

Евразийский Союз Ученых.
Серия: филология, искусствоведение и культурология

Ежемесячный научный журнал
№ 6 (106), 7 (107)/2023 Том 1

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Макаровский Денис Анатольевич

AuthorID: 559173

Заведующий кафедрой организационного управления Института прикладного анализа поведения и психолого-социальных технологий, практикующий психолог, специалист в сфере управления образованием.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

• **Терентий Ливиу Михайлович**

AuthorID: 449829

Московская международная академия, ректорат (Москва), доктор филологических наук

• **Оленев Святослав Михайлович**

AuthorID: 400037

Московская государственная академия хореографии, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств (Москва), доктор философских наук.

• **Глазунов Николай Геннадьевич**

AuthorID: 297931

Самарский государственный социально-педагогический университет, кафедра философии, истории и теории мировой культуры (Москва), кандидат философских наук

• **Садовская Валентина Степановна**

AuthorID: 427133

Доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры РФ, академик Международной академии Высшей школы, почетный профессор Европейского Института PR (Париж), член Европейского издательского и экспертного совета IEERP.

• **Ремизов Вячеслав Александрович**

AuthorID: 560445

Доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной Академии информатизации, член Союза писателей РФ, лауреат государственной литературной премии им. Мамина-Сибиряка.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Художник: Валегин Арсений Петрович
Верстка: Курпатова Ирина Александровна

Адрес редакции:
198320, Санкт-Петербург, Город Красное Село, ул. Геологическая, д. 44, к. 1, литера А
E-mail: info@euroasia-science.ru ;
www.euroasia-science.ru

Учредитель и издатель ООО «Логика+»
Тираж 1000 экз.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Дюков И.В.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГАРМОНИЧНЫЙ ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В ЖИВОПИСИ ГРЕЦИИ V В.
ДО Н. Э. 3

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ГАРМОНИЧНЫЙ ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В ЖИВОПИСИ ГРЕЦИИ V В. ДО Н. Э.

Дюков Илья Вячеславович

Доцент кафедры рисунка. Российская академия живописи ваяния и зодчества Ильи Глазунова

101000 Москва, ул. Мясницкая 21

142200 МО, г. Серпухов, ул. Серпуховская 1а

DOI: 10.31618/ESU.2413-9335.2023.6.106.1842

АННОТАЦИЯ

В данной статье автор делает попытку реконструкции формообразующих принципов античной живописи времен высокой классики. Выводя эти принципы из религиозных и идеалистических предпосылок эпохи. Для сравнения приводятся примеры методов живописного изображения восточно-христианского искусства и западноевропейского искусства Нового времени, а также проводятся параллели с другими видами искусства рассматриваемой эпохи – скульптуры, архитектуры и градостроительства. Основное внимание в статье уделяется проблеме внутрикартинного пространства и связи изображения с наличествующей средой как результатом сложившегося мировоззрения античного человека V в. до н.э.

Ключевые слова: пространство, объем, среда, силуэт, светотень, перспектива, ракурс, иерархия, идеализм, мировоззрение, сакральное, культовый, натурализм, художественно-гармоничный принцип, художественно-конфликтный принцип, классика, Греция, живопись, архитектура, градостроительство, модификация.

Спор искусства реалистического, которое заявляет свои права на традицию, и так называемого современного, всегда пытающегося быть актуальным, отражает не только эстетические предпочтения, но и прямо политические взгляды, а главное, тенденции, связанные с мировоззренческой установкой общества.

Однако за конфликтом представителей двух направлений в стороне оказалось нечто более крупное и важное в области искусства и эстетики. Речь идет об идеализме.

Термин «идеализм» возник относительно поздно уже в Новое время¹, но восходит он, конечно, к философии Платона с ее учением об эйдосах. Именно в платонической философии идеализм получил наиболее ясное выражение, став в истории эстетики синонимом слова «платонизм». Однако возникновение художественного феномена «идеализм», вероятно, следует относить ко времени появления самого изобразительного искусства, то есть, не за одну тысячу лет до возникновения философии Платона. Но, как бы то ни было, именно в эпоху классического искусства Греции эстетика идеализма достигла момента своего обнаружения, формулирования и кризиса.

Уже искусство Древнего Египта по праву можно назвать вполне идеалистическим, причем важно отметить, что в своем развитии оно не всегда было таковым. В Египте для идеализма также были кризисные моменты, выразившиеся в реалистически-гротескных изображениях, как, например, в эпоху Эхнатона.

Надо заметить, что в античном искусстве идеализм не был исчерпан классикой и продолжал жить как в эллинистической традиции, так и в

римском классицизме. Но, главное, идеализм продолжал питать такие противоположные явления, как христианское искусство Восточной Европы, так и академическое искусство Запада.

Не всякий вид творчества в ту или иную эпоху является равностремленным. Так, искусство скульптуры в Византии и вообще восточно-христианских странах фактически оказывается не соответствующим запросам эпохи. Возможно, что и в Древней Греции живопись занимала не самую высокую ступень в художественной иерархии эллинов. Языческому телесному мироощущению древних греков более соответствовали пластические формы скульптуры.

Мы вправе так предполагать на одном том основании, что до наших дней дошли крупницы от монументальных росписей и ни одного подлинника станкового произведения времен классической Греции. Однако нельзя упускать из виду тот факт, что от античных авторов сохранилось множество обстоятельных и часто восторженных свидетельств, описаний и анекдотов, касающихся живописных произведений и их авторов классического периода. Один тот пример, что в тексте «Поэтики» Аристотеля (в том его виде, который дошел до нас) прямое указание на живописцев встречается в пяти местах (2.5, 5.25, 5.35, 25.1, 12.10), на скульпторов ни одного, и лишь в одном месте на портретистов в общем (15.10) без указания их принадлежности к видам искусства, свидетельствует о том, что все-таки живопись в классический период греческой истории, как минимум, не была в положении невостремленном. Занятие изобразительным искусством в античности

¹ Считается, что впервые этот термин был употреблен в статье Лейбница «Ответ на размышления Бейля» в 1702 году.

считалось делом престижным. Так, Плиний Старший, говоря об искусстве живописи, отмечает: «Правда, у него и всегда была эта честь, чтобы им занимались свободнорожденные, затем и знатные, и никогда не разрешалось, чтобы ему обучались рабы» [1, с. 94]. Более того, живопись в Древней Греции была на таком подъеме, что простирала свое влияние даже на скульптуру.

Но какие принципы лежали в основе изобразительного искусства классики, выделяя живопись эллинов из живописных методов других эпох и народов?

Греческое понимание пластической формы имело свои характерные особенности и коренным образом отличалось от того же понимания Нового времени. Основное различие состояло в том, что доминирующим фактором Нового времени при восприятии и изображении формы являлось расположение объемов в пространстве, выраженное игрой светотени, силуэт же как принцип видения и изображения отступил на второй план. Так, уже в текстах Леонардо да Винчи об искусстве заметно чаще говорится об изображении теней как методе достижения глубины пространства, нежели о силуэте.

Греческое же строение формы основывалось на силуэте. Он является основой изобразительного языка классической античности. Живописцы Древней Греции не приветствовали ракурсного изображения, ведь ракурс всегда нарушает гармонию контурного рисунка². Уже способ мышления художника, как живописца и скульптора, так и архитектора, времен эллинизма и Римской империи (где все большее значение приобретает светотень) имеет заметные отличия от мышления художника классического периода.

В рассуждении об изобразительном искусстве времен классики необходимо всегда учитывать это главенствующее положение силуэта в иерархии художественных методов греческих мастеров. Идет ли речь о графике на вазах или о живописи на стенах, о скульптуре или архитектуре и градостроительстве. Как в вазописи контур отделяет красные фигуры от черного фона, так и в классической скульптуре основой формообразования является контур, отделяющий окружающее воздушное пространство от оформленной плотной материи статуи. Чтобы в этом достоверно убедиться, достаточно взглянуть на бронзовых «Воинов из Риаче». Здесь силуэт как принцип имеет свое предельное выражение.

Греческая классическая архитектура не менее силуэтна, чем вазопись или скульптура, причем, касается это как сложившихся, законченных сооружений, расположенных в наличествующем пространстве, так и непосредственно стадии проектирования. Немецкий исследователь архитектуры Хасельбергер в статье «Строительные

чертежи храма Аполлона в Дидимах» [2] представил убедительную картину греческого архитектурного проектирования времен поздней классики. Уникальные останки чертежей, процарапанных прямо на каменных стенах незавершенного храма, не дают основания предполагать в системе проектирования классического грека наличия объемно-пространственного метода по принципу архитекторов и художников Нового времени с их перспективным рисунком, ортогональным проектированием и аксонометрией. В проектировании древних греков присутствует тот же метод видения, что и в живописи, и в скульптуре, то есть контурный или силуэтный.

С силуэтным подходом мы встречаемся и при взгляде на античный город в целом, с его естественным расположением по природному рельефу и иерархией строений, где культовые сооружения в порядке убывания от главного периптера, через подчиненные культовые постройки (такие как пропилеи) к светским сооружениям, становятся все менее значительными, а точки размещения их на местности все менее возвышенными.

Силуэт явился главным художественным выразительным средством классической эпохи. Именно он способствовал раскрытию мысли об идеальном мире; мире, где каждый предмет имеет абсолютно ясные законченные очертания.³

Впрочем, напомним, что силуэт как принцип художественного мировосприятия и метод изображения заложен в основе практически всех древних изображений. Ведь мировоззрение древних по существу является религиозным, или что чаще, религиозно-магическим, а значит в той или иной степени идеалистическим. Но, пожалуй, в наибольшей степени силуэт стал востребован в восточно-христианском мире, причем не только в монументальной живописи, иконописи и книжной графике, но и в архитектуре и градостроительстве. С полной ясностью силуэтный принцип выявлен именно в христианской живописи, где каждый предмет имеет свой контурный абрис.

Отличие иконописного силуэта от древнегреческого связано с тем, что именно намерен был изобразить художник. Грек изображает руки, византиец жест; грек изображает глаза, византиец взгляд; грек изображает ноги, византиец поступь. Классическому греку важно изобразить идею предмета или идеальный предмет, для мастера иконописи важно выявление функции идеального предмета, причем функции теургической, направленной исключительно к единой Цели. И в этом христианство демонстрирует свой высший объективный идеализм, даже в отношении к платонизму. Безусловно, древнегреческий мастер также

² Тогда как в микеланджеловской фреске «Страшный суд» ракурсные сокращения используются как основной метод пространственного освоения плоскости стены.

³ Заметим: в большей мере философская эстетика Платонизма служит словесным выражением художественной эстетики высокой классики.

стремится к выявлению функции формы идеального предмета, однако эта функция никогда не выходит за рамки обыденного. Итак, силуэт для классического изобразительного искусства Древней Греции явился наиважнейшим принципом видения и методом изображения идеального предметного мира. Но силуэтное не означает плоское.

Уже в V в. до н. э. Агатарх (как считают, полагаясь на текст Витрувия) применил в сценографии приемы линейной перспективы. Но судя по дошедшим до нас изображениям на вазах и поздним настенным росписям⁴, фрагментам мозаик и текстам античных авторов, у нас нет оснований предполагать в период высокой классики наличия линейной перспективы с единой точкой схождения, создающей иллюзию прорыва пространства подобно «окну» по выражению Л. Б. Альберти [3, с. 265], как мы это можем наблюдать на миланской «Тайной вечере» или в станцах Рафаэля⁵. Впрочем, уже в эллинистический период античной истории глубинная модификация стены вплоть до попытки пространственного «прорыва» не является редкостью. Перед классическим же художником не стояла задача создать иллюзию прорыва пространства в стене подобно окну, и конечно, он не стал бы «разрушать» плоскость стены подобно тому, как это делали художники Нового времени после появления в Сикстинской капелле изображения «Страшного суда» кисти Микеланджело (кстати, в отличие от своих современников тоже не слишком жаловавшего перспективу). Греческий мастер не мог не соотносить изображаемое им на стене с наличествующим священным пространством. Не пространство смирялось перед необузданной волей художника, но наоборот художник вынужден был подчиниться существующему пространству культового или общественного (как правило, связанного с культом) сооружения.

Изображения раннеклассической живописи Древней Греции носили плоскостной характер. Аппликативный, локальный по цвету, орнаментальный силуэт с нанесенным на него линиями рельефом тела, являлся тем методом изображения, пользуясь которым выдающиеся художники восхищали своих современников умением идеально выстроить безукоризненные силуэты человеческих фигур и пропорционально, графическим приемом, расположить на их фоне морфологические детали.

В V в. до н. э. задача «рельефной» (неглубокой) модификации плоскости стены в живописи становится одной из первостепенных. Прославленный мастер раннеклассического периода, Полигнот (на чьи картины для нравственного воспитания молодежи советует смотреть Аристотель [5, с. 637] и как пример искуснейшего мастера приводит Платон [6, с. 375]),

вероятно, еще не вводил в свои изображения тональной моделировки светотенью, или (что скорее всего) делал это очень осторожно. Притягательная сила его изображений таилась во всеобъемлющем пропорционировании, выраженном в изысканном контурном рисунке и локальных цветовых пятнах, заключенных в строгие идеальные силуэты, ритмично расположенные на плоскости стены. Исследователи античного искусства сходятся во мнении, что живопись Полигнота оказала колоссальное влияние на развитие античного изобразительного искусства не только в сфере станковой, монументальной живописи и вазописи, но также и на искусство вааяния, и даже на самого Фидия [7, с. 44]. Такова была сила художественного воздействия произведений, не содержащих в себе ни линейной, ни воздушной перспективы.

В период высокой классики картина плоскость также не нарушается глубоким «прорывом» в трехмерное пространство и изображения продолжают нести силуэтный характер. Однако именно в этот период художники переходят к объемно-рельефному изображению тел. Графический метод нанесения деталей на локально окрашенной плоской фигуре вытесняется мягкой тушевой светотеневой моделировкой объемов. Здесь необходимо оговориться: конечно, ни о каком светотеневом эффекте в духе Караваджо или Рембрандта не могло быть и речи. Уместнее было бы вспомнить иконы с их санкирью, притинками и пробелами.

Плиний утверждает [1, с. 90], что первый греческий мастер, который применил тень при изображении на плоскости, был Аполлодор из Афин, за что он и был прозван скиографом, т. е. тенеписцем. Римские авторы считали, что именно с него берет начало собственно живопись [1, с. 90]. Конечно, ни одной работы художника до нас не дошло. Но представить, что за тени применил мастер, вполне возможно. В античности всякое знаменитое изображение становилось всеобщим достоянием и быстро тиражировалось в форме копий и реплик; это касалось как скульптурных изображений, так и живописных. Глядя на более поздние достижения в области живописи, легко предположить, что новшеством, введенным Аполлодором, явилось то, что он вместо обычной прорисовки элементов на фоне аппликативного силуэта фигуры немного оттушевывал их средствами легкой светотени, чем и достиг эффекта рельефности изображения; это скорее всего именно то, что в иконе называется притинками. Как результат произошла иллюзорная модификация двухмерного пространства плоскости стены (или доски) в пространство трехмерное.

Дальнейшее развитие античной живописи продвигалось в сторону все большего натурализма, и прямо сказать, «обманки». Мы знаем об этом из

⁴ А также провинциальной росписи «Гробницы нырлящика» из Пестума.

⁵ «Среди сохранившихся античных изображений нет ни одного достоверно известного, которое обладало бы единой точкой схода» [4, с. 42]

анекдотических историй, например, о соперничестве Зевксида и Паррасия. Известен случай, описываемый Плинием Старшим: [1, с. 91] два великих художника, состязаясь в своем мастерстве изображения обычных предметов, стремились обмануть глаз и заставить зрителя принять плоское изображение за трехмерную действительность. Отметим, что подобных рассказов о *перспективном сценическом «прорыве»* пространства в античных источниках не встречается.

В позднюю классику изображения приобретают натуралистический характер вплоть до иллюзорного обмана зрения. Картинная плоскость как бы немного отступает от зрителя, и изображенные фигуры подобно скульптурному горельефу оказываются между невидимой передней плоскостью картины и задней плоскостью, являющейся фоном. На этот феномен «обманки» необходимо обратить особое внимание, потому как именно он принципиально отличает классическую греческую живопись от живописи Нового времени, включая эпоху Ренессанса. Плиний, сообщая о портрете Александра Великого с молнией в руке кисти Апеллеса, с восторгом отмечает: «Кажется, будто пальцы выступают, а молния находится вне картины» [1, с. 97]. Любопытно сравнить эту характеристику с высказыванием такого мастера Нового времени, апологета и поклонника Рафаэля и Тициана, каким являлся Энгр: «Умение в живописном произведении отчетливо выделять предметы, что очень многие считают существенным, отнюдь не является тем качеством, которому Тициан уделил бы особое внимание. Только живописцы меньшего таланта видели здесь главную заслугу живописи, как это и сейчас считает стадо любителей, испытывающих неизменную радость и удовлетворение, когда они видят на картине фигуру, которую, как они говорят, «можно обойти вокруг» [8, с. 103]. Но именно это качество скульптурной осязательности и ценилось в картинах античными знатоками живописи в отличие «сценического пространства» картин Ренессанса и более поздних произведений. Тот же Энгр рекомендует художникам прежде, чем писать картину, подобно Пуссену «предварительно изготовить маленькую модель комнаты наподобие театральной сцены» и затем расставлять в ней глиняные фигурки [8, с. 103]. Именно принцип театральной сцены мы видим в «Тайной вечере» и «Афинской школе». Задача художников Нового времени действительно состояла в пространственном трехмерном прорыве плоскости стены, а значит, радикальной модификации наличествующего пространства.

Классическая живопись цели прорыва стены в «сценическое пространство», с вытекающими из этого задачами линейной и воздушной перспектив с глубокими тенями, не знала. Принципом, доминирующим почти на всем протяжении существования греческой античной живописи, оставался строго выстроенный идеальный силуэт.

О Паррасии, знаменитом живописце-«иллюзионисте» второй половины V в., Плиний сообщает, что он, по признанию художников, стяжал пальму первенства в контурных линиях, добавляя, что «в этом заключается величайшая тонкость живописи» [1, с. 92].

О том, насколько тщателен был подход классических греческих мастеров к отделке деталей в картине, указывает случай, описанный Элианом, повествующий о том, что Апеллеса обвинили в неточности изображения ресниц у коня [1, с. 535]. И это при том, что сам Апеллес не отличался сверхусердием в отношении отделки своих произведений, в отличие от своего современника Протогена. Явление, названное впоследствии античным импрессионизмом, возникает значительно позже и относится уже ко времени римского доминирования, когда строгий стиль высокой классики перестал отвечать запросам римского общества, ищущего зрелищности и новизны. Римлянам нравятся яркие насыщенные цвета и воздушность, легкость и оригинальность.

Римские авторы вслед греческим повторяют имена прославленных живописцев строгого стиля Полигнота, Панена, Микона, сила искусства которых была отнюдь не в многоцветии, но в мастерском рисунке и величии образов. Однако любовь римлян направлена к тональной и многоцветной греческой живописи более позднего периода. Аполлдор с его «тенями» –

вот тот, кто, по их мнению, открыл ворота в искусство живописи, а Зевксид (которому Аристотель предпочитал Полигнота), Паррасий, Апеллес и Протоген достигли в нем совершенства. Впрочем, и римлянин Плиний, восхваляя портрет Александра Македонского кисти Апеллеса с восторгом отмечает: «Читатели должны помнить, что все это выполнено четырьмя красками» [1, с. 97]. Конечно, римские картины писались отнюдь не четырьмя красками, палитра мастеров, их писавших, была куда более богатой.

В эпоху эллинизма в живописи происходит глобальный процесс разграничения жанров. Например, Перейк «прославился кистью в малой живописи», он писал «сапожные лавки, осликов, снесь и тому подобное», а «Серапион был превосходителем в сценической живописи, но не умел писать человека. Напротив, Дионисий не писал ничего другого, кроме людей» [1, с. 101]. Антифил из Александрии ввел в станковую живопись так называемые гриллы – смешные гротескные изображения полулюдей, полуживотных. А уже в римскую эпоху изображением видов природы на стенах сооружений прославился Студий.

Портретные ростовые изображения в Греции появляются уже к середине V в. до н. э., например в картинах Полигнота. Однако необходимо понимать, что на этих «портретах» скорее изображались эйдосы людей, которые лишь отдаленно напоминали оригиналы. Религиозно-идеалистическое мировоззрение классических эллинов являлось тем императивом, который

обязывал художника не братья за изображение обыденного.

Живопись времен ранней и высокой классики, как правило, была посвящена религиозным (мифологическим) сюжетам, а также сюжетам на историческую тему, но всегда овеянным религиозно-мифологическим содержанием.

В недрах классического мировоззрения были посеяны и возвращены те элементы, которые в скором времени предстанут как антагонисты классической культуре, породившей их, и выразят новый дух – антропоцентрический дух эллинизма. Первым портретистом в привычном смысле слова был знаменитый мастер поздней классики Апеллес, ему же принадлежит и первый автопортрет, уже не маскируемый в образ героя или бога, как до него это сделал Парассий, придав Гермесу собственные черты [1, с. 529].

Портрет получает свое развитие в эпоху эллинизма, однако и здесь он долго еще понимался как изображение фигуры человека, а не отдельного бюста или головы, так как идеалистическое мышление не способствовало представлению, а значит, и изображению человека по частям. Портрет в точном смысле слова есть изображение индивидуума, то есть нечто выделенное из окружающего мира вещей и поставленное вне его.

Изменения, произошедшие в живописном методе древних греков, видимо, отразили происходившие метаморфозы в мировоззрении самих эллинов. Не является случайностью, что в этот же период в греческом градостроительстве все активнее используется гипподамова система расположения улиц, в архитектуре применили ордерную колонну в оформлении жилых и светских общественных сооружений. В скульптуре, как и в живописи, за счет портрета расширились жанровые возможности.

Живописные росписи все чаще располагаются не только на культовых сооружениях, но также и на стенах гражданских строений. Искусство приобретает все более светский характер. Стремление людей эпохи эллинизма к секуляризации, в живописи неминуемо привело к жанру обыденного портрета, то есть изображения не божества, не героя, не *человека идеального*, а *человека обыденного*, хотя все еще идеализированного. Для грека времени высокой классики, чье мировоззрение было геоцентрическим, реалистический «римский» портрет современника являлся бы своего рода отклонением и даже кощунством, в то время как римлянин Плиний заявляет о портретности как о «высшем стремлении в живописи» [1, с. 89].

Жанровое разнообразие ставило живопись, как, впрочем, и другие виды искусств в положение развлекающего зрелища, уводя ее от главной содержательной стороны, а именно от связи мира людей и мира богов. Формально это выразилось в локализации и обособлении живописи от других видов искусства и, главное, произошел разрыв с наличествующим архитектурным пространством. В интерьерах сооружений происходил тот же

процесс, что и вне их. В системе градостроительства обнаруживался конфликт города как объекта созданного руками человека с существующим божеством созданным природным пространством. В римский период город своей жесткой рациональной планировкой, отрицанием естественного рельефа и плоским невыразительным силуэтом обособился от природы и вступил в конфликт с ней. Живопись также отделилась от сакрального пространства культовых общественных сооружений и вступила на форумы, в бани, дворцы и простые жилища.

Безусловно, живописные произведения ранней, высокой, да и поздней классики носили подчиненный характер по отношению к архитектурной среде. Причем не имеет значения, говорим мы о росписях, сделанных непосредственно на стене, например, наоса храма, или о произведениях, созданных на отдельных досках и мраморных плитах.

Повторим, перед классической живописью не стояло проблемы радикальным образом модифицировать наличествующее пространство. Однако это не означает, что живопись не имела своих особых прав в отведенном ей месте. Конечно, она, как, впрочем, и всякий феномен изобразительного искусства, так или иначе влияла на средовую структуру. Вопрос в степени и качестве этого влияния.

Живописные программы древних греков имели члененное регистровое расположение, всегда связанное с архитектурным целым. Художник стремился украсить существующее пространство, но не за счет прорыва стены линейной или воздушной перспективой, не за счет перцептивной модификации наличествующей среды, но путем подчеркивания существующего интерьерного «ландшафта», подобно классическому градостроителю, который также стремился к гармоничному включению архитектуры города в существующую природную среду.

В монументальных росписях налицо выступает тот же подход, что мы встречаем в классической концепции организации пространства и формы города к окружающей природной среде – не нарушить божеством созданной гармонии природы. В случае живописи идея выразится в ненарушении гармонии сакрального храмового пространства. Впрочем, подобно тому, как в системе классического градостроительства возникает гипподамова сетка, с ее неклассическим прямолинейным членением городского пространства, актуализированная в эллинистический период греческой истории, внутри живописной системы классики также возникает тенденция к модификации архитектурной среды и вообще отрыва живописи от стен храма с переходом ко все более светскому жанровому разнообразию, столь востребованному в эпоху эллинизма и римского владычества. Подход, на котором строилось классическое отношение живописи к наличествующему

пространству, можно охарактеризовать как *художественно-гармоничный* принцип в отличие от принципа *художественно-конфликтного*, где живопись формирует свой изолированный от архитектуры мир и где плоскость стены рассматривается как своего рода полигон для художественной фантазии мастера.

Именно такой пример *художественно-конфликтного* принципа и явила европейская живопись Нового времени, начиная с эпохи Ренессанса. Вступая на путь служения и прославления человеческих амбиций, она не только создает картинные «окна» в помещениях храмов и палаццо, но нередко входит в прямой конфликт с существующей средой, «разрушая» храмовые и дворцовые стены и своды. Ожидать от *идеалистических* мастеров классической Греции подобного подхода к преобразованию наличествующей среды, означает совершенно не разбираться в мировоззренческих и художественных процессах эпохи.

Сегодня, в период вполне сознаваемого культурного и художественного кризиса, наступает момент, когда при попытке создания чего-то нового необходимо обратиться к давно забытому старому. Обращение к искусству, где не автор является деспотом наличествующего пространства, со своим художественным субъективизмом, релятивизмом и в конечном счете антропоцентризмом, но пространство, наполненное высшим теургическим содержанием, приводит всякое художественное явление в общую гармонию, вливая бесконечно глубокий смысл в каждое произведение, делая его идейно наполненным.

Список источников:

1. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. М.: Ладомир, 1994.
2. Лотар Хасельбергер строительные чертежи храма Аполлона в Дидимах. В мире науки, 1986, № 2.
<http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=141587589>
3. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982.
4. Пановский Э. Перспектива как символическая форма. СПб.: Азбука-классика, 2004.
5. Аристотель. Сочинения. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
6. Платон. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
7. Чубова А. П., Иванова А. П. Античная живопись. М.: Искусство, 1966.
8. Рисунок. Живопись. Композиция. Хрестоматия. М.: Просвещение, 1989.
9. Витрувий. Десять книг об архитектуре. М.: УРСС, 2003.
10. Павсаний. Описание Эллады. В 2 томах. М.: Ладомир, 1994.
11. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. СПб.: Азбука, 2001.
12. Лосев А. Ф. История античной эстетики. М.: Искусство, 1969.

Евразийский Союз Ученых.
Серия: филология, искусствоведение и культурология

Ежемесячный научный журнал
№ 6 (106), 7 (107)/2023 Том 1

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Макаровский Денис Анатольевич

AuthorID: 559173

Заведующий кафедрой организационного управления Института прикладного анализа поведения и психолого-социальных технологий, практикующий психолог, специалист в сфере управления образованием.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

• **Терентий Ливиу Михайлович**

AuthorID: 449829

Московская международная академия, ректорат (Москва), доктор филологических наук

• **Оленев Святослав Михайлович**

AuthorID: 400037

Московская государственная академия хореографии, кафедра гуманитарных, социально-экономических дисциплин и менеджмента исполнительских искусств (Москва), доктор философских наук.

• **Глазунов Николай Геннадьевич**

AuthorID: 297931

Самарский государственный социально-педагогический университет, кафедра философии, истории и теории мировой культуры (Москва), кандидат философских наук

• **Садовская Валентина Степановна**

AuthorID: 427133

Доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры РФ, академик Международной академии Высшей школы, почетный профессор Европейского Института PR (Париж), член Европейского издательского и экспертного совета IEERP.

• **Ремизов Вячеслав Александрович**

AuthorID: 560445

Доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, академик Международной Академии информатизации, член Союза писателей РФ, лауреат государственной литературной премии им. Мамина-Сибиряка.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются. За достоверность сведений, изложенных в статьях, ответственность несут авторы. Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов материалов. При перепечатке ссылка на журнал обязательна. Материалы публикуются в авторской редакции.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Художник: Валегин Арсений Петрович
Верстка: Курпатова Ирина Александровна

Адрес редакции:
198320, Санкт-Петербург, Город Красное Село, ул. Геологическая, д. 44, к. 1, литера А
E-mail: info@euroasia-science.ru ;
www.euroasia-science.ru

Учредитель и издатель ООО «Логика+»
Тираж 1000 экз.