

Петрушевская Наталия Игоревна

Основные аспекты развития античной живописи

В статье рассматриваются происхождение и развитие античной живописи. Интерес к этой теме обусловлен тем, что, пройдя динамичный путь становления и расцвета, живопись Древней Греции явилась бессмертным фундаментом европейского искусства всех последующих эпох, а также недостижимым идеалом гармонии философского содержания, формального решения и технологического воплощения. Для того чтобы составить цельное представление о таком феномене, как античная живопись, необходимо рассмотреть ее основные аспекты в контексте античной культуры.

Ключевые слова: античная станковая живопись, энкаустика, камея, рисунок, композиция, культура, художественная задача.

Петрушевська Н.І.

Основні аспекти розвитку античного живопису

У статті розглядаються походження і розвиток античного живопису. Інтерес до цієї теми зумовлений тим, що, пройшовши динамічний шлях становлення і розквіту, живопис Стародавньої Греції є безсмертним фундаментом європейського мистецтва всіх наступних епох, а також недосяжним ідеалом гармонії філософського змісту, формального рішення і технологічного втілення. Для того щоб скласти цілісне уявлення про такий феномен, як античний живопис, необхідно розглянути його основні аспекти в контексті античної культури.

Ключові слова: античний станковий живопис, енкаустика, камея, рисунок, композиція, культура, художнє завдання.

Nataliia Petrushevska

Main aspects of antique painting development

The article deals with the origin and development of the ancient art. Painting of Ancient Greece, having a dynamic path of development and flowering, is immortal foundation of all subsequent European art epochs, as well as an unattainable ideal harmony of philosophical content, formal solutions and technological implementation. To create a complete picture of this phenomenon as an antique painting, it is necessary to consider it in the context of the basic aspects of ancient culture.

Key words: antique easel painting, encaustic, cameo, drawing, composition, culture, artistic task.

Живопись Древней Греции, пройдя динамичный путь становления и расцвета, явилась бессмертным фундаментом европейского искусства всех последующих эпох, а также недостижимым идеалом гармонии философского содержания, формального решения и технологического воплощения. Для того чтобы составить цельное представление о таком феномене, как античная живопись, необходимо рассмотреть ее основные аспекты в контексте античной культуры: происхождение, развитие, влияние на другие виды изобразительного искусства, философию, утилитарное применение, тематику. Учитывая тот факт, что древнегреческая живопись не сохранилась до нашего времени, основными источниками информации по данной теме являются древнегреческие эпиграммы, «Естественная история» Плиния Старшего, «Пестрые рассказы» Клавдия Элиана, а также античные камеи [2], камеи гласс, мозаики, фрески и скульптура.

«Вопрос о происхождении живописи неясен... — пишет Плиний Старший. — Египтяне утверждают, что она придумана у них за шесть тысяч лет до того, как перешла в Грецию, — заявление явно пустое» [3]. Оба эти утверждения, безусловно, правдивы, так как египтяне уже давно пользовались энкаустическими и темперными красками, расписывая свои рельефы, а греки изобрели технику послойной живописи. Таким образом, оба утверждения не противоречат друг другу. В описаниях древнегреческих мастеров живописи и их произведений автор «Естественной истории» демонстрирует необыкновенно глубокое понимание изобразительного искусства. Что касается вклада египтян в искусство живописи, то они действительно являются предшественниками древних греков, что отразилось в таких заимствованиях, как, например, гравированная линия рисунка, техника горячей энкаустики, первоначальный профильно-силуэтный характер

изображений. Плиний выделяет три стадии развития греческой живописи, на первой из которых она была линейной, на второй — монохромной, а на третьей «была придумана более искусная, и такая живопись продолжает существовать даже сейчас» [3]. На безусловное влияние египетских традиций указывает даже имя художника — Филокла из Египта, который, согласно Плинию, придумал линейную живопись.

Зарождение и развитие древнегреческой живописи протекало в двух центрах: Сикионе и Коринфе. Именно эти города неоднократно упоминаются в «Естественной истории» в связи с изобретением греками живописи, развитием ее линейного вида, первым применением краски «из толченой черепицы» [3]. Сикион был городом живописцев, в котором работал, например, замечательный художник Павсий, первым прославившийся в энкаустической живописи и изобретший технику послойной классической живописи, «...и долго этот город оставался родиной живописи. Оттуда все картины из общественных мест, в возмещение государственного долга, эдил Скавр перевез в Рим» [3].

Примечательно то, что в истории развития греческой живописи, описанной Плинием, рисунок является, собственно говоря, самой живописью и неотделим от нее. Различие разных этапов ее развития заключается в том, насколько разным художникам удалось преуспеть в качестве рисунка и качестве написанного «внутри контуров» [3]. Так, описывая мастерство Паррасия из Эфеса, Плиний Старший демонстрирует невиданную глубину понимания рисунка не только для человека, не занимающегося живописью профессионально, но и для многих, посвятивших искусству жизнь. По словам Плиния, Паррасий стужал, «по признанию художников, пальму первенства в контурных линиях. В этом заключается величайшая тонкость живописи. Дело в том, что писать тело, части внутри контуров, конечно, очень трудно, но в этом многие достигли славы, а исполнять контуры тел, делать правильные переходы рисунка — редко кому удается в искусстве. Ведь контур должен замыкаться и делать такие переходы, чтобы подсказывать остальное, то, что за ним, и проявлять даже то, что не видимо» [3]. Так замечательно Плиний Старший дал определение рисунку, выразив его конструктивную суть и фундаментальное значение в искусстве.

Исходя из вышесказанного, невозможно согласиться с мнением итальянского археолога и искусствоведа Ренуччо Бьянки-Бандинелли (1900–1975 гг.), обвинявшего Плиния в непонимании искусства. Предложенная Бандинелли интерпретация, согласно которой Паррасий был первым художником, применившим т. н. «функциональную линию» [3], не может считаться корректной. Бернард Беренсон (1865–1959 гг.) ввел

термин «функциональная линия» применительно к итальянской живописи эпохи Ренессанса, дав такое определение своему термину, которое не может претендовать на научность и профессионализм. Идея функциональности линии по отношению к отдельным мастерам или эпохам в истории искусства сама по себе абсурдна, т. к. линия любого рисунка, как инженерного чертежа, не может быть нефункциональной.

Рассказывая о постепенном развитии греческой живописи, Плиний отмечает художников, привнесших в это искусство что-то новое, каждый раз повышая уровень и приближая его к совершенству. Также автор «Естественной истории» делает необходимое уточнение о том, что «славу имеют лишь те художники, которые писали картины на досках» [3], что выделяет станковую живопись как основную в древнегреческой культуре. Прежде чем перейти к перечислению замечательных живописцев и их новаторских изобретений, необходимо сказать о палитре красок, используемых древними греками для достижения невероятных вершин искусства, о которых свидетельствует история. Этих красок было всего четыре: белая (мелосская), охра (аттическая), красная (понтийская синопская) и черная (атрамент). Такой ограниченной палитрой «создали те бессмертные произведения знаменитейшие живописцы Апеллес, Аетион, Мелантий, Никомах, а между тем каждая их картина продавалась за целое состояние города» [3].

Согласно Плинию, линейную живопись, «придуманную Филоклом из Египта или Клеантом из Коринфа, первыми развили Аридик из Коринфа и Телефан из Сикиона, все еще без всякой краски, однако уже введя расчленяющие линии внутри. Поэтому заведено было и надписывать, кто изображен» [3]. Элиан подтверждает эту информацию: «Когда искусство живописи начиналось и было, так сказать, грудным и в пеленах, живописцы так искусно изображали живые существа, что надписывали: это — бык; это — лошадь; это — дерево» [4]. Так, в начале своего развития греческая живопись и скульптура были лишены портретности и представляли собой лишь обобщенные графические образы, нуждающиеся в пояснительных надписях. Подписывание изображений вошло в привычку и стало традицией греческого искусства, превратившись в эпиграммы, описывавшие в поэтической форме мотивы изображений и мастерство художников. Возникшая позже иконопись восприняла не только технологию греческой станковой живописи, но и письменную идентификацию образов.

Первая линейная живопись состояла только из контурной линии силуэта, и уже последующие мастера усложнили изображение деталями внутри графического пятна, сделав первый шаг

на пути к реализму. Из этого следует, что первые композиции греческой живописи имели подчеркнуто силуэтный характер. Отсутствующие детали не отвлекали художников от основной задачи композиции: компоновки силуэтов и пространства между ними. Разнообразие силуэта и композиция движения форм также активно совершенствовались на этом этапе развития живописи. Складывались архетипы композиционных решений, которые, постепенно обогащаясь, составляли профессиональную библиотеку художников. Именно мастерские специалистов станковой живописи являлись теми творческими лабораториями, в которых разрабатывался дизайн рисунков и композиций для произведений изобразительного искусства. Этими разработками живописцев пользовались затем мастера камей, камео гласс, торевтики, скульптуры, мозаики и фрески, воспроизводя композиции станковой живописи.

Следующим этапом развития греческой живописи было введение в нее краски. Плиний пишет, что «первым начал покрывать» изображения «краской, как передают, из толченой черепицы Экфант из Коринфа» [3]. В связи с этим сообщением возникает вопрос: если толченая черепица была первым пигментом, то что было связующим? Если в качестве связующего использовался клей — это была темпера, если же воск — это была энкаустика. Согласно Плинию, греки поначалу использовали энкаустику для покраски военных кораблей, затем для покраски грузовых кораблей и только впоследствии начали применять в станковой живописи. Нет сомнений в том, что энкаустику также применяли в декорировании скульптур и рельефов как наиболее долговечную и колористически насыщенную технику живописи.

После изобретения Аполлодором светотеневой моделировки (последняя треть V века до н. э.), «наконец, был добавлен блеск — это нечто другое, чем свет» [3]. Очевидно, под «блеском» имеются в виду блики, изображение которых доводит живопись до гиперреализма. Впоследствии «блеск» писали золотом, полностью оправдывая содержание термина. Плиний пишет о том, что пространство между светом с бликами и тенями греки называли «тонос». От этого термина произошло такое понятие классической живописи, как «средний тон», или «полутон», несущий цвет объекта, не выбеленный светом и не затемненный тенью. К нему же относится термин «локальный цвет» предмета. Плиний указывает еще на одно понятие — «гармоге», которым обозначали «стыки цветов и переходы» [3]. От этого слова произошел впоследствии термин «гармония», изначально подразумевающий градационное объединение различных цветовых пятен. Очевидно, словом «гармоге» обозначались «плави» возникшей

позднее греческой иконописи, сохранившей оригинальную технологию до наших дней. Термин «плави» (от *плавить* — *fundir*) может указывать на оригинальную технику горячей энкаустики, краски которой расплавлялись на огне.

Плиний рассказывает о том, что «Паррасий, уроженец Эфеса, тоже внес большой вклад. Он первый ввел в живопись симметрию, первый — выразительность в лице, изящество в волосах, красоту в лице, стяжав, по признанию художников, пальму первенства в контурных линиях. В этом заключается величайшая тонкость живописи. ...В этом славу за ним признали Антигон и Ксенократ, которые написали о живописи, и не только заявляя об этом, но и восхваляя» [3]. Так, из «Естественной истории» мы узнаем о первом выдающемся рисовальщике Древней Греции, который вывел живопись на качественно новый уровень благодаря своим обширным теоретическим познаниям. Упоминание Плинием двух теоретиков искусства, Антигона и Ксенократа, написавших трактаты по живописи, подтверждает наличие в V в. до н. э. разработанной теории живописи. Древнегреческие эпиграммы, описывающие произведения искусства и их создателей, также свидетельствуют о высочайшем мастерстве художника. Так, в эпigramме Паррасия «Надпись к картине» [1] читаем:

*Муж, ревнитель добра, Паррасий, эфесянин родом,
Знающий толк в красоте, эту картину писал.
Также родитель его, Евенор, да будет помянут:
Первый художник страны эллинов им порожден.*

Далее автор эпigramмы добавляет:

*Пусть не поверят, но все же скажу: пределы искусства,
Явные оку людей, мною достигнуты здесь...*

Объективность высокой самооценки Паррасия подтверждается историей его состязания с Зевксидом, описанной в «Естественной истории» Плиния. Соревнование на лучшее произведение живописи проводилось в театре. «...Зевксид представил картину с написанным на ней виноградом, выполненную настолько удачно, что на сцену стали прилетать птицы...» [3]. Паррасий «представил картину с написанным на ней полотном, воспроизведенным с такой верностью, что Зевксид, возгордившись судом птиц, потребовал убрать, наконец, полотно и показать картину, а поняв свою ошибку, уступил пальму первенства, искренне стыдясь, оттого что сам он ввел в заблуждение птиц, а Паррасий — его, художника» [3].

Следующим после Паррасия прославился художник Памфил, учитель выдающихся живописцев Апеллеса и Павсия из Сикиона. Македонянин Памфил был замечателен тем, что «первым

в живописи получил образование во всех науках, особенно в арифметике и геометрии, и утверждал, что без них искусство не может совершенствоваться» [3]. Объединив в себе ученого и художника, Памфил использовал свой интеллектуальный потенциал в педагогической практике, что позволило ему воспитать замечательных живописцев. Плиний пишет о Памфиле: «Благодаря его значению получилось так, что в Сикионе, потом и во всей Греции, свободнорожденные дети стали обучаться ... графике, т. е. живописи на самшите, и это искусство было включено в первую ступень свободных искусств» [3]. Так, благодаря сведениям Плиния, мы знаем, что первым выдающимся педагогом Древней Греции, повлиявшим на массовое изучение живописи, был Памфил из Македонии, а его ученики Апеллес и Павсий стали легендой античной живописи. Новшеством Апеллеса в живописи было достижение гиперреализма и эффектов оп-арта. Так, в портретном изображении Александра Великого с молнией в руке «кажется, будто пальцы выступают, а молния находится вне картины, — читатели должны помнить, что все это выполнено четырьмя красками» [3]. Невероятным фактом его портретной деятельности было также неотличимое сходство, что давало возможность предсказателю по человеческим лицам, метопоскопу, определять количество прожитых лет.

Высокий уровень профессионализма художников стимулировался законодательством, системой конкурсов, наличием серьезной конкуренции и хорошей оплаты. Элиан пишет о том, «...что в Фивах закон предписывает мастерам, живописцам и ваятелям, придавать тому, что они изображают, более возвышенные сравнительно с действительностью черты. За преуменьшение достоинств того, что служило образцом для статуи или картины, живописцам и ваятелям грозил денежный штраф» [4]. Система судов и штрафов занимала значительное место в античном мире, оказывая большое влияние на процессы в обществе. Однако восстанавливать справедливость порой приходилось не людям, а животным. Так, однажды, участвуя в конкурсе, Апеллес вынужден был обжаловать происки конкурентов «перед немymi четвероногими» [3], показав введенным животным конкурирующие изображения коней — «они заржали только перед Конем Апеллеса, причем это и потом всегда получалось так, служа испытанием искусства» [3]. Элиан в «Пестрых рассказах» описывает похожую ситуацию из жизни художника: «Александр, рассматривая в Эфесе свой портрет, нарисованный Апеллесом, не воздал подобающей хвалы мастерству художника. Когда же приведенный конь, точно живого, ржанием приветствовал изображенного на картине, Апеллес воскликнул: “Владыка, конь оказался лучшим знатоком

искусства, чем ты!”» [4]. Эти удивительные истории приводят к заключению о том, что в IV в. до н. э. греческая живопись достигла уровня гиперреализма и была в состоянии обмануть своим иллюзионизмом как людей, так и животных. В эпиграмме Носсиды [1], посвященной изображению Фавмареты, встречаем трогательное описание портрета:

*Эта картина красу Фавмареты для нас сохраняет;
Дивно представлены в ней гордость и ласковый взор.
Тешится пусть, увидав тебя, стражд дома, собачка,
Думая, что госпожу дома узрела она.*

Вышеупомянутые описания демонстрируют, что древнегреческая портретная живопись, изображавшая человека во всей его целостности, с руками и ногами, соответствовала философским воззрениям эллинов о целостном мире, где все процессы взаимосвязаны. Манера же римских художников и ваятелей изображать головы, оторванные от тела (бюсты), отражает ментальность народа, привыкшего к войне, далекого от истинного понимания философии и искусства.

Апеллес был не только мастером реалистической светотеневой моделировки форм, но и мастером композиции движения. Он прославился картиной «Афродита Анадиомена», изображающей богиню любви, выходящей из морской пены. Популярность этого произведения побудила других мастеров репродуцировать его в скульптуре, пример которой в римской копии дошел до наших дней. В эпиграмме, посвященной этой живописи, описывается движение, в котором Апеллес изобразил Афродиту: «смотри: вот руки подняла, чтоб выжать волосы...» [1]. Это редкое движение как в скульптуре, так и в живописи было творческой находкой художника. Интересно, что такое же движение мы видим в «Диадумене» Поликлета, только в зеркальном варианте. Если бы Поликлет не работал на полвека раньше Апеллеса, можно было бы предположить, что скульптор греческой классики позаимствовал позу Диадумена у живописца эпохи эллинизма. Такая гипотеза выглядит особенно убедительно, так как именно Диадумен отличается от всех произведений Поликлета особым изяществом композиции движения. Необходимо отметить, что на этом этапе развития греческой живописи художники уже ставили перед собой более сложные задачи, чем достижение гиперреализма, который описывается в стихах эпиграммы [1]:

*Киприду, вставшую сейчас из лона вод
И мокрую еще от пены, Апеллес
Не написал здесь, нет! — воспроизвел живой...*

Теперь живописцев заботила передача тонких эмоционально-психологических состояний

изображаемых персонажей. Так, в эпиграмме, описывающей неземную красоту Афродиты Анадиомены, говорится: «и взор уже сверкает страстью нежною...» [1].

Современником Апеллеса был Аристид из Фив. По словам Плиния: «он самым первым начал выражать в живописи нрав и передавать чувства человека... а также душевные смятения...» [3]. Согласно Плинию, достижения греческой живописи эпохи эллинизма не ограничивались изображением привычных объектов. Рассказывая о мастерстве Апеллеса, автор «Естественной истории» отмечает: «он писал и то, что не может быть написано: громы, сверкания молний и удары молний...» [3]. Таким образом, греческая живопись в наивысшей точке своего развития стремилась расширить границы визуального искусства. Своим творчеством Апеллес внес большой вклад в развитие живописи, что создало предпосылки для творческих поисков последующих поколений мастеров. Замечательно также, что для финального качества живописного произведения имели значение не только такие аспекты, как композиция, рисунок, технология, формальные приемы, цветовая гармония, но и искусство нанесения защитного слоя — лака. Плиний пишет, что в этом искусстве Апеллесу равных не было: «Он покрывал законченные произведения атраментом таким тонким слоем, что он благодаря отражению придавал краскам блеск и защищал от пыли и грязи, а сам был заметен лишь при рассмотрении вблизи, но при этом был большой расчет, так чтобы блеск красок не раздражал зрения, как если смотреть через слюду, и издали это же самое незаметно смягчало слишком яркие краски» [3]. Описания Плиния определенно указывают на то, что в состав живописного лака, которым пользовался Апеллес, входил пчелиный воск. Только воск, оставляя краскам полную силу их звучания, создает в живописи особую убедительность, воспроизводя эффект форм, погруженных в воздушную среду.

Согласно Плинию, современник Апеллеса, Аристид из Фив «...самым первым начал выражать в живописи нрав и передавать чувства человека... а также душевные смятения, несколько резкий в красках» [3]. Казалось бы, несущественное замечание Плиния о колористической особенности живописи Аристида в действительности говорит о том, что художник эпохи эллинизма передавал эмоциональную нестабильность своих персонажей не только средствами линейной композиции и рисунка, но и средствами цветовой гармонии и цветовой композиции. Таким образом напряженность цветовых сочетаний усиливала впечатление напряженности психологических состояний.

Создание определенного впечатления и определенного эмоционального состояния являлось

основной задачей художника-живописца, которому для этого требовалась большая изобретательность (*лат. inventiva*). Так, Тимант с Китна прославился своей картиной «Ифигения», в которой изобретательно разработал сценарий скорбящих по принцессе. Всех присутствующих художник изобразил «... скорбными, в особенности дядю, и исчерпав все возможности выражения горести, лицо самого отца скрыл под покрывалом, потому что не мог показать его соответственно» [3]. Плиний пишет, что «только в его произведениях можно понять всегда больше того, что написано» [3]. Другим образцом изобретательности Тиманта являлась маленькая картина «Спящий Циклоп», где «желая ...выразить его громадность», художник «...написал рядом с ним сатиров, измеряющих тирсом большой палец его руки» [3]. Инвентивность греческих художников основывалась на свободной от предрассудков ментальности, благодаря которой они были способны искать и находить рациональные решения поставленным задачам. Изобретательность живописцев имела большое значение не только в композиционных решениях, но и в технологических. Их поиски были направлены на выработку таких формальных приемов, которые позволяли бы писать как можно быстрее. Плиний рассказывает о том, что «...Памфил, учитель Апеллеса, не только писал энкаустикой, но даже обучал ей Павсия из Сикиона, первого знаменитого в этом роде живописи» [3]. Нововведением Павсия была монументальная живопись в технике энкаустики. Он первым стал писать на сводах маленькие картины. «Соперники объясняли это тем, что эта техника живописи — медленная. Поэтому, для того чтобы доставить ей славу быстроты исполнения, он за один день выполнил маленькую картину, которая была названа Гимересиос, — на ней был написан мальчик» [3]. Указание на то, что «эта техника живописи — медленная», подтверждает, что это была действительно энкаустика. До наших дней сохранилось представление только о живописи каутериями, в горячем виде этой техники, но каутериями невозможно достичь гиперреализма, которым отличалась лучшая греческая живопись. Вопрос реконструкции оригинальной технологии горячей энкаустики остается открытым по сей день. Большим вкладом Павсия в искусство живописи были достижения в области цветовой гармонии и композиции. Плиний пишет: «В юности он любил Гликеру, свою одногороджанку. Она была изобретательна в плетении венков. Состязаясь в подражании ей, он довел это искусство до невиданного разнообразия в сочетаниях цветов. Наконец, написал он и ее саму сидящей с венком. Это одна из знаменитейших картин, названная “Стефаноплокос”» [3]. Очевидно, Павсий, очарованный талантом Гликеры, помогал ей плести венки, продажей которых она зарабатывала на хлеб насущный. Таким

образом он приобрел бесценное для художника понимание цветовой гармонии и цветовой композиции. Эллины заботились о сохранении в памяти тех, кто был признан «...достойными для передачи потомству» [3], выдающихся граждан: художников, музыкантов, атлетов, воинов, политиков. Так, портрет Гликеры с венком, написанный Павсием из Сикиона, запечатлел образ талантливого художника-флориста. Нововведением Павсия также было изображение объекта в сильном ракурсе, что свидетельствует о высочайшем мастерстве рисунка. В большой картине «Принесение в жертву быков», «желая показать длину быка, он написал его обращенным спереди, а не сбоку...» [3]. Самым же замечательным изобретением Павсия была принципиально новая методика создания живописного произведения, состоящая в послойном принципе нанесения локального цвета и света. Таким образом, Павсия из Сикиона можно считать создателем технологии классической живописи. Плиний писал: «Все делают те места, которые хотят представить выступающими, чуть светлой краской, а те места, которые углубляют, — темной, он сделал всего быка черной краской, а тени добился при помощи ее самой, с поистине огромным искусством показав на ровных поверхностях выступающие места, а на изгибах — все объемы» [3]. Автор «Естественной истории» уточнил, что картину Павсия «Принесение в жертву быков» «можно видеть в портике Помпея» [3]. Упомянутый портрет примыкал к театру Помпея, который был построен в 55 г. до н. э. и находился на Марсовом поле. Плиний видел там произведение Павсия во II в. н. э., это означает, что живопись уже имела возраст около 300 лет. Тот факт, что доска была выставлена в общественном месте на открытом воздухе, красноречиво говорит о том, что это была энкаустика — другая живопись в таких суровых условиях не сохранилась бы.

Еще один знаменитый художник, Никий из Афин, прославился иллюзионизмом, так как «заботился о том, чтобы написанные изображения казались выступающими на картине» [3]. Этот художник добился славы не только станковой живописью, но и расписыванием скульптур. Один из самых искуснейших скульпторов Древней Греции Пракситель был «больше всего доволен» теми из своих скульптур, «к которым приложил руку Никий — такое значение придавал он его раскраске» [3].

Греческие художники эпохи эллинизма достигли выдающихся успехов в реалистической передаче формы и психологических состояний, шлифуя композицию, рисунок, цветовую гармонию и формальные приемы, в которых вышли на качественно новый уровень. Так, родооц Протоген, желая написать пену запыхавшейся собаки, открыл формальный прием, который можно назвать «счастливым случаем». Автор

«Естественной истории» так описывает это новое открытие: «Терзаемый душевными муками, так как он хотел, чтобы в картине была правда, а не правдоподобие, он очень часто стирал написанное и менял кисти, никак не удовлетворяясь. Придя, наконец, в ярость от того, что искусство продолжало ощущаться, он швырнул в ненавистное место картины губкой — она наложила обратно стертые краски именно так, как к тому были направлены его усилия, и счастливый случай воссоздал на картине природу. Говорят, что по этому его примеру такой же успех выпал и Неалку, так же швырнувшему губкой в пену у коня, когда он писал Поппидзонта, удерживающего коня» [3].

Описывая живопись различных художников, Плиний касается также вопросов цветовой гармонии, отмечая ее влияние на эмоциональное восприятие зрителя. Современником Никия был «Афинион из Маронеи, ученик Главкиона из Коринфа» [3]. Живопись Афиниона отличалась тонкой гармонией колорита. Очевидно, художник умело гармонизировал контрастные цвета, смягчая и таким образом объединяя их добавлением белого и серого. Плиний так характеризует мастера: «...Афинион из Маринеи... более неяркий в красках, и в этой неяркости более приятный, так что в самой живописи блистает совершенство» [3]. Древнегреческая станковая живопись прошла динамичный путь развития, каждый этап которого обогащался творческими изобретениями и открытиями выдающихся художников.

Благодаря научной работе Плиния Старшего мы знаем имя первого римского мастера монументальной живописи в жанре пейзажа — Студия, «жившего во время божественного Августа». Он стал первым расписывать не только стены интерьеров, но и «стены в помещениях на открытом воздухе».

Различие ценностных ориентиров древних греков и римлян определило различное их понимание искусства и отношение к нему. Плиний Старший отмечал печальные тенденции в римском обществе, когда «увешивают свои пинакотеки старинными картинами... а сами видят все достоинство их только в цене...» [3]. Теперь, когда материал стали ценить больше изображения, изобрели новую технику монументальной живописи из цветных мраморов, кусочки которых выпиливались «по извечным изображений предметов и живых существ» [3]. Плиний писал: «...Да, конечно, искусство погубила праздность, и поскольку нет духовных образов, то и телесными пренебрегают» [3]. Так, имея в своем распоряжении огромное разнообразие красок, римские художники уже не создавали шедевров живописи, а «Витрувий жаловался на чрезмерное применение *colores floridi* в его время, которые ослепляют взгляд...» [3]. Под термином “*colores floridi*” имеются в виду «яркие» краски, далекие

от сдержанной гармонии древнегреческой живописи.

Уникальная свобода и демократичность древнегреческого менталитета позволила художникам Эллады создать новое оригинальное искусство живописи, разработав композиционные архетипы и технологию моделировки светотени, которыми впоследствии пользовалось европейское изобразительное искусство на протяжении

многих веков. Не следует забывать о том, что для обозначения таких понятий, как «искусство», «ремесло» и «наука» Платон использует термин “*techne*”, для понятия «произведение искусства» — “*technema*”, для понятия «художник» — “*technites*”, что говорит об основополагающей важности технологии и техники в искусстве, без которых не может существовать не только само искусство, но и его теоретическое исследование.

ИСТОЧНИКИ

1. Греческая эпиграмма / сост. Н. Чистякова. — СПб. : Наука, 1993. — 449 с.
2. Неверов О. Античные камеи в собрании Эрмитажа : каталог. — СПб. : Искусство, 1988. — 192 с.
3. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / вступ. ст., сост. и примеч. Г. Таронян. — М. : Ладомир, 1994. — 942 с.
4. Элиан. Пестрые рассказы / вступ. ст., сост. и примеч. С. Поляковой. — М. : Изд. Академии наук СССР, 1963. — 189 с.