древний Рим

О древнеримской перспективе в живописи можно судить по чудом сохранившейся помпейским росписям, созданным на границе нашей эры. Так, на фресках «2-го помпеянского стиля» мы имеем дело с построениями, весьма близкими к центрально-перспективным (то есть имеющими один центр проекции).



Рис. 138. Фреска второго помпеянского стиля.

Наряду с этим широко используется система, подразумевающая *несколько точек схода, расположенных на одной вертикальной оси* (т.н. «рыбья кость»). Это достаточно сложное построение, приближающееся к перцептивной перспективе за счет сложения или наложения (как бы слайдов) нескольких изображений в одной композиции. Вот простой ее вид, а есть и очень сложные построения.

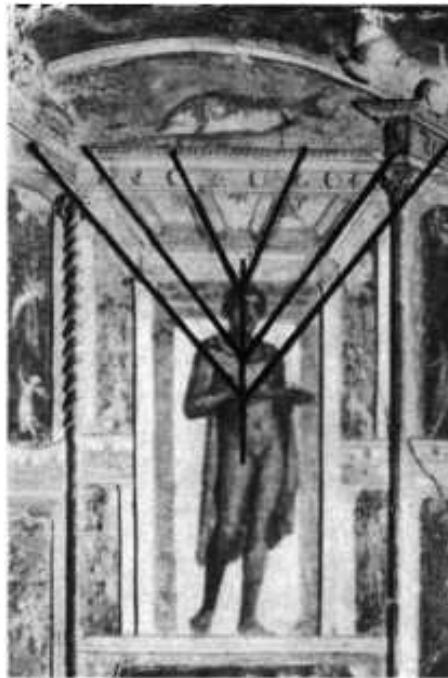


Рис. 138. Перспектива с множеством точек схода на вертикальной оси.

Кроме того, римские художники умеют изображать объем с собственными и падающими тенями. И у них явно есть понимание тональной перспективы.



Рис. 140. Геракл (Геркулес), борющийся со львом.

Римская скульптура состоит из подавляющего потока натуралистических портретов (происходящих от восковых масок умерших), а архитектура, при всем ее разнообразии и множестве новых технических решений, в целом эклектична.

Явным заимствованием отдает колонна Траяна – начало II в. до н. э. Это и широкая лента рельефа (рельеф как признак архаики ранней), это и сам прием колонны-обелиска, почерпнутый у египтян и греков одновременно. Перед нами добросовестное и подробное повествование, где реальные события переплетены с мифологическими. Все репрезентативно: типы римских воинов и даков, лагеря, приготовления к походу, оружие и одежда – перед нами энциклопедия. Анатомию они знают по грекам и лучше ассирийцев, у которых заимствован композиционный прием рассказа. Рельеф еще очень низкий, без особой пластичности, но конкретность изображаемого несомненно уже чисто римская.

Рим, особенно – поздний Рим, – это развитый декоративизм, стремящийся к тональному моделированию трехмерности, игре фактур и текстур (виллы, термы и т.п.), тут очень ценится искусство запахов, расцветает гурманство вкуса и тактильных ощущений. Стремление к удобствам и декорированию всего доступного местами напоминает барокко и даже рококо, хотя есть здесь и явный маньеризм.

При общем формационном преобладании в мироощущении диктатуры общества, в Риме применяются *личностные средства*. С позиции соотношения целого и части, здесь *детали гораздо важнее целого*.

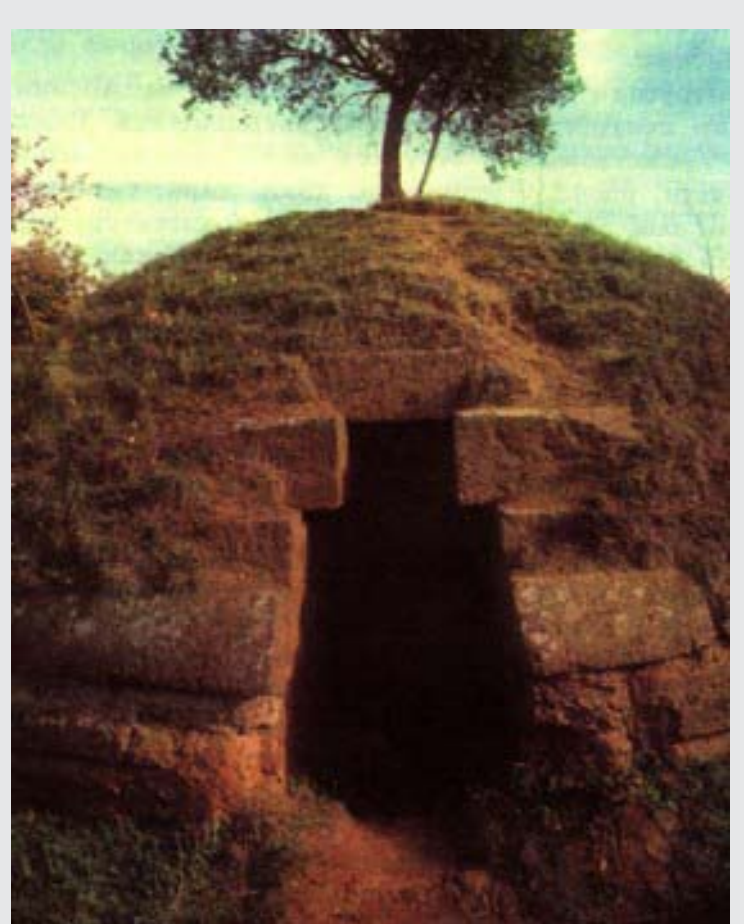
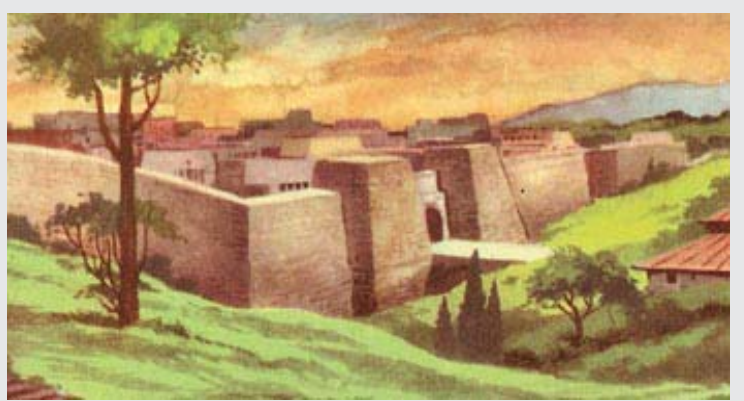
Циркулярная арка часто заменяла здесь стоечно-балочную систему (особенно в инженерных и подсобных сооружениях) постольку, поскольку была лучше по прочностным характеристикам, чем ее предшественники.

Римский менталитет не признавал того, что составляло основу предыдущих: римляне не считали свою власть освященной богами, нормы морали они брали из законов и заветов предков, высшим судьей они считали коллектив сограждан.

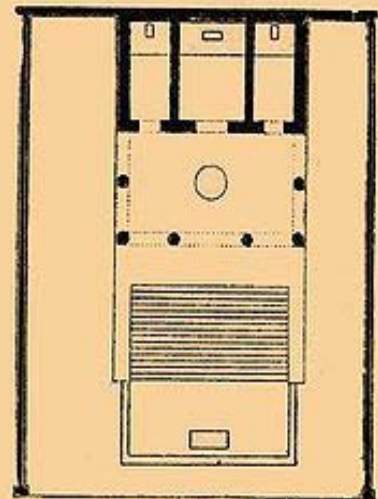
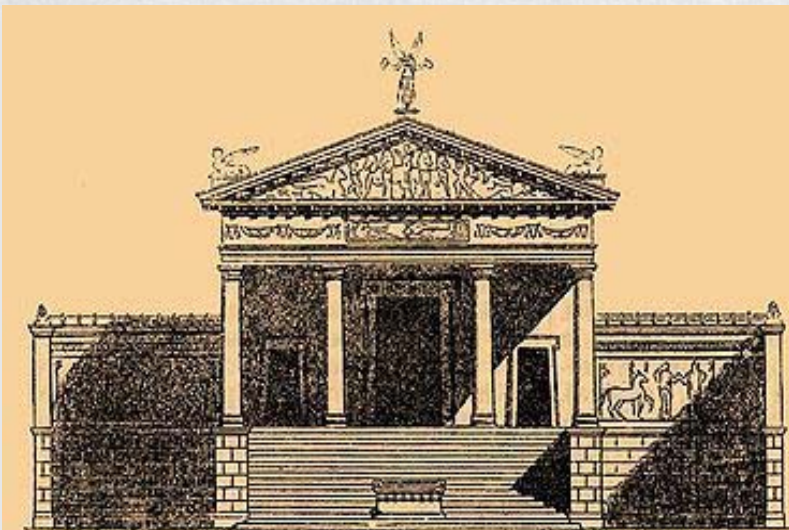
Греки подарили Риму и своих богов и свое искусство. Консульские суда Муммия, доверху груженные греческой классической скульптурой, привезли Риму образцы для тиражирования. Отныне виллы украшались римскими мраморными копиями с греческих бронзовых оригиналов. Во многом мы знаем о Греции только потому, что остались эти копии. Тиражированием греческих шедевров занимались греческие рабы. Римлянам было не до этого: политика, речи, войны – это считалось достойным гражданина, а искусство – только раба.

В период экспансии римляне много строят в колониях. Строительная техника приобрела своды и купола. Открытие бетона изменило сам подход к строительству. Расцвело строительство парков. Сложилась римская вилла, своеобразная «фазенда» в окружении парков и роскоши. Культура римской виллы с атриумом, бассейнами, нишами и статуями, мозаикой из смальты, фресками на стенах, цветными мраморами и изобилием малых пространств как бы наследует все, что было выработано декадансами Египта и эллинизма.

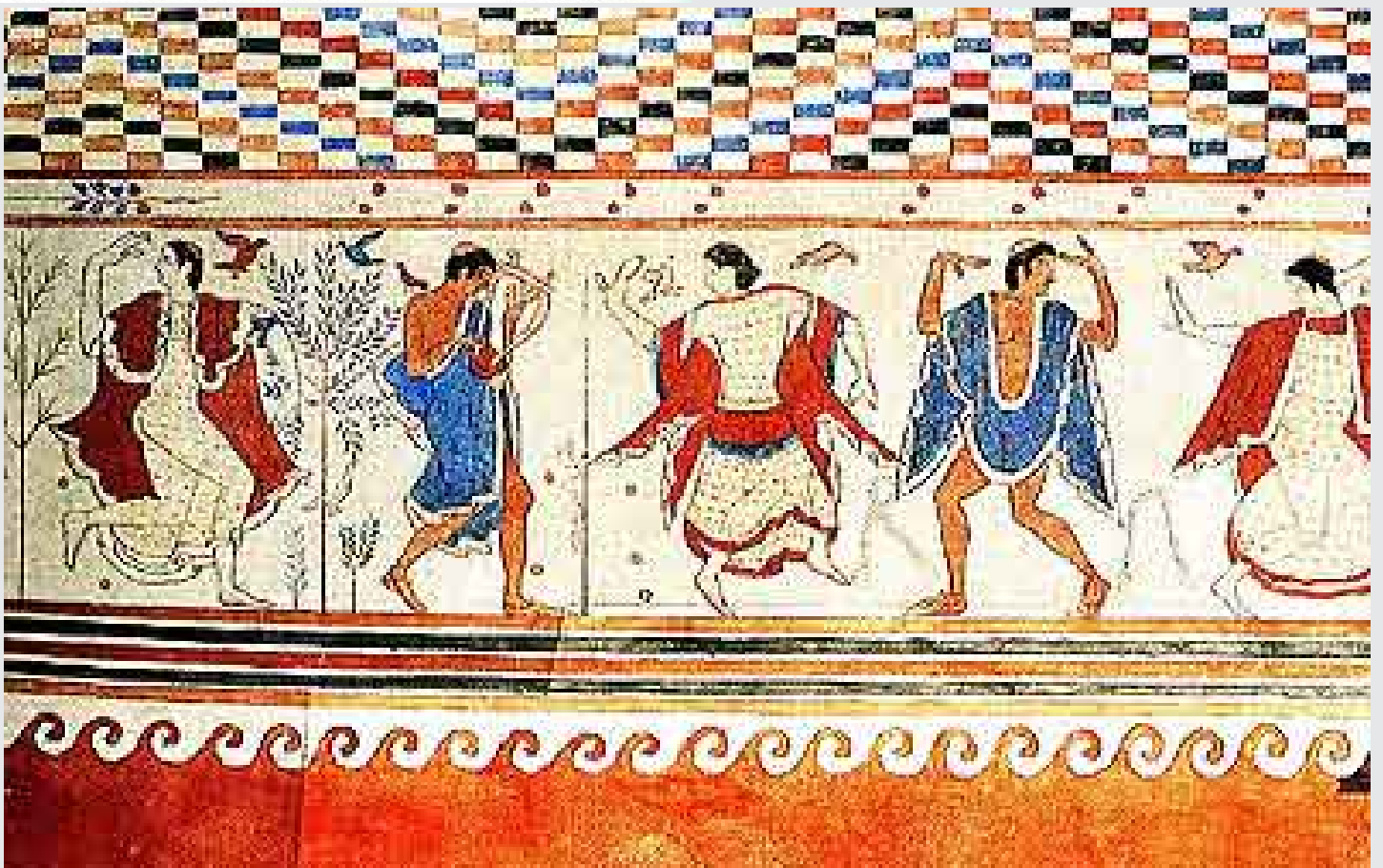
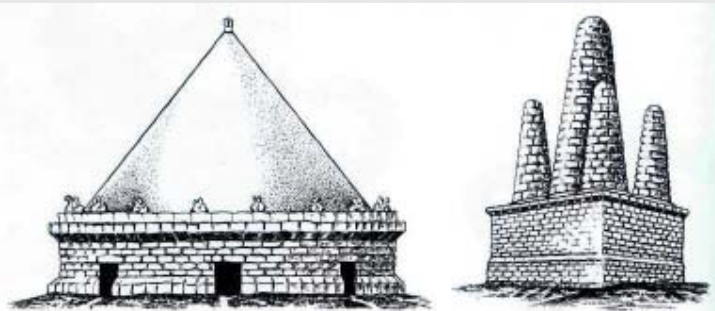
По Помпеям и Гераклануму нам знакомы четыре стиля, от инкрустационного – подражательного (слегка репрезентативного) – к фантастическому, мистериям в духе Пиранези. Здесь растительность, сад, вода, животные в доме и на стенах домов играют главную роль. Они окружают виллы в действительности, они преобладают и в росписях фантастического стиля наряду со сказочной архитектурой. Но эта невиданная роскошь индивидуализма и погубит Рим: «Свирепей войн налегла на нас роскошь», – по выражению Ювенала. Как точно повторится это много раз после: роскошь в предчувствии гражданской войны, нашествий, голода, эпидемий. Роскошь в сочетании с неслыханным гедонизмом, обжорством, гурманством, эротикой, мистичностью. Телесность и телесные удовольствия без меры как-то страшно контрастно предваряют наступление тысячелетия аскетизма и бесплотных идеалов христианства. Это отражено в живописи, которая базируется теперь в доме, а не только в общественных зданиях.







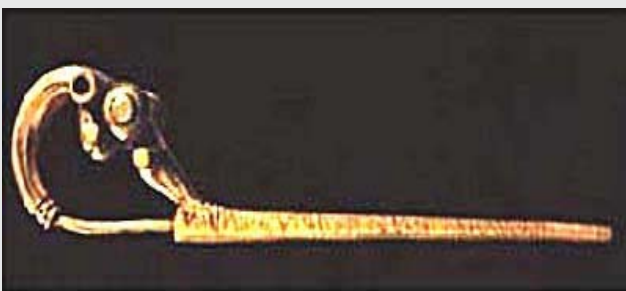
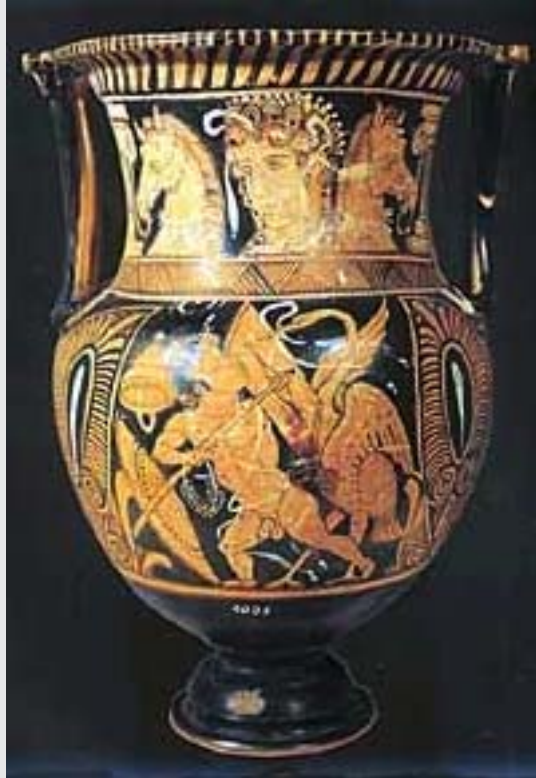






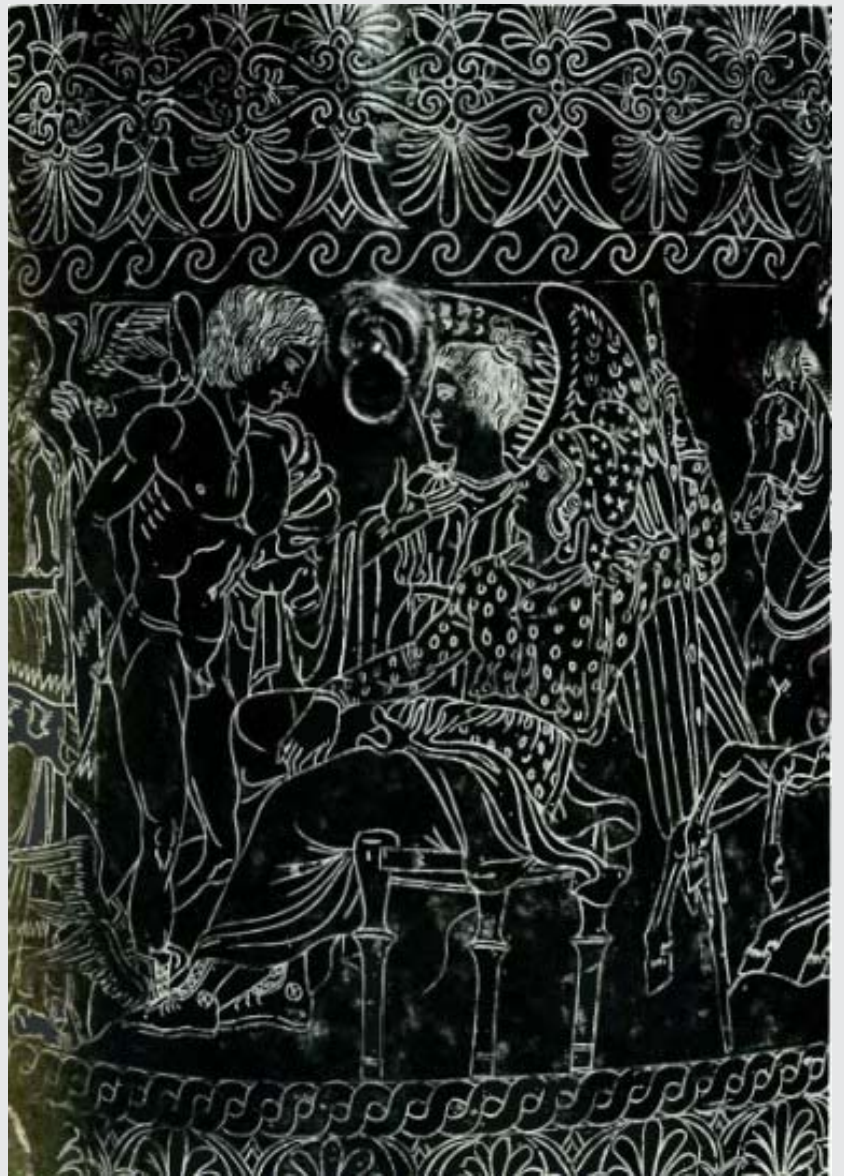








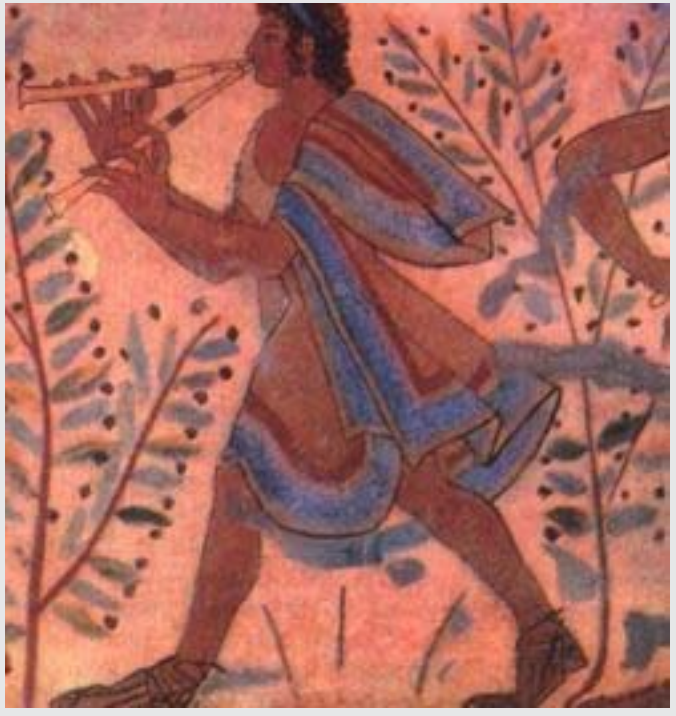


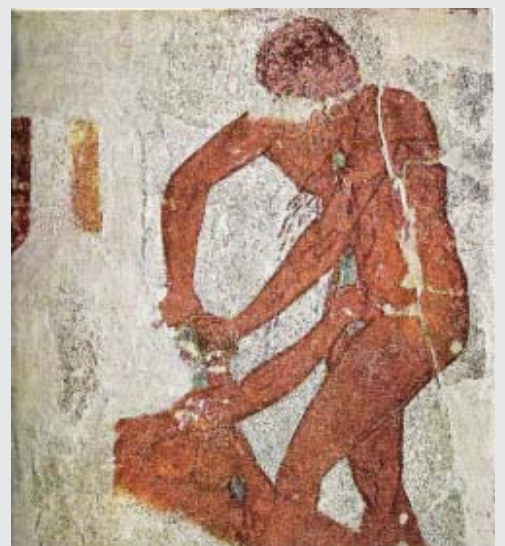
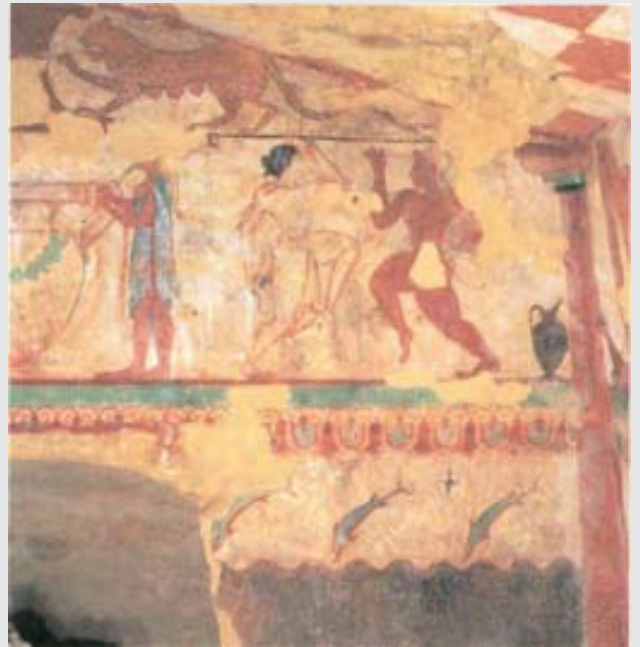


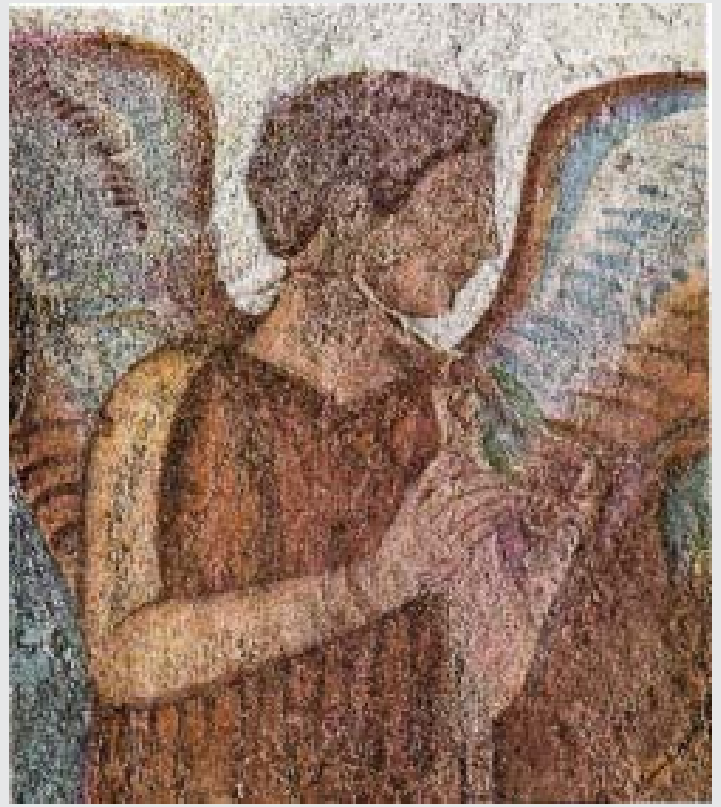










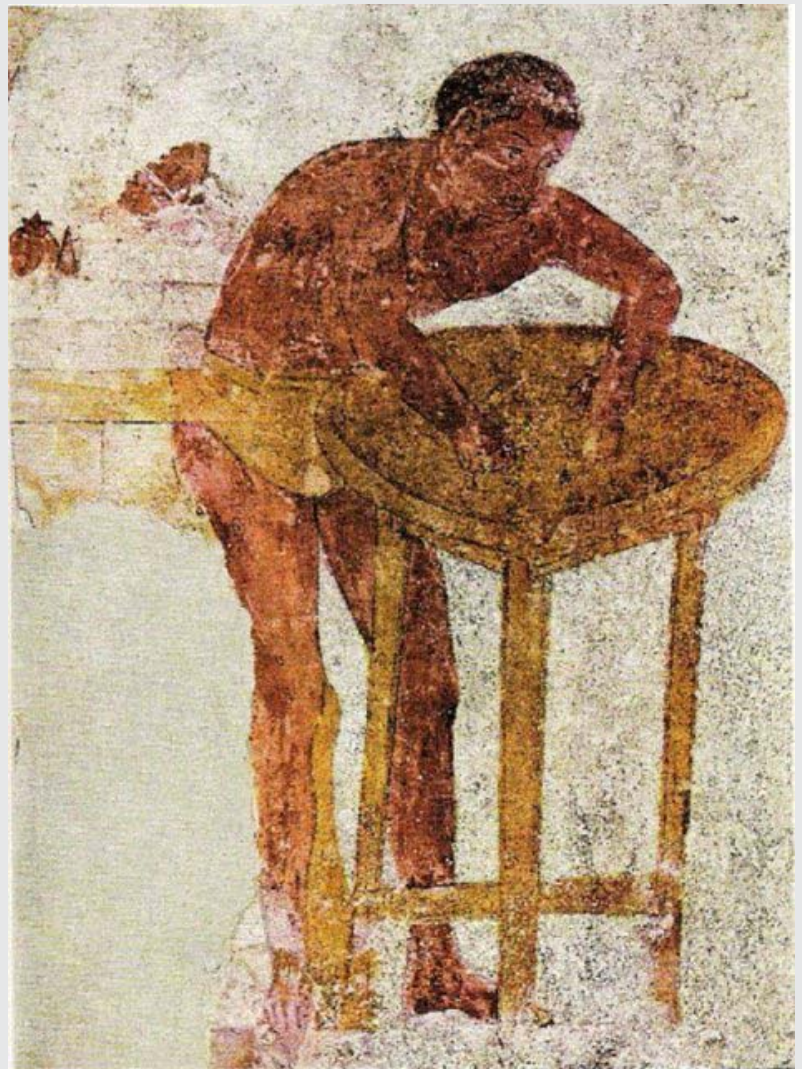
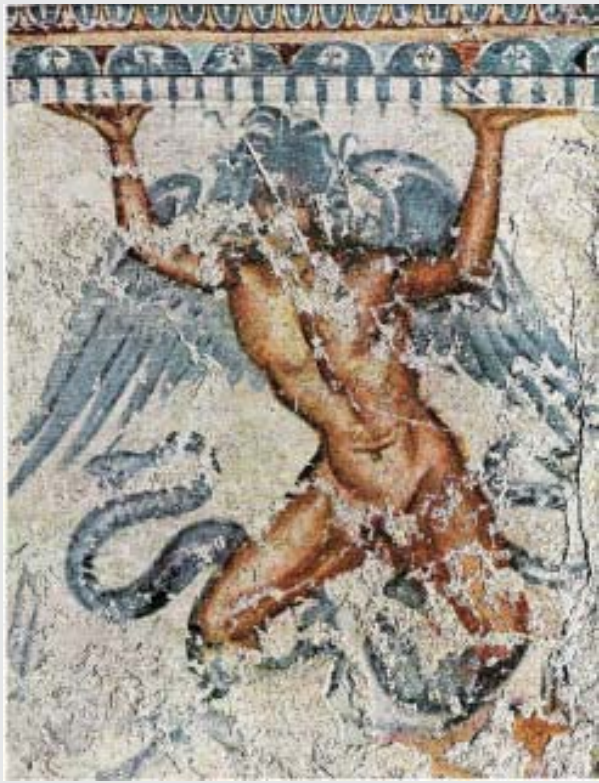
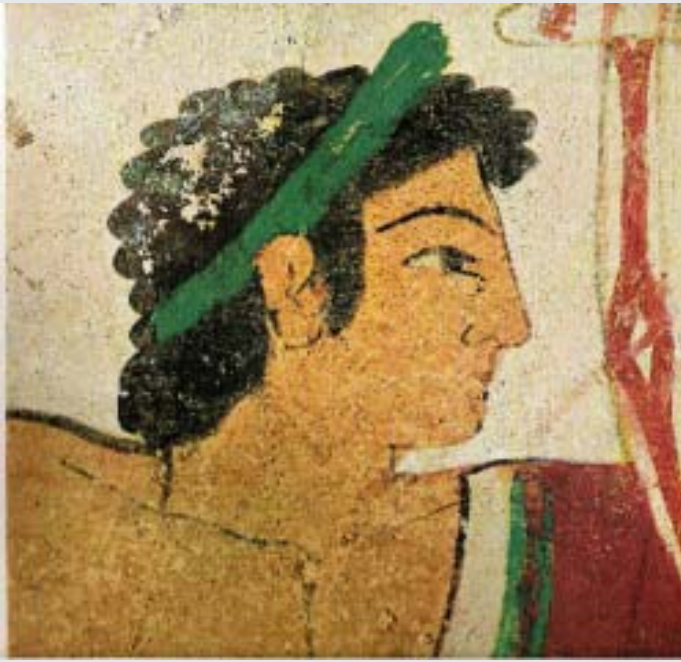




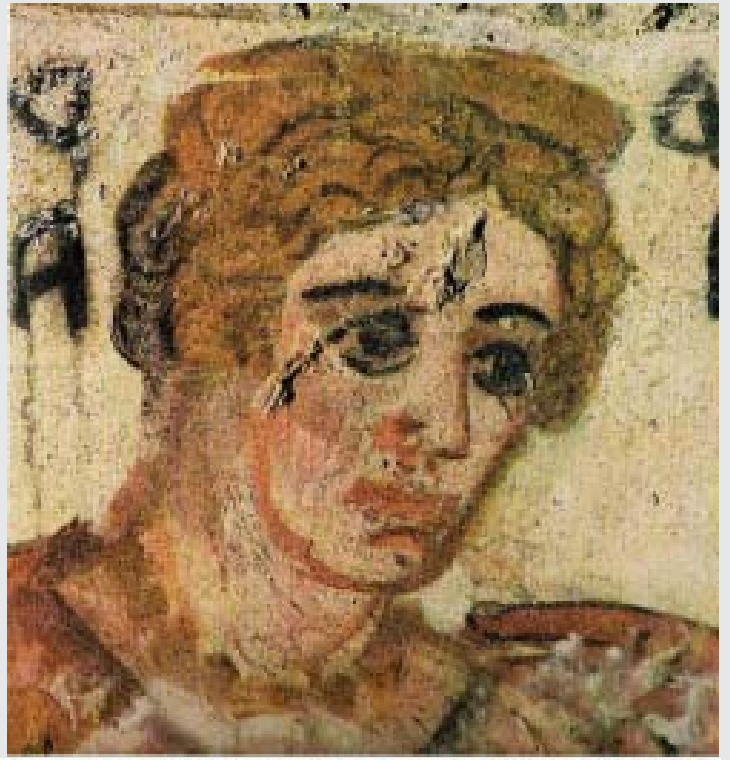


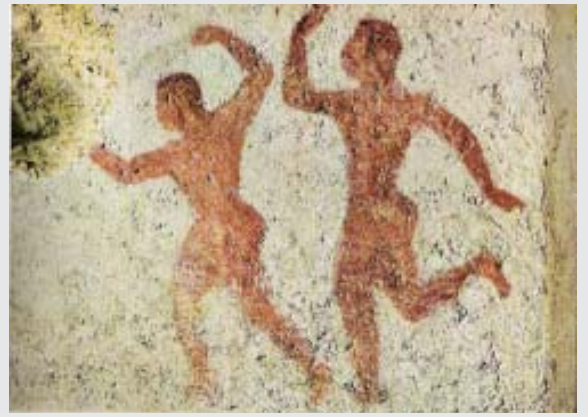
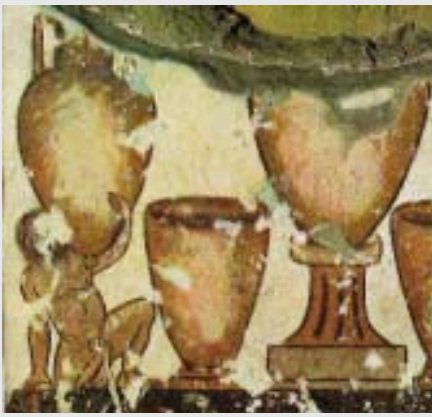


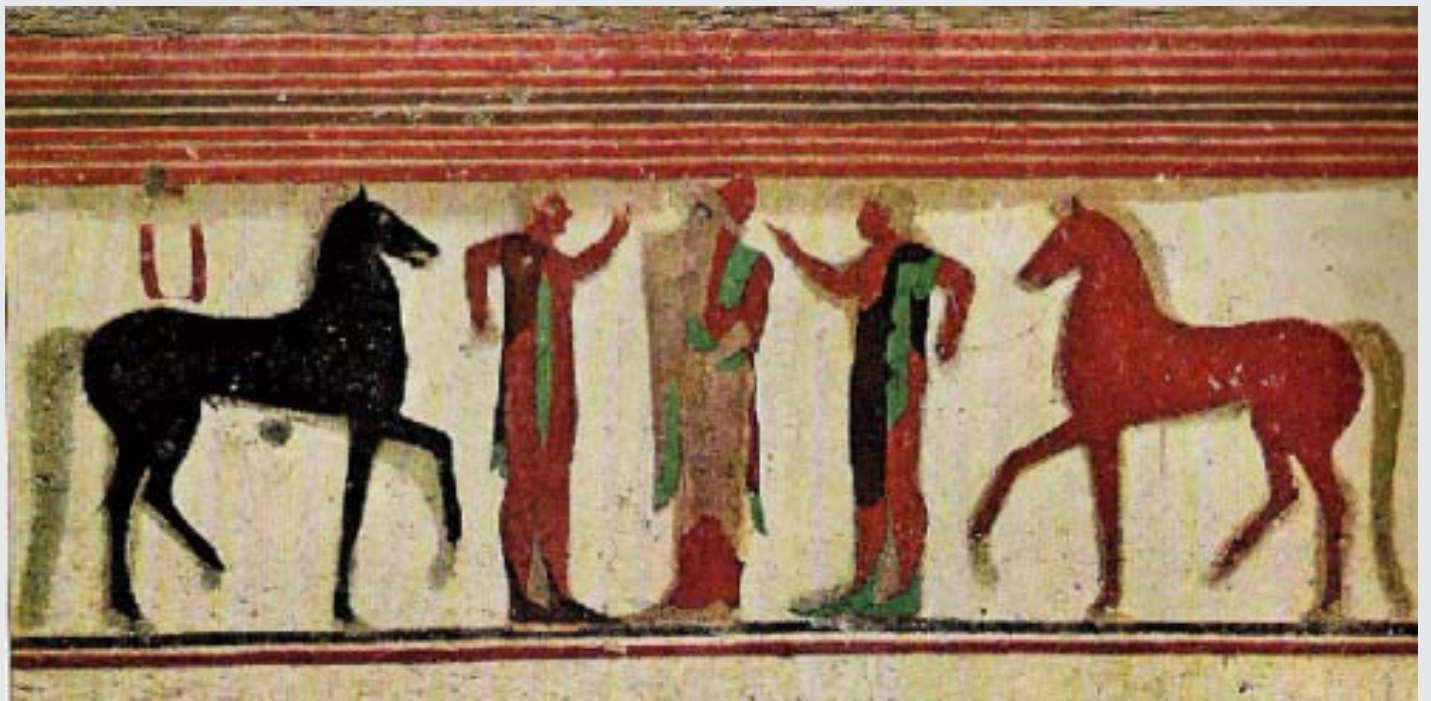








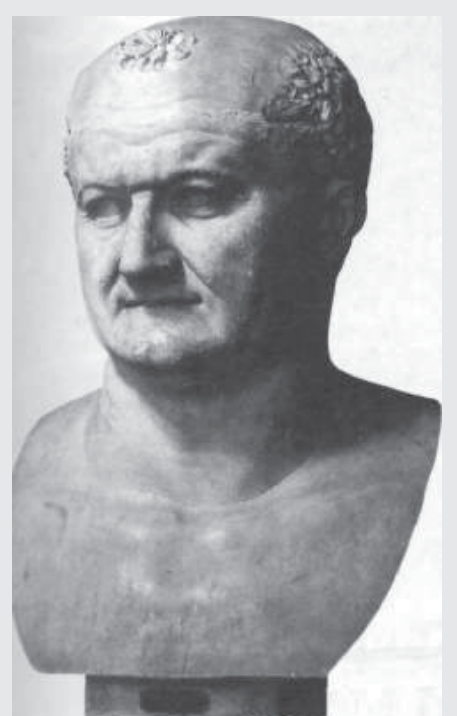
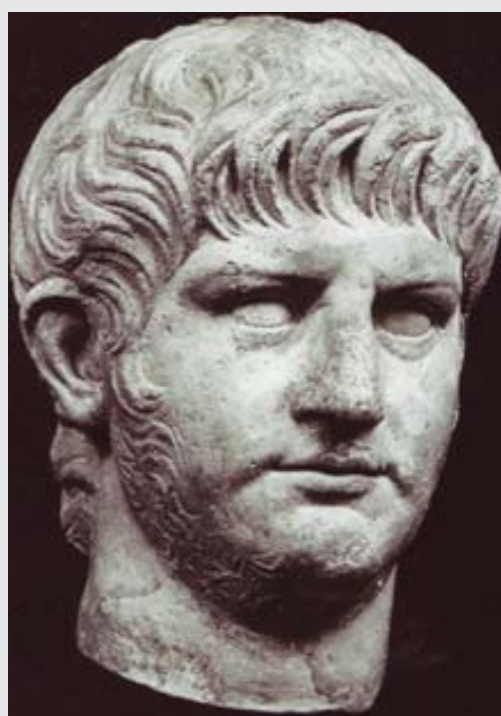
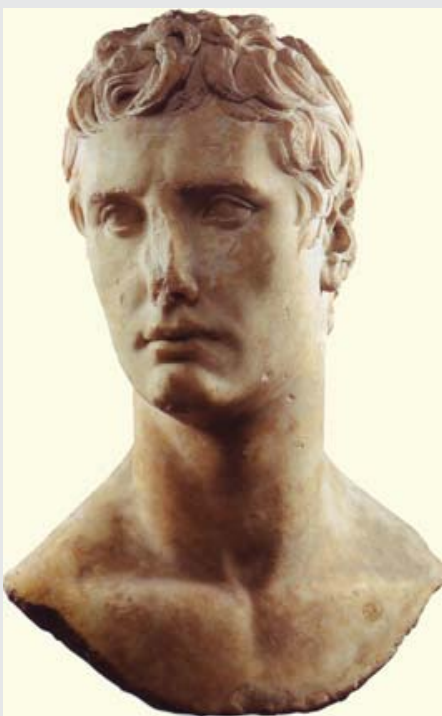


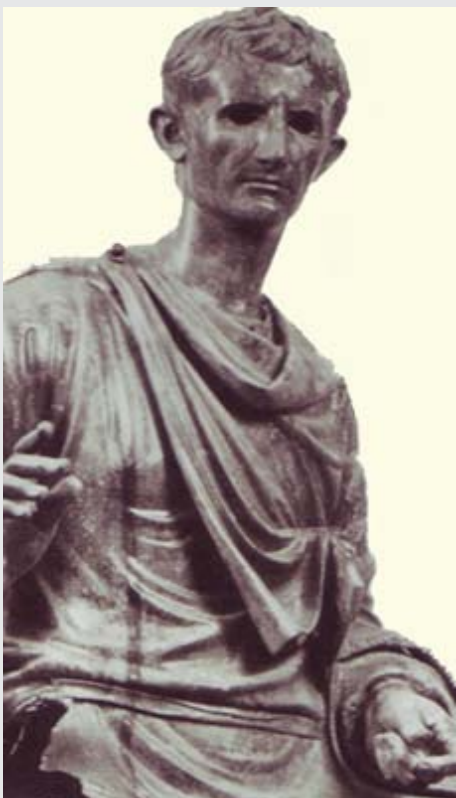


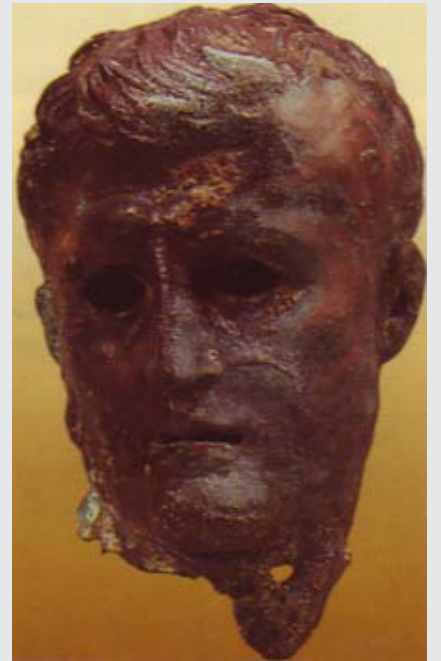
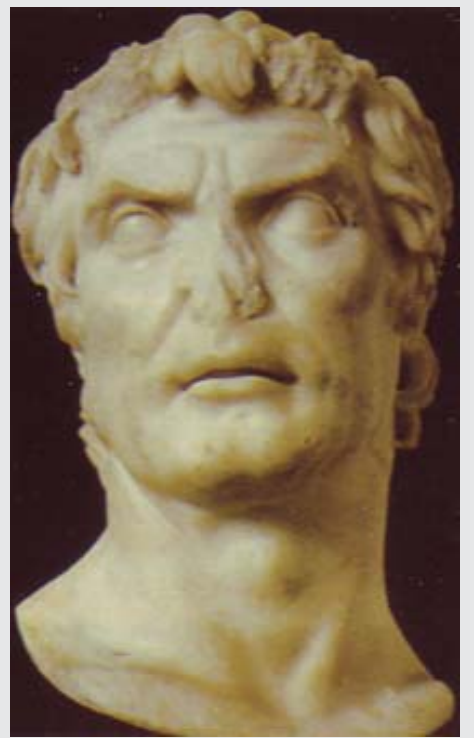
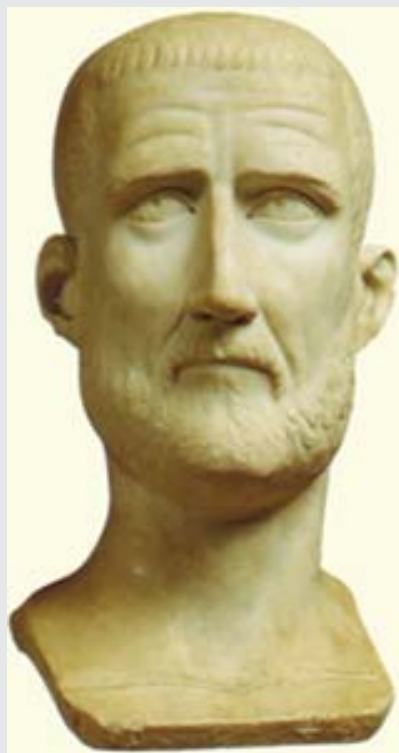












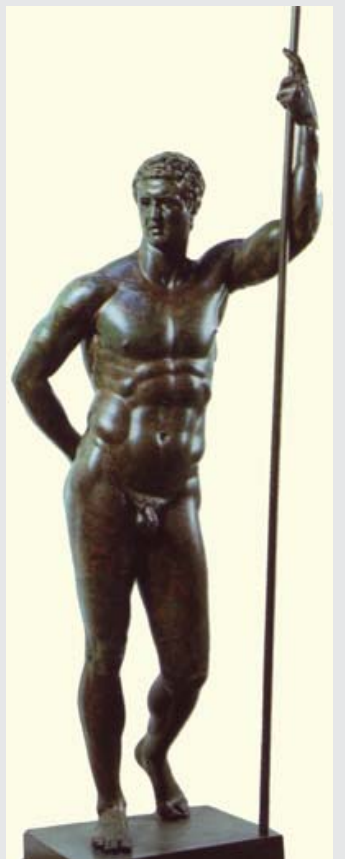
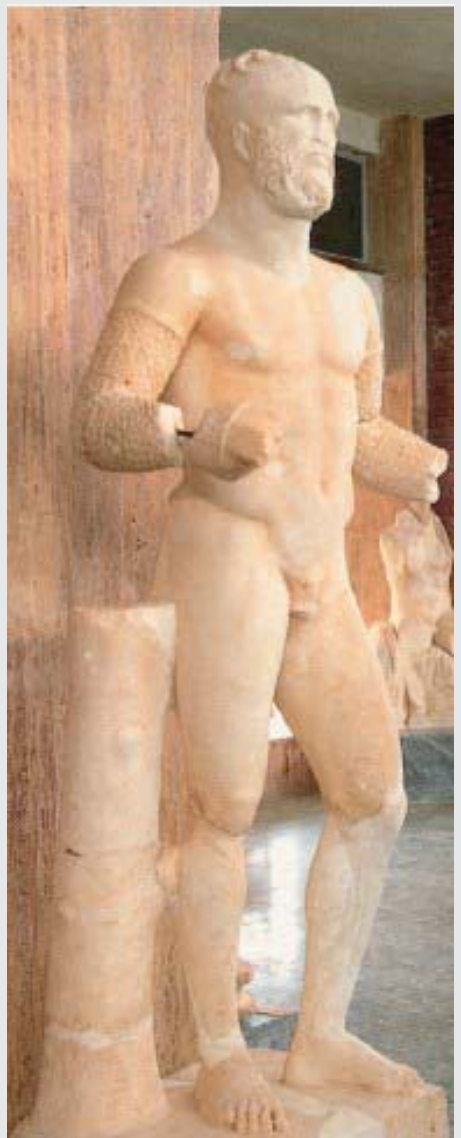


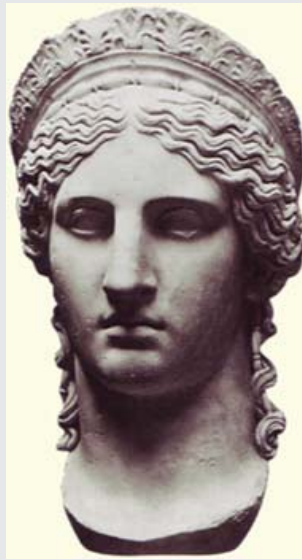




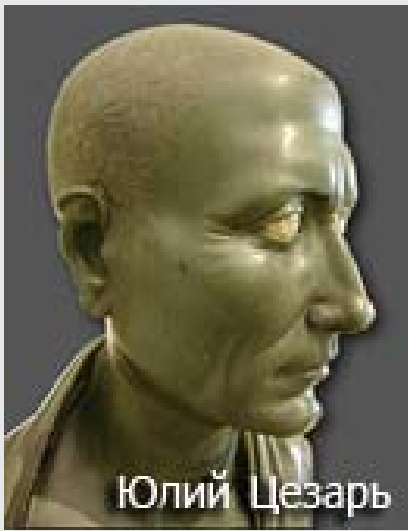








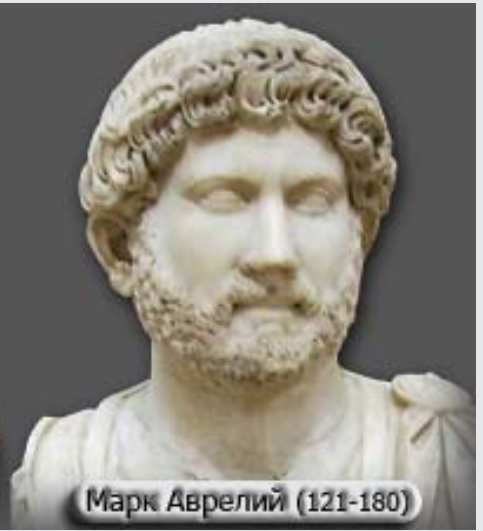




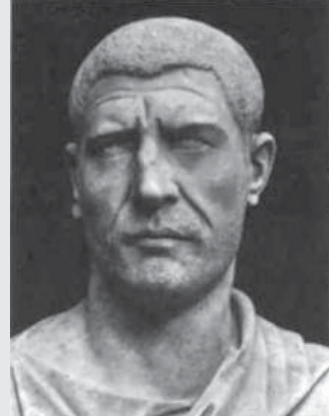
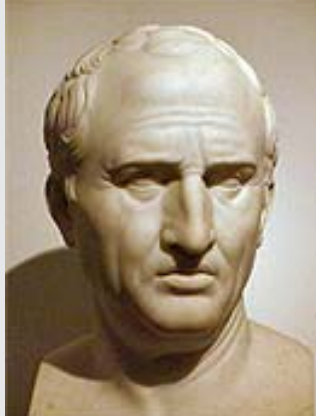
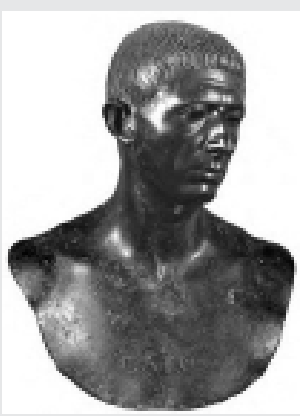
Юлий Цезарь



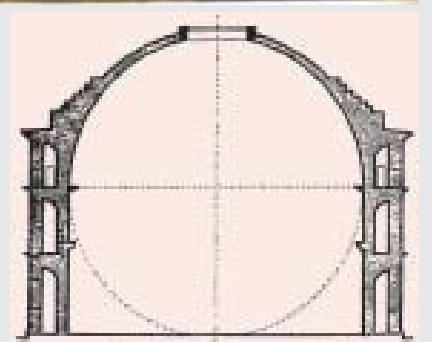
Адриан (76-138)



Марк Аврелий (121-180)

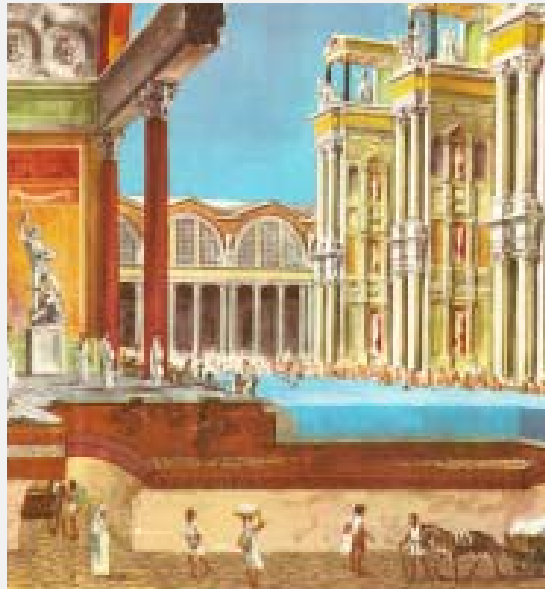
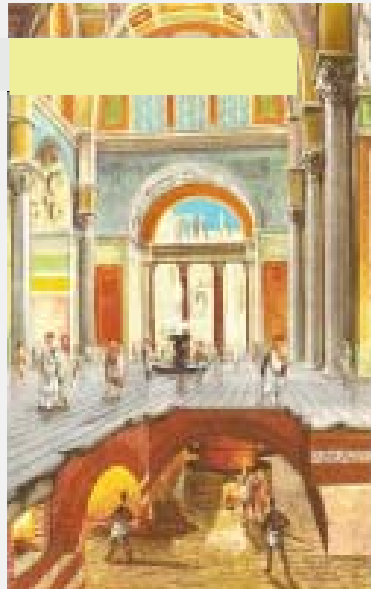
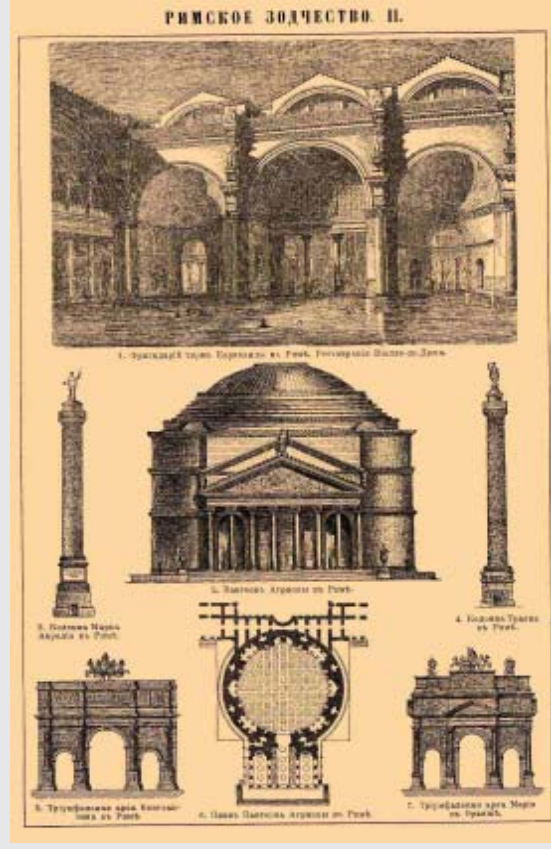
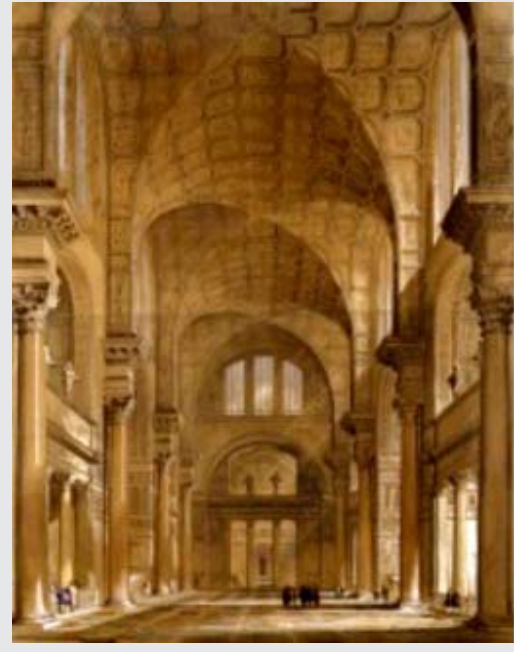
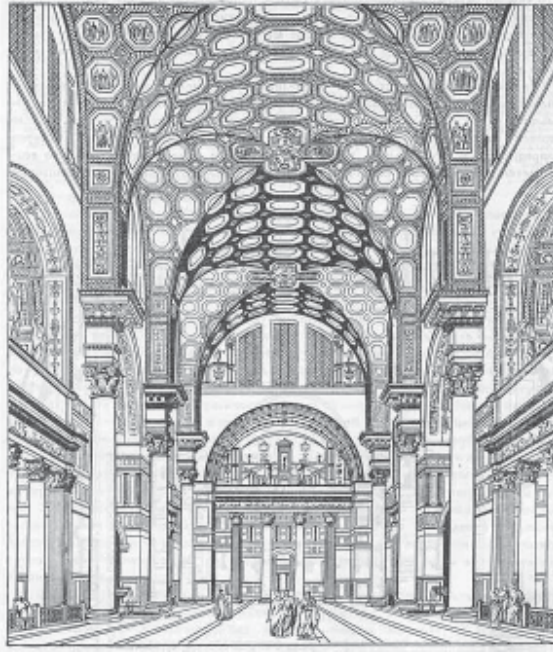


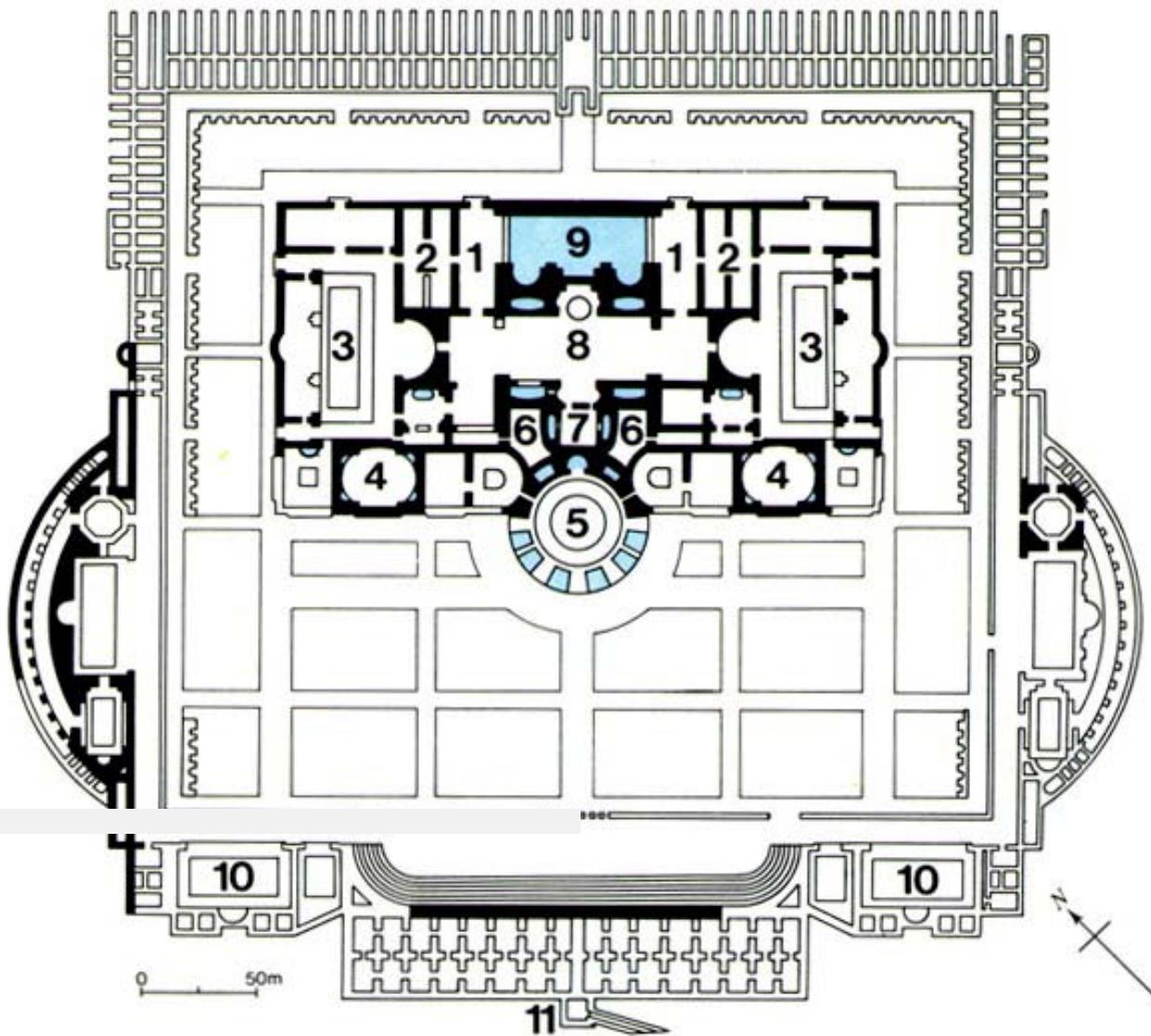
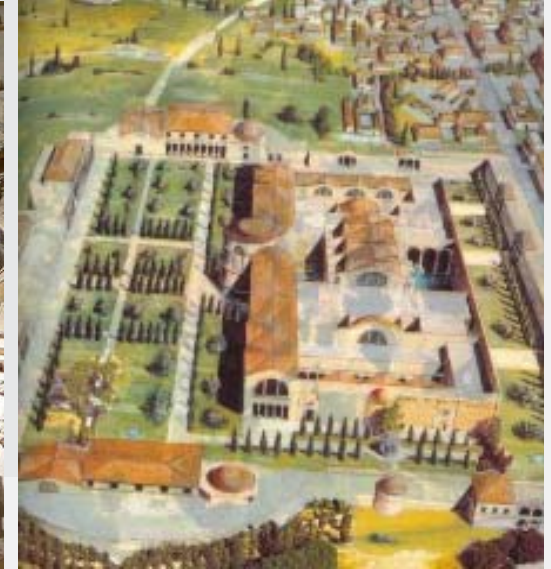


















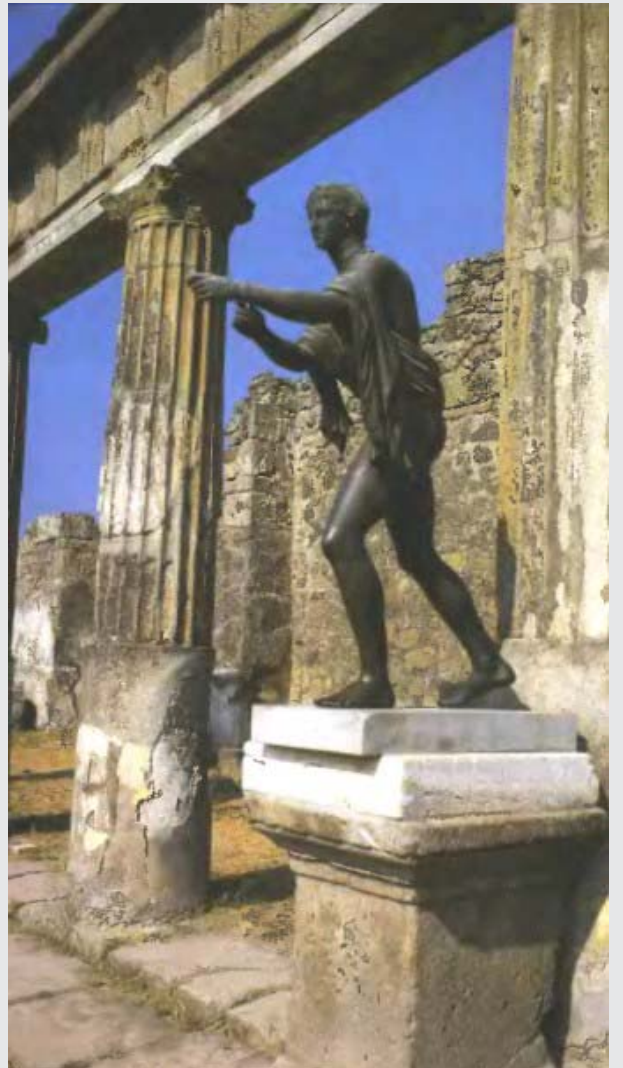
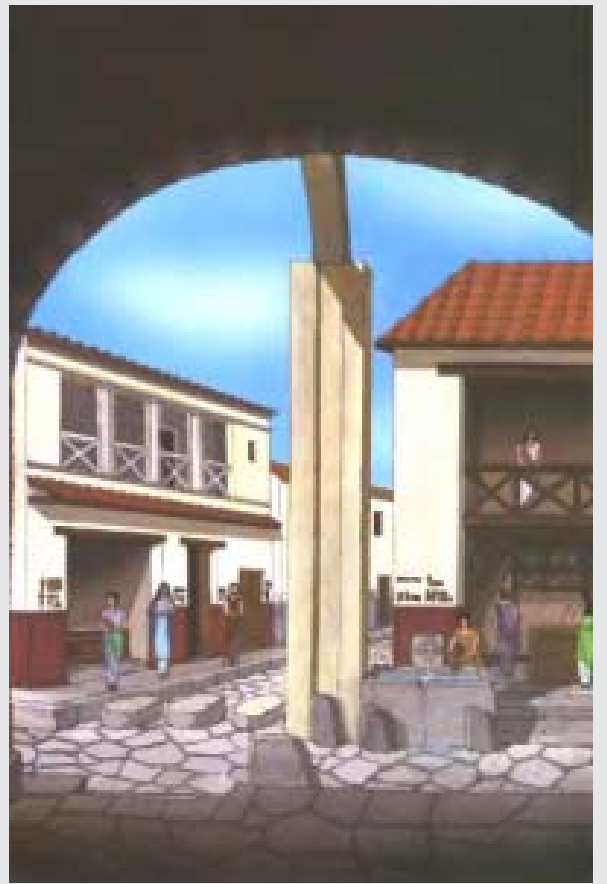


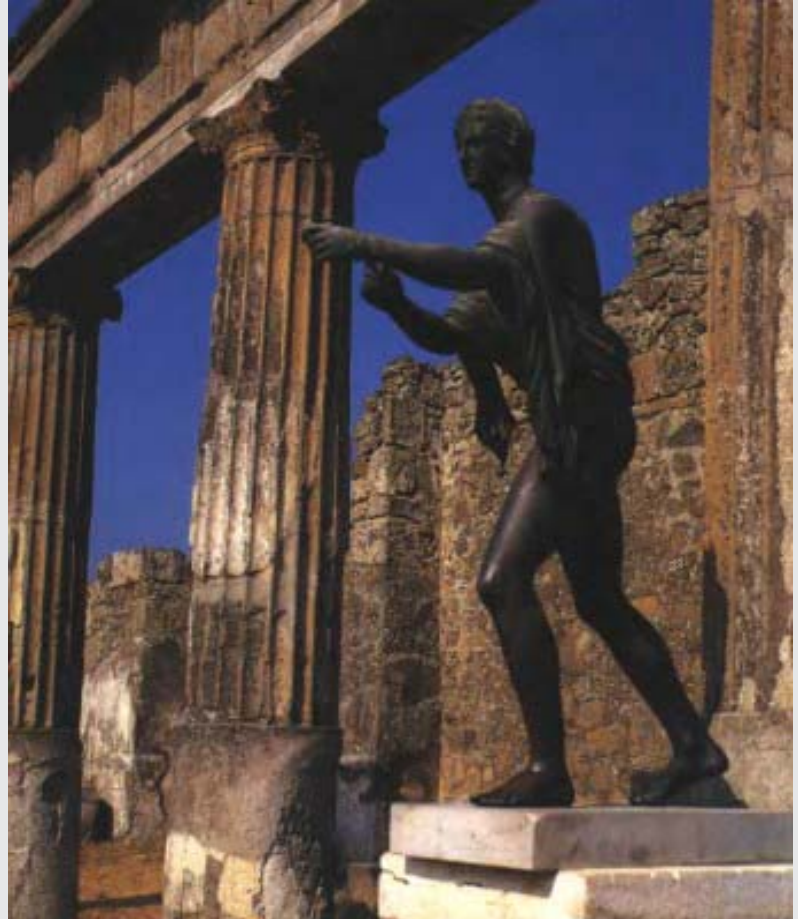




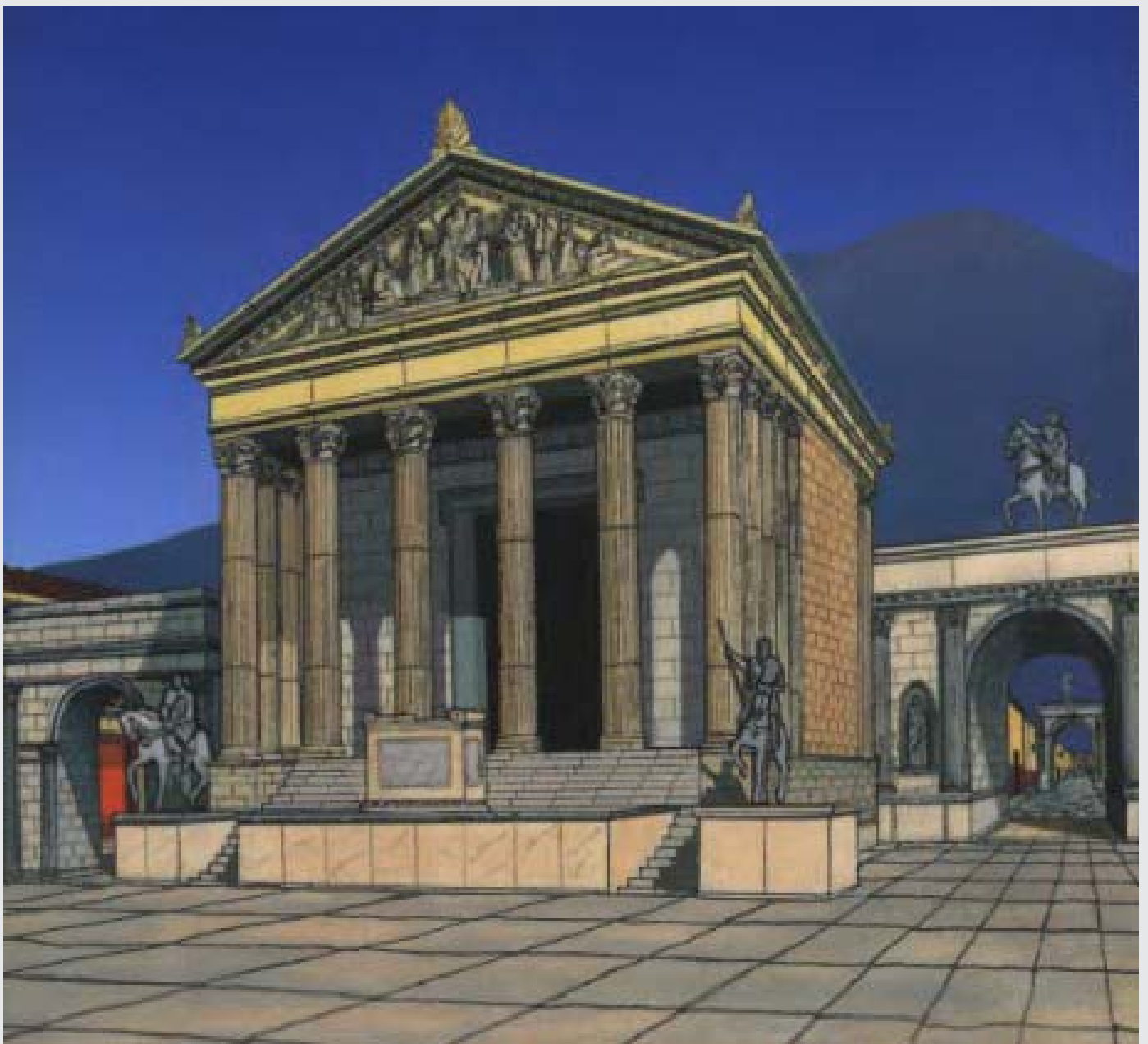
















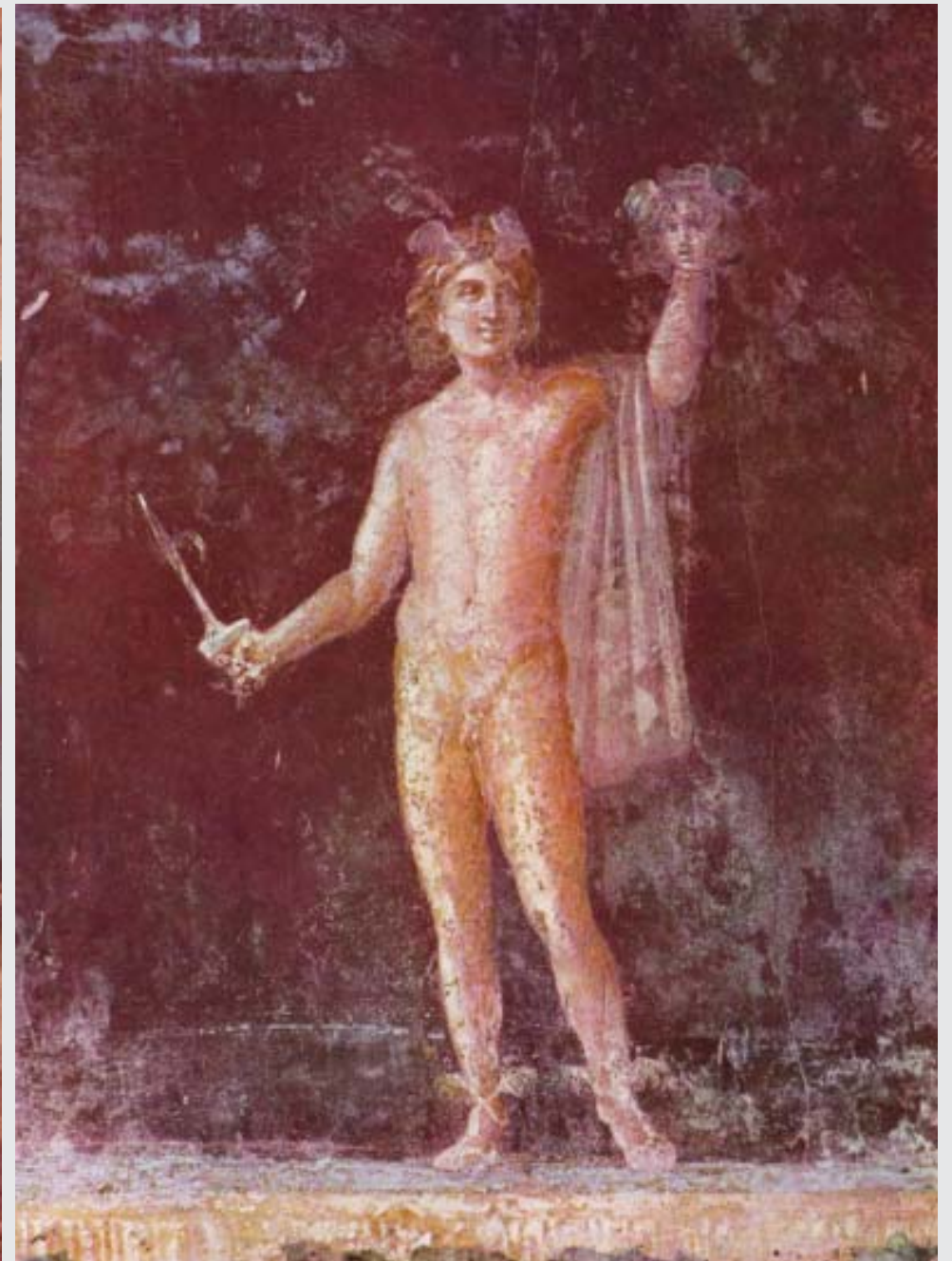


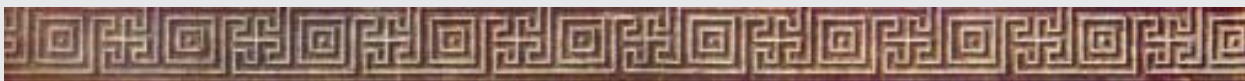


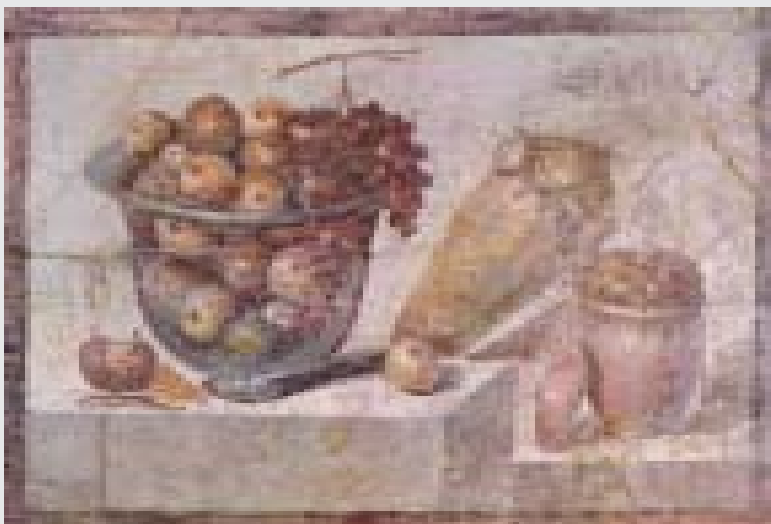


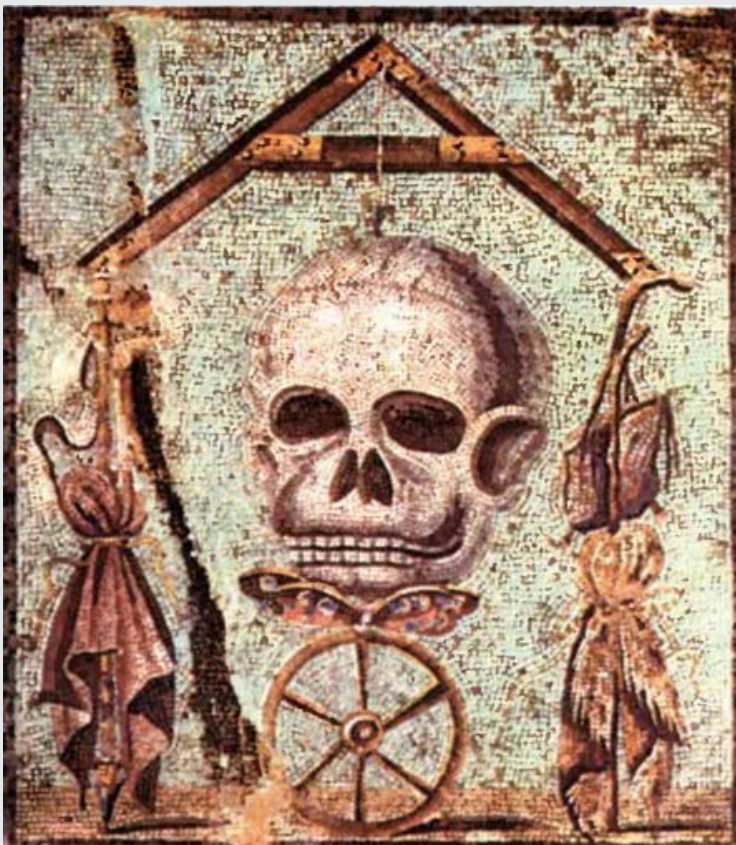


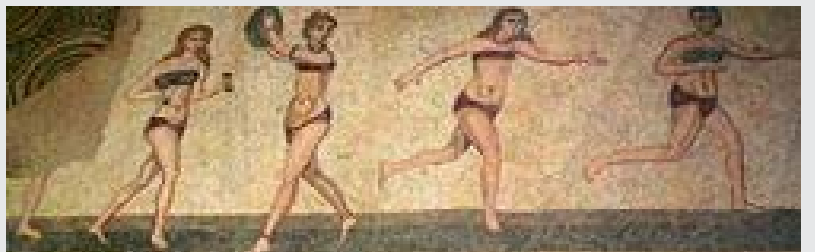










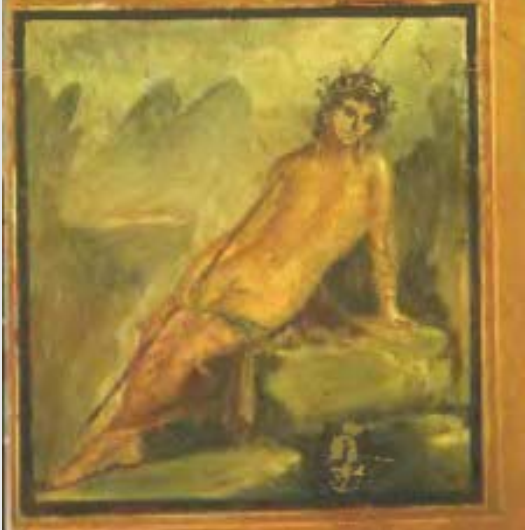






Фрагмент мозаики Пандейон.
Клеопатра и Пандейон в
Пандейонской пещере.





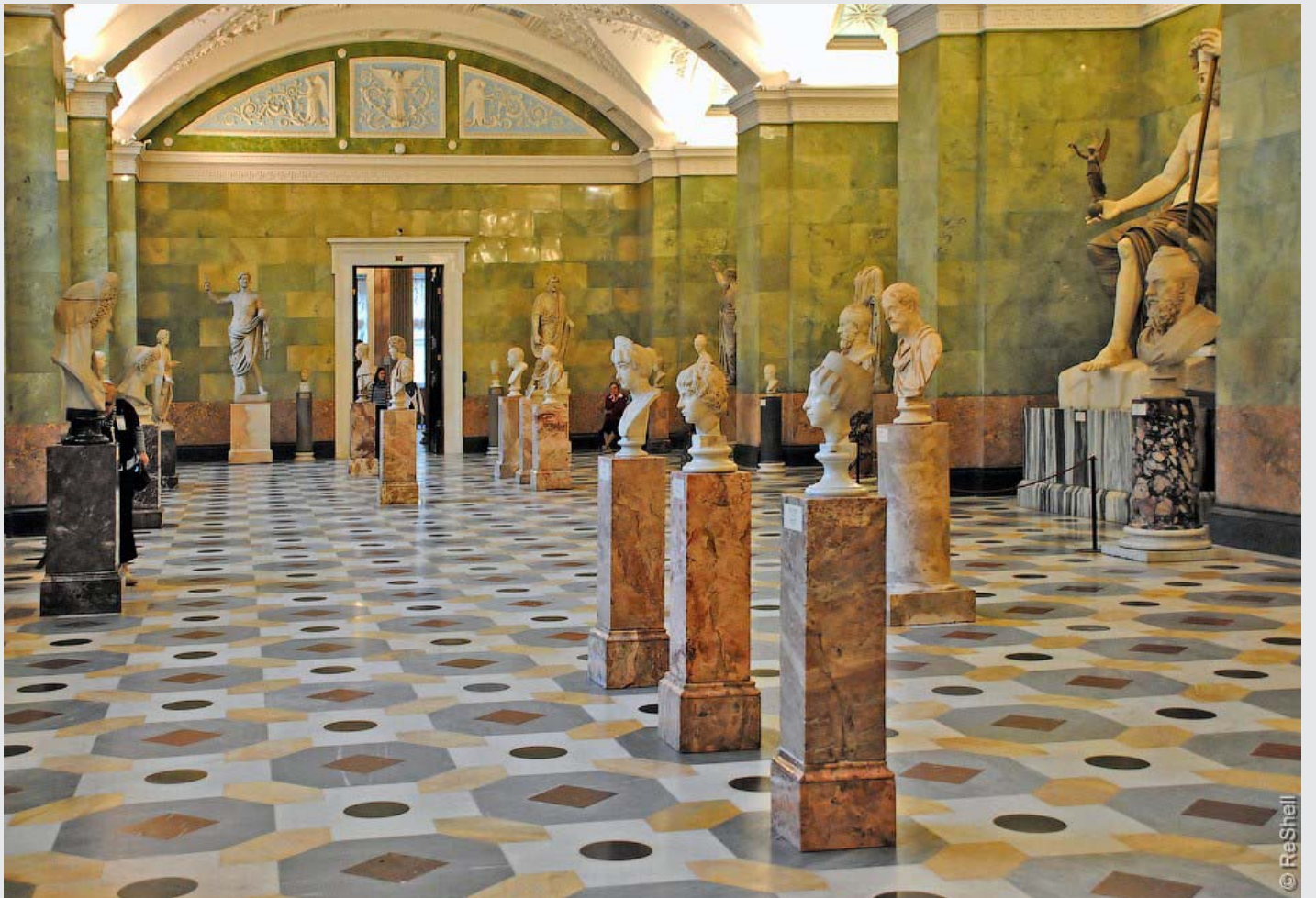








© ReShell



© ReShell



