

М.П. Ермаков



ТЕХНОЛОГИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА.
ОСНОВЫ ДИЗАЙНА.
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЛИТЬЕ

Учебное пособие

2012

Михаил Прокопьевич Ермаков Технология декоративно- прикладного искусства. Основы дизайна. Художественное литье. Учебное пособие

Авторский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3949895

Технология декоративно-прикладного искусства. Основы дизайна.

Художественное литье. Учебное пособие: Нижний Тагил; 2012

ISBN 978-5-9904023-1-7

Аннотация

В учебном пособии, которое в странах СНГ является первым такого рода, изложены основы дизайна художественного литья изделий. Эволюция технологий литейного производства прослеживается в теснейшей взаимосвязи с архитектурой, изобразительным, декоративно-прикладным искусством, где художественное литье находит самое широкое применение. Пособие рассчитано на учащихся средних профессионально-технических училищ (ПТУ) и колледжей (техникумов) специальности «Технология художественной обработки материалов» и «Литейное производство черных и цветных металлов»; инженерно-технических работников,

специализирующихся в области производства ювелирных и художественных изделий мелкой пластики; специалистов-практиков статуарного и колокольного литья, а также на широкий круг читателей, интересующихся техническим творчеством в области дизайна художественного литья.

Содержание

Предисловие	5
Раздел I	21
Глава 1	21
1.1. Дизайн как вид деятельности	21
1.2. Художественные и технические приемы дизайна	29
1.3. Много ли мы знаем о дизайне литого металла?	36
1.3.1. Древний Египет	47
1.3.2. Античное Средиземноморье	82
1.3.3. Скифия, сарматы и Русь	130
1.4. Художественные стили с VI века и эпоха в XXI веке	159
Конец ознакомительного фрагмента.	179

**Михаил Прокопьевич
Ермаков**

**Технология декоративно-
прикладного искусства.
Основы дизайна.
Художественное литье**

Учебное пособие

Предисловие

Чтобы плодотворно работать, нужно, прежде всего, знать, что уже сделано, нужно знать специальную литературу, нужно учиться, учиться и учиться...

Проф. П. Осадчий («Почтово-телеграфный журнал», 1900 г., № 10. С. 111)

Учебное пособие «Технология декоративноприкладного искусства. Основы дизайна. Художественное литье» написано впервые на основании федерального государственного образовательного стандарта профессионального образо-

вания по профессии 072602.01 изготовитель художественных изделий из металла. Утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 12 мая 2010 г. № 486.

Учебное пособие предназначено для образовательных учреждений, осуществляющих подготовку рабочих на базе основного общего образования по Общероссийскому классификатору профессий рабочих, должностей и тарифных разрядов (ОК 016-94) при формировании основной профессиональной образовательной программы подготовки по профессии НПО:

Литейщик художественных изделий – формовщик художественного литья 2–4 разряда;

изготовитель художественных изделий из металла – чеканщик художественных изделий 2–4 разряда.

Согласно утвержденному приказу Министерства образования и науки Российской Федерации от 12 мая 2010 г. № 486, каждый обучающийся должен быть обеспечен не менее чем одним печатным и (или) электронным изданием междисциплинарного курса.

Учебное пособие состоит из шести разделов:

I – «Декоративно-прикладное искусство и современный дизайн»;

II – «История развития художественного литья»;

III – «Классификация художественных отливок»;

IV – «Формовка, формовочные материалы. Заливка

форм»;

V – «Специальные виды литья»;

VI – «Статуарное литье. Изготовление форм для колоколов».

Содержание и порядок размещения 28 глав материала соответствует утвержденным программам одноименных курсов для средних художественнопромышленных профессионально-технических училищ (ПТУ) и колледжей (техникумов).

Книга написана на основе многолетнего педагогического и практического опыта автора с использованием литературных источников, список которых прилагается в конце каждого раздела.

Учебное пособие может быть использовано студентами и аспирантами художественнопромышленных вузов, специализирующихся в области художественного литья. Его могут использовать профессиональные и самодеятельные художники, работающие в области декоративноприкладного искусства, ювелиры, мастера художественных промыслов. Кроме того, оно может быть полезно реставраторам при работе по восстановлению художественных памятников из металла, искусствоведам при атрибуции музейных экспонатов, а также всем, кто интересуется прикладным искусством в области дизайна художественного литья.

Курс «Художественное литье и обработка металлов» (Практические работы в учебных мастерских и цехах

художественного литья) является одной из основных дисциплин в учебных планах художественно-промышленных училищ, колледжей и вузов, готовящих мастеров и художников декоративно-прикладного искусства. В течение всего срока обучения, начиная с первого курса и кончая дипломной, или выпускной работой, студенты постепенно, год за годом, накапливают необходимые теоретические и практические знания и навыки в области художественного литья металлов.

Овладение свойствами и декоративными возможностями материала, из которого создается произведение прикладного искусства, является необходимым этапом в подготовке специалиста этого профиля. Соответствие формы предмета и его дизайна особенностям выбранного металла или сплава и способов их обработки является одним из основных художественных принципов, определяющих специфику декоративно-прикладного искусства и, в частности, в области художественного литья изделий из металла. Материалы и способы их обработки – это те средства выражения, которыми оперирует художник и формовщик, воплощая свои идеи в реальную художественную форму предмета. Это средства их образного мышления.

Чем глубже изучение и чем тоньше понимание свойств лепных, формовочных материалов и металла, тем совершеннее и свободнее использование этих свойств в различных технических приемах для решения художественно-композиционных задач.

Освоение каждого нового технического приема расширяет и обогащает изобразительный язык художника, формовщика (форматора), увеличивает арсенал средств художественного выражения их творческих замыслов, облегчает поиск наиболее выразительной и адекватной по содержанию художественной формы.

Высокое чувство материала, тонко продуманное отношение к выбору способа его обработки – залог творческих успехов художника прикладного искусства. Примером такого глубокого знания свойств материала и способов его обработки служит народное искусство. В произведениях народного искусства очень часто в качестве художественного средства выступает сам металл с его фактурой, блеском, цветом. При этом произведение художественного литья часто не имеет дополнительного декора или он применяется в минимальной степени, а композиция строится на выразительности и красоте металла. Но для получения такого эффекта необходимо в совершенстве изучить материал и освоить технику его обработки, в высшей степени постичь мастерство, позволяющее извлекать из металла всю присущую ему собственную выразительность и декоративность.

Овладение ручными приемами художественной обработки металлов (формовкой, литьем, выбивкой и очисткой отливок, чеканкой, дифовкой, ювелирными работами и др.) особенно необходимо тем мастерам и художникам, которые восстанавливают и реставрируют художественные произве-

дения, созданные в прошлые исторические этапы.

В настоящее учебное пособие включены различные приемы и методы художественного литья металлов: и древние, и современные, и самые новейшие. При этом использован научный подход к изучению развития техники и технологии – в их исторической связи с учетом возникновения, главнейших этапов развития и, наконец, значимости данной технологии или приема художественного литья металла теперь, в современных условиях.

Такой подход к изучению старых и новых технологий позволяет установить определенную историческую связь между отдельными ее видами формовки модели и литья металла, и проследить пути их развития.

Мастера и художники прикладного искусства, работающие в области художественного литья, кроме изучения самих металлов и приемов формовки, должны знать некоторые исторические стили и дизайн художественного литья. Они должны уметь ими пользоваться, легко ориентироваться в вопросах, когда и чему отдать предпочтение, какого художественного эффекта можно достичь, и др.

Наконец, особое значение имеет для художника, чеканщика, патинировщика овладение различными способами отделки готовых изделий. Нахождение правильных соотношений матовых и блестящих поверхностей, различных фактур, применение тех или иных покрытий, оксидировок, патин и т. п. позволяет достигать необходимой выразительности ди-

зайна, и желаемой цельности всего художественного литого произведения, придавать ему законченность и ясность художественных образов.

Проведение практических работ в литейном цехе и мастерских отличается от изучения теоретических предметов тем, что они носят не только обучающий, но и созидательный, творческий характер. В результате практики студенты/учащиеся должны сделать реальные художественные произведения, воплощенные в металл. Чем выше уровень художественного стиля и дизайна созданного предмета, тем выше его художественная ценность.

На практике студент должен убедиться, что красота дизайна неразрывно связана с добротностью и удобством пользования данным предметом, что внешняя форма отражает функции предмета, его внутреннее содержание, что она часто порождается технологией или несет черты того или иного технического приема. Все это содействует эстетическому воспитанию будущего художника: рабочего, техника, инженера прикладного искусства, формированию художественного вкуса, реалистического отношения к миру современных предметов.

В современных условиях нанотехнологий большое место в накоплении практических знаний и навыков должно занять ознакомление студентов с современными художественно-промышленными производствами литья, с разнообразным современным машинным и станочным оборудованием

цехов и поточных линий, современных стационарных и малогабаритных печей и т. д. Современный художник и мастер не может ограничиться освоением только ручных приемов формовки художественного литья или применения малой механизации. Он должен получить достаточно полное представление о современных машинных способах производства массовой художественной продукции и товаров народного потребления, имеющих отношение к области художественной обработки металлов (ювелирная промышленность, производство сувениров, подарочных изделий, современное колоколотейное производство и др.). Такое ознакомление лучше всего осуществлять в форме экскурсий на различные художественно-промышленные предприятия (ювелирные фабрики, заводы художественного и колокольного литья, различные цеха предприятий, выпускающих художественные изделия из металла и т. п.). Эту задачу особенно успешно можно выполнить в условиях учебной и производственной практики студентов. Длительное пребывание студентов в цехах во время производственной практики позволяет им более глубоко и полно ознакомиться с технологией художественного литья.

Студенту необходимо ознакомиться с самыми современными новейшими видами технологических процессов, наиболее прогрессивными моделями механизированных инструментов, машин, печей, формовочных поточных линий и другого оборудования по художественному литью металлов,

а также оборудованием, которое используется в заготовительных цехах и производствах полуфабрикатов, применяемых при изготовлении художественных изделий из металла.

Несомненно, что в условиях учебных мастерских невозможно иметь все разнообразие формовочных материалов (воски, этилсиликаты, пенополистиролы и т. п.) и современного оборудования для изготовления изделий, но их минимальный набор совершенно необходим. Без применения современных материалов и овладения машинными видами формовки, а затем литья металлов, художник декоративно-прикладного искусства не может полностью творить в современных условиях технического прогресса, ему совершенно необходимо знание возможностей и результатов применения современных материалов и техники в области художественного литья металлов, а также тех возможностей, которые уже достигнуты в области инженерного технологического производства.

Предлагаемое учебное пособие содержит главнейшие виды художественного литья металлов. Цель учебного пособия – облегчить начинающему мастеру сделать первые шаги в увлекательной области декоративно-прикладного искусства, дать ему отправные рекомендации и советы, для того, чтобы накопив некоторый практический опыт, он мог бы смело творить и совершенствовать свое художественное мастерство в области дизайна литого металла.

Имеющиеся в учебном пособии рисунки и графики подо-

браны с таким расчетом, чтобы будущие художники и мастера формовки смогли ясно представить, как осуществляется тот или иной прием или технология формовки, с применением новейших материалов, и литья, какого художественного эффекта можно достигнуть путем их применения при изготовлении художественных изделий.

Стоит заметить, что художественная подготовка средних профессионально-технических училищ (ПТУ) и студентов колледжей (техникумов) – будущих литейщиков-формовщиков, технологов среднего звена ИТР не позволяет требовать от них свободного владения рисунком, выполнения вручную сложных декоративных композиций и т. п. В данной ситуации компьютер становится незаменимым инструментом при разработке некоторых проектных материалов, поисковых эскизов, шаблонов в натуральную величину и др. В целом использование ПК позволяет повысить качество учебных работ и интерес студентов к компьютерному проектированию. Мы надеемся, что внедрение компьютерных технологий в художественное проектирование (дизайн) изделий декоративноприкладного искусства поможет преподавателям и мастерам производственного обучения в подготовке будущих специалистов.

Почему именно выбран дизайн и художественное литье металла? Да поскольку именно это направление менее исследовано среди других видов обработки материалов в силу ряда причин, в частности высоких требований к материалу-

но-технической базе и специфических требований к художественному исполнению работ.

Учебное пособие предназначено в первую очередь для начальных и средних профессионально-технических учебных заведений (колледжи). Согласно нового Перечня профессий НПО (начального профессионального образования, СПО (среднего профессионального образования – колледжи), которые имеются в новом Общероссийском классификаторе профессий рабочих, должностей, служащих и тарифных разрядов (ОКПДТР): Принят и введен в действие постановлением Госстандарта России № 367 от 26. 12. 96. В Перечне указаны специальности СПО, родственные профессиям НПО и профессии, по которым осуществляется профподготовка на производстве рабочих предприятий художественных промыслов. А также Государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования. Государственные требования к минимуму содержания и уровню подготовки выпускников по специальности 0308.

Профессиональное обучение: Утвержден Минобразованием Российской Федерации 18. 04. 97. М.: Полиграфия, 1997 г. Государственного образовательного стандарта начального профессионального образования/Ин-т развития профобразования. М., 1995–1999 (Федеральный компонент и профессиональные характеристики для 254 профессий).

Учебное пособие будет полезно при бурно развивающемся в последнее десятилетие направлении образования в рам-

ках подготовки специалистов нового профиля в университетах и колледжах по специальностям:

0308 – «Профессиональное обучение (дизайн), квалификация «Мастер производственного обучения».

0514 – «Дизайн» в учреждениях среднего профессионального образования, квалификация «Дизайнер».

030500.36 – «Профессиональное обучение» (квалификация дизайнер-педагог) и 030500.4 – «Профессиональное обучение» (дизайн, квалификация педагог профессионального обучения в области дизайна), реализация которых с каждым годом расширяется как в специализированных вузах, так и в вузах профессионально-педагогического и педагогического профиля.

030800 – «Изобразительное искусство» (дополнительная квалификация дизайнер-педагог).

052400 – «Дизайн», квалификация «Дизайнер с дополнительной квалификацией «Дизайнер-педагог».

052300 – «Декоративно-прикладное искусство», квалификация «Художник» с дополнительной квалификацией «Дизайнер-педагог».

030554 – Технология и материалы зубопротезного и ювелирного производства.

030536 – Соответствие отрасли Дизайн 15 профессиям и 54 специальностям федерального уровня профилю «Производство художественных изделий и народные промыслы» среднего ППО (Перечень образовательных областей специ-

альности 0308 «Профессиональное обучение»).

Технология художественного литья будет также нужна студентам специальностей 212000 «Художественная обработка материалов» и 120300 «Технология литейного производства».

Учебное пособие будет полезно учителям технологии средних и младших классов по основам дизайн-образования (история и технология художественного литья) общеобразовательных школ.

Весь изложенный материал и терминология соответствуют ГОСТам, Нормам и Правилам.

В книге приведены сведения о традиционных материалах, химических веществах и растворах как новых, так и старинных, которые применяли и начали применять в последние годы – знание которых необходимо при изготовлении изделий.

В книге рассмотрены вопросы материаловедения: физические, химические и технологические свойства черных, цветных металлов и их сплавов; даны сведения и применение инструкций в литейном цехе с соблюдением всех основных требований охраны труда и техники безопасности.

В процессе изучения учебного материала учащиеся и студенты должны научиться работать с научно-технической и справочной литературой, техническими терминами. Работать на компьютере при составлении орнаментов и композиций в процессе изготовления, например изделий архитек-

турного литья, находить нужное дизайнерское решение.

Это будет, скорее, настольная справочная книга, задача которой помочь в первую очередь мастеру производственного обучения и учащимся ориентироваться в вопросах, возникающих в процессе подготовки к занятиям по спецдисциплинам, например «История развития художественного литья из различных металлов».

Книга не отвечает и, разумеется, не может отвечать на вопросы о конкретной тематике практических (проектных) работ учащихся и студентов, планировании занятий, реализации определенных задач воспитательной работы в процессе выполнения определенных практических заданий. Для закрепления и повторения пройденного материала каждый мастер и преподаватель может ставить свои контрольные вопросы учащимся и студентам.

Проведению и выполнению работ освещены основные вопросы пожарной безопасности и санитарно-эпидемиологических правил в учебных мастерских и на предприятии, даже в домашних условиях при литье миниатюры из олова и оловянистых сплавов.

В настоящее время существует необходимость и возможность для расширения сферы дизайн-образования как по горизонтали (увеличение перечня специализаций), так и по вертикали – увеличение часов на дисциплины специализации декоративно-прикладное творчество в народных художественных промыслах, детальной проработки дисци-

плин отраслевой подготовки, создания специализированного учебно-методического обеспечения литературой, а также потребуется программа для моделирования и конструирования на компьютере (например, литейных форм) при помощи CD\CKD – систем.

Отсутствие литературы по специальности «Художественное литье. Дизайн» побудило автора к написанию данного учебного пособия, поэтому, естественно, в нем могут иметь место некоторые пробелы, не все интересующие читателей вопросы, освещены достаточно подробно, а по некоторым вопросам допущена и чрезмерная детализация. Художественное искусство литья настолько велико, а приемы художественной обработки материалов так нескончаемо разнообразны, что все охватить невозможно даже в самых толстых книгах. Постарался написать как можно больше такого материала, который пойдет в дело сразу, будет реализован на теоретических и практических занятиях.

Предлагаемые простые и доступные рекомендации и различные полезные сведения относятся не только к области декоративно-прикладного искусства в дизайне литья непосредственно, но и к вспомогательным работам, без которых дизайнеру, конструктору в практической деятельности не обойтись.

Следует помнить, что приводимые советы на изготовление различных изделий не являются официальными, т. е. не могут заменить различные технологические карты.

Качество некоторых из представленных иллюстраций автором из различных источников недостаточно хорошее, но представить лучшие невозможно, так как некоторые оригиналы, к сожалению, уже не существуют.

Автор-составитель выражает благодарность всем авторам и заводам художественного и колокольного литья за предоставленные материалы, а также всем, кто помог в работе над книгой.

Издательство «Робин Гуд» и автор-составитель с благодарностью примут все замечания по содержанию и структуре книги, особенно если ее общая идея создания будет признана заслуживающей внимания, а также дальнейшего совершенствования.

Автор М. П. Ермаков, учитель технологии (технического труда), мастер производственного обучения.

Раздел I

Декоративно-прикладное искусство и современный дизайн

Все, что может рука твоя делать, по силам делай; потому что в могиле, куда ты сойдешь, нет ни работы, ни размышлений, ни знаний, ни мудрости.

Книга Экклезиаста

Глава 1

Основы дизайна

1.1. Дизайн как вид деятельности

Можно ли стать дизайнером художественного литья, не имея специального образования? Ведь дизайн – дело сложное, требующее особых знаний и опыта. Не стоит исключать такую возможность – все зависит от способностей и желания человека.

Мы живем в окружении природы. Видим красоту облаков и звездного неба, моря и гор. Все это – естественная среда,

«дизайнером» которого был сам Творец. Однако здесь речь пойдет о среде искусственной – созданной человеком. Возможны два пути ее возникновения. Первый – когда она появляется с течением времени, в результате обыденной деятельности людей. В основе второго пути – разумная воля и творческий полет человека, который выстраивает для себя комфортную среду обитания.

Слово «дизайн» для отечественного словаря уже не является новым, тем не менее в обиходе, особенно в педагогической практике, оно не получило пока широкого использования. Разработанное учебное пособие построено именно с учетом специфики дизайнерской деятельности, поэтому имеет смысл рассмотреть ее более подробно.

До сих пор существует несколько точек зрения на определение сущности понятия «дизайн». Не вдаваясь в подробности профессиональных разногласий, рассмотрим наиболее типичные и существенные для нас определения.

Термин «дизайн» придуман довольно давно – в конце XVI века. В Оксфордском словаре издания 1588 года дается следующее его толкование: «задуманный человеком план или схема чего-то, что будет реализовано, первый набросок будущего произведения искусства».

Словарь иностранных слов определяет дизайн как: а) художественное конструирование предметов; б) проектирование эстетического облика промышленных изделий (Словарь иностранных слов. – М., «Русский язык», 1989). В «Попу-

лярной художественной энциклопедии» (М., «Советская энциклопедия», 1986) дается такое определение дизайна: «... термин, обозначающий разновидность художественно-проектной деятельности, охватывающей создание промышленных изделий и рациональное формирование предметной среды». Возможно, дополнительную ясность внесет этимологическая справка: английское слово design означает в одном случае «замышлять, проектировать, конструировать», в другом – «замысел, проект, конструкция, чертеж».

Л. Н. Коньшева пишет: «Исходя из этого, мы можем определить дизайн как вид деятельности, направленной на создание комфортной и эстетически выразительной предметной среды, наиболее полно удовлетворяющей запросы и предпочтение человека» [14].

Основываясь на анализе различных толкований понятия дизайна, его адаптированное и, главное, удобное для университета, школы, колледжа и училища, изучающих народные художественные промыслы, определение дала Л. П. Малиновская: «Дизайн – это придумывание и создание человеком красивых, удобных вещей и всего окружения, например, удобной и красивой комнаты; удобного и красивого класса. Дизайнер – это человек, который придумывает и создает красивое и удобное жилье, одежду, машины, даже целые города» [46].

Дизайн – это деятельность, синтез проектного мышления и творчества, цель которых – определение формальных

качеств промышленных изделий (промышленный дизайн). Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя. Дизайн – синтез наук, технологий, эстетики. Искусствоведы выделяют дизайн среды, графический, ландшафтный, промышленный. В. Глазычев в своих очерках по теории и практике дизайна пишет: «Хотя частных историй-определений дизайна можно сопоставить не меньше десятка, мы остановимся лишь на наиболее популярных описаниях рождения дизайна, тем более, что остальные являются промежуточными по отношению к этим основным. Утверждается, что дизайн – явление, имеющее длительную историю, измеряемую тысячелетиями, а «современный дизайн» – это не более чем количественный скачок. Он выражается в резком увеличении количества вещей, в создании которых участвует художник, и соответственно в самоопределении дизайна как самостоятельной деятельности за счет его выделения из искусства и инженерии. Сущность деятельности дизайнера при этом существенно не меняется» (см. Википедия – Свободная энциклопедия Интернета).

Началом истории дизайна считается 1907 год, когда художник, архитектор, дизайнер Петер Беренс начал работу в компании «Allgemeine Elektrizitat Gesellschaft». При такой постановке вопроса предыдущие десятилетия (Рёскин, Мор-

рис) являются всего лишь только временем теоретической подготовки будущего практического дизайнера.

Наконец, началом дизайна считают годы кризиса 1929 года, когда Раймонд Лоуи, Уолтер Дорвин Тииг, Генри Дрейфус и ряд других художников начали работу в американской промышленности и на американских промышленников, испытывающих трудности со сбытом продукции.

В середине XX века в профессиональном лексиконе для обозначения формообразования в условиях индустриального производства употреблялось понятие «индустриальный дизайн». Тем самым подчеркивалась его неразрывная связь с промышленным производством и конкретизировалась многозначность термина «дизайн». И многие трактаты по истории дизайна того времени в заголовках содержали уточнение «индустриальный дизайн». Затем в конце XX века проектно-художественную деятельность в области индустриального формообразования стали называть более кратко – «дизайн». Отчасти это связано и с тем, что общество вступило в фазу постиндустриального развития, произошли значительные перемены в целевых установках «индустриального дизайна».

Современное представление о дизайне в цивилизованном мире рассматривается гораздо шире, чем промышленное проектирование. Известный американский дизайнер в области рекламы М. Виньелли (Massimo Vignelli) воскликнул: «Дизайн всеобщ!» И действительно, в любой области созидательной деятельности человека, будь то искусство, строи-

тельство и даже политика – мы сталкиваемся с понятием дизайна.

Мы видим, что во всех определениях отражена, во-первых, активная, преобразующая, творческая сущность «дизайна» и, во-вторых, обращается внимание на то, что эта деятельность направлена на разработку и создание гармоничной окружающей среды. Гармоничной, т. е. комфортной, функциональной, надежной и красивой, что действительно позволяет наиболее полно удовлетворять эстетические, социальные, психологические и другие предпочтения человека. Все это убеждает нас в том, что дизайн является комплексной деятельностью, неразрывно соединяющий в себе интеллектуальное, логическое, рассудочное начало и художественное, эмоционально-эстетическое.

Учитывая данное обстоятельство, можно утверждать, что поиски приемлемых путей внедрения дизайнерского образования по декоративноприкладному искусству, особенно в практику художественного литья ПТУ, колледжа, университета сегодня особенно актуальны: эта деятельность учит и мыслить, и чувствовать прекрасное.

Сегодня дизайн существует одновременно в двух измерениях, двух мирах – в области чистого искусства и в области техники. Соответственно, и язык специальных понятий делится на две группы. Первую можно обозначить как «художественную», которая пришла из первоисточников – «старших» видов искусства – живописи, скульптуры, архи-

тектуры. Это понятия общие, фундаментальные для всех искусств: стиль и стилизация, пространство и среда, композиция, пропорции, пластика, ритм, объем, цвет, свет, контраст и нюанс, поверхность и фактура.

Вторая группа понятий пришла в дизайн из области техники, конструирования и строительства, поэтому можно назвать ее «технической». К техническим понятиям имеет смысл отнести: реконструкцию, перепланировку, кубатуру, перспективу, зонирование, масштаб, эскиз, проект, чертеж, выкраску, инсоляцию, декорирование, модуль, план.

Осваивать «дизайн» человек начал еще на этапе превращения камня в примитивное орудие труда или охоты. Он просто пытался обустроить, например, пещеру под собственный образ жизни. Так что на первых порах дизайн был жизненной необходимостью. Сейчас нельзя сказать однозначно – это необходимость или искусство. Скорее всего, ни то, ни другое в чистом виде. Некоторые авторы учебников по дизайну предлагают метафору – «язык для общения человека и вещи, им созданной».

Приглядимся внимательнее к предметам, сопровождающим наше бытие. Вещественное окружение человека – мебель, посуда, хозяйственный инвентарь – представляет собой хранилище информации, передаваемой через тысячелетия. Причем эта информация может быть сосредоточена на площади и в 30, и в 200 квадратных метров. Когда человек садится за стол, вряд ли ему приходит в голову, что форма и

назначение этого предмета мало изменилась со времен Древнего Египта или Греции. Во все эпохи человек стремился к оптимальной среде обитания. И руководствовался в своем стремлении не только личным вкусом и модой, но и современным ему требованиями комфорта.

Внешнее великолепие отличает и дворцы египетской знати. Поражали сказочные росписи дворца в Ахетатоне, созданные безымянным живописцем 3500 лет назад. На полу дворца изображен бассейн с лотосами, нильские заросли, плавающие рыбы. Мастер прекрасно передает свежесть раннего утра, радость пробуждения природы.

В решении египетских интерьеров широко использовались камень, золото, серебро, бронзовая инкрустация. Фаянсовыми плитками устилался пол, резьба и темперная роспись покрывали стены. Синие плафоны и изображения звезд напоминали небо. Орнаментом украшались панели стен, для облицовки использовалось дерево ценных пород, при этом умело варьировался цвет.

Невиданных для того времени достигает зодчество во многих странах. В Древней Греции, например, для поселений выбирались живописные уголки вдоль извилистой береговой полосы Эгейского моря. Здесь строятся совершенные по красоте сооружения. Создается архитектурный ордер – строгий, художественно осмысленный порядок расположения частей сооружения.

В отделке внутренних пространств применяются штука-

турка, мрамор, дерево для стен, мозаичные полы. Для общественных сооружений используется позолота, порфир, инкрустация из глазури и золота на мраморе, пластины из чеканной меди. Изящные вазы, амфоры, кувшины из керамики, на которых изображены различные сцены из жизни, украшают интерьеры древних греков. На улицах древних городов было большое количество статуй из мрамора и бронзы.

1.2. Художественные и технические приемы дизайна

Прежде чем приступить к практике дизайна, необходимо обозначить ее основные этапы.

Широко известна лаконичная формула дизайна: «красота + польза», с учетом которой разрабатываются наиболее совершенные вещи. Иногда приходится встречать в дополнение к ней и еще одно понятие – прочность (получается: «красота, польза и прочность»). Н. М. Конишева пишет: «Думается, что это добавление необязательно: оно включается в понятие «польза», под которой подразумевается удобство изделия, его максимальное соответствие своей функции, а значит и прочность» [14].

В исследованиях по дизайну убедительно доказывается, что наиболее гармоничные вещи лучше выполняют и свою утилитарную функцию. Можно сказать и наоборот: те пред-

меты, которые лучше продуманы с точки зрения выполнения своей основной функции, являются и более совершенными и красивыми внешне. Многочисленные наблюдения подводят к выводу, что красота всегда целесообразна. Это относится как к объектам природы, так и к продуктам человеческой деятельности. Об этом можно найти много интересных высказываний у художников, философов, представителей различных наук, конструкторов и т. д.

При проектировании изделий декоративноприкладного направления на занятиях, и особенно в процессе анализа образцовых вещей, выполненных мастерами крупных литейных заводов и народных промыслов художественного литья, всегда есть возможность остановиться на данном правиле дизайна, учащиеся и студенты могут освоить его.

В частности, эталоном гармоничной формы являются вазы Древней Греции, древнегреческие храмы. Наиболее известные разновидности древнегреческих сосудов своей внешней формой максимально точно отражают предназначенную им функцию. Храмы древних греков удивительно соразмерны с пропорциями человека и потому при всем величии и монументальности не вызывают ощущения подавленности, а наоборот возвышают и возвеличивают дух человека. Это хрестоматийные примеры. Но, скажем, простой славянский сосуд – горшок из меди, чугуна или керамики является не менее удивительным примером гармоничной конструкции, прекрасная форма которой идеально отвечает

своей функции.

Основной принцип дизайна в процессе разработки конкретных вещей реализуется через совершенно определенные правила или требования.

1) Очень важным требованием к разрабатываемой вещи или системе вещей является композиционная целостность, т. е. соответствие отдельных частей друг другу и соответствие части целому. Эта комплексная характеристика включает в себя целый ряд более частных качеств, каждое из которых можно рассматривать и по отдельности. Среди них обычно выделяют: соподчиненность, пропорциональность и другие. В любом случае данное требование означает согласованность и соразмерность частей в составе целого, их уравновешенность, т. е. единство. Прежде всего, речь идет о единстве стиля, что обеспечивается единством форм, размеров, материала, технологий и т. д.

Пропорциональные изделия воспринимаются глазом как гармоничные, совершенные. Видимо, в природе человека изначально заложены определенные эталоны, которые позволяют нам оценивать одни формы как соразмерные, а другие – как несоразмерные, дисгармоничные.

Обычно пропорциональные предметы имеют гармоничную линию контура и, возможно, поэтому при визуальном восприятии их форма легче прослеживается и кажется более приятной. К сожалению, не всегда окружающие вещи являются образцом художественности: и бытовые предметы, и

декоративные изделия могут не отвечать высоким требованиям гармонии.

Уравновешенность, единство, или композиционную целостность, можно рассматривать как внешнее выражение внутренней конструкции вещи, как ее организованность, упорядоченность. Они складываются из целого ряда более конкретных параметров или средств, наиболее существенными из которых являются симметрия и ритм элементов. Каждый из этих параметров можно включить в учебные задания, поскольку они универсальны и должны быть усвоены студентами и учащимися. Очень важно, чтобы дизайнерское требование соответствия формы и всех деталей изделия его назначению систематически усваивалось учащимися и студентами на лекциях и в практической работе в учебных мастерских. Очень полезны сравнения конкретных вещей, имеющих сходную, но в чем-то различную функцию, чтобы наглядно показать, как даже незначительные функциональные различия могут влиять на изменение формы, конструкции, пропорции изделия.

2) Не менее важное требование дизайна – максимальное выявление в изделии всех возможностей материала, из которого оно сделано. Талантливый исследователь декоративно-прикладного искусства А. Б. Салтыков писал о том, что «хороший вкус любит подлинное, поэтому подделка одного материала под другой возможна и уместна лишь в тех случаях, когда их внешние свойства похожи (матовые или блестя-

щие, гладкие или шероховатые, твердые или мягкие и пр.). Если эти свойства сильно различаются, подделки лишены художественной выразительности» [31].

Так, например, возможна имитация золота в изделиях из серебра или других металлов, и изделия могут быть при этом высокохудожественными. Но вот попытки расписать фаянсовое, фарфоровое или литое изделие «под дерево» едва ли могут увенчаться успехом, ведь качества этих материалов различны.

Нужно стремиться «подать» материал, обыграть его качества в изделии наиболее выразительно, а не подделывать, скажем, дешевое под дорогое. Каждый материал обладает своими собственными достоинствами, которые нужно уметь выявить использовать. Мастеру художественного литья следует иметь в виду, что любой, даже самый простой и привычный для нас металл, например алюминий, обладает неисчерпаемым количеством совершенно определенных свойств, которые так или иначе следует учитывать при изготовлении изделий.

Отсюда следует очень важный вывод: поскольку свойства любого материала бесконечно разнообразны, а их учет и выбор соответствующих приемов обработки и инструментов зависят от стоящей задачи, то едва ли возможно изучить все мыслимые свойства и их изменения заранее, отдельно от практической работы. Все необходимые знания и умения лучше всего приобретаются именно в творческой деятельно-

сти.

3) Следующее требование дизайна – учет декоративных, психологических, физиологических и прочих возможностей цвета при разработке изделия.

Хорошо известно, что различные цвета, а также их сочетания оказывают на человека определенное психофизиологическое воздействие; на этом основано эмоциональное переживание цвета и эстетическое отношение к нему. В одной цветовой среде человек будет чувствовать себя комфортно и оптимистично, другая может вызвать чувство страха или состояние агрессии, раздражения и пр. При этом в каких-то случаях воздействие и восприятие цвета будут одинаковыми или похожими для многих людей, а в других – избирательными и субъективными. На знании этих законов основаны некоторые психодиагностические методики. Современные дизайнерские разработки, естественно, не могут обойтись без учета такого важного фактора, как цвет, при проектировании отдельных предметов и среды в целом. В художественных конструкциях, в декоративных вещах чаще всего уместны условные тона, но именно их использование вызывает у студентов и учащихся значительные трудности.

4) Наконец, отметим еще одно важное дизайнерское требование – уместность украшений на предмете. Украшения на вещах не всегда имели чисто декоративный смысл. Изучая историю предметного мира, ученые пришли к выводу, что большинство бытовых предметов наряду с обычной ути-

литарной функцией выполняли и магическую функцию, а украшения были символическими и усиливали магию вещей.

Современный дизайн почти не учитывает эту историческую особенность предметного мира, и украшения в нем рассматриваются с сугубо декоративных позиций, но это не упрощает предъявляемых к ним требований. В частности, любая отделка никогда не должна мешать наслаждаться формой предмета. Наоборот, она должна подчеркивать строеные формы и составлять с ней целое. Украшение никогда не должно казаться попавшим случайно на предмет. Оно должно быть так тесно связано с ним, чтобы без него вещь казалась хуже, была бы не так выразительна. Украшение должно соответствовать форме и поверхности предмета, быть соразмерным с ним.

Подводя итог краткой характеристики основных правил дизайна, следует еще раз подчеркнуть, что они все вместе обеспечивают оптимальную функциональность вещи (или целостной среды): форма, цвет, материал и декор разрабатываются в соответствии с основными функциями изделия. Если такого соответствия нет или оно как-то нарушено, вещь утрачивает свою гармоничность. Скажем, поиски внешней красоты в изделии никогда не должны мешать его назначению, препятствовать употреблению. Вещи не должны быть бессмысленными, бесполезными, нелепыми.

Разумеется, и чисто внешнего соответствия формы пред-

мета тоже недостаточно, во всяком случае, оно не должно пониматься поверхностно. Всякий горшок, чайник, ваза, статуэтка и т. п. имеют формы, отвечающие назначению, но от этого далеко не каждое из них изделие становится гармоничной художественной вещью. Не решается проблема и простым украшением поверхности предмета; скажем, если тот же чайник имеет плохо продуманную, невыразительную форму, не спасет положения и цветочная роспись или другая отделка.

1.3. Много ли мы знаем о дизайне литого металла?

Все люди – дизайнеры, все, что мы делаем, практически всегда – дизайн, ведь проектировать свойственно человеку в любой его деятельности.

В. Папанек, американский дизайнер.

История развития человеческого общества свидетельствует о том, что первобытный человек сначала научился изготавливать орудия труда и предметы быта из камня. Древние умельцы уже в то время осваивали способы декоративной обработки камня: формообразование, шлифование, полирование, сверление, положив начало глиптики. С давних времен человечество накапливает сведения – теоретические и практические – о различных металлах, сплавах, а также о технологиях их использования их в быту. Художественная

обработка листового и литого металла зародилась и оформилась как особое направление в то время, когда такие мастера, как кузнецы и жестянщики, литейщики, чеканщики и гравировщики, ювелиры и т. д. поняли и оценили по достоинству эстетическую красоту изделий из металла.

Общее направление технического прогресса идет от камня к металлу, хотя отдельные народы и регионы проходили эти стадии в разное время. Традиционно считается, что век металла в Старом Свете начался на Ближнем Востоке, где еще в начале VI тыс. до н. э. из природной меди ковкой изготавливали небольшие предметы [73]. Подобным образом обрабатывали и золото. Но металл встречался реже, чем камень. Так что его открытие еще не вывело человечество из каменного века. Еще очень долго наряду с металлическими изделиями использовались каменные.

Прошли еще около трех тысяч лет, пока на Ближнем Востоке не начали выплавлять медь из руды, что явилось крупнейшим техническим переворотом: из меди стали изготавливать первые металлические орудия, предметы быта и другие изделия, появилась новая, более производительная и совершенная технология – литье. Чуть позже было обнаружено, что гораздо более прочный материал можно получить, если сплавить медь и, например, олово (что дает бронзу, которая обладает и более высокими литейными свойствами). Высказывались предположения, что позднее об этом открытии узнали в Китае и Европе (где первое появление бронзо-

вых орудий отмечается на Балканах примерно в 2500 г. до н. э.).

Каким же образом распространялось металлургическое дело в Старом Свете? Была ли одна прародина металла или несколько? Принадлежала ли честь открытия металлургии шумерам, как, например, полагал шведский археолог О. Монтелиус (1843–1921 гг.), или египтянам, как некогда утверждали многие, или же обитателям горных районов Анатолии и Тавра? Вопрос имеет более глубокий смысл, чем это может показаться на первый взгляд. Так как искусство извлечения из руд и обработки металла относится к самым выдающимся достижениям человечества, возникла теория о народах-избранниках и народах, зависевших от их творений, слепо воспринимавших все чужеродные идеи.

Идея получения металла, бесспорно, могла независимо прийти в голову представителям совершенно разных народов. Как обстояло дело на отдельных континентах, неизвестно: были ли здесь самостоятельные и многочисленные первичные центры, или эта идея, как и металлические изделия, распространялась диффузионным путем? [77]

На самородной меди делают акцент все сторонники самостоятельного зарождения металлургии. Они считают, что первоначально медь обрабатывали методом холоднойковки, т. е. под ударами молотка медный самородок приобретал необходимую форму. Однако один из сторонников выплавки, австрийский археолог М. Мух опытным путем до-

казал, что достаточно вокруг насыпи медной руды разжечь костер, чтобы медь начала выплавляться. Для этого необходимы два условия: наличие достаточного количества серы в руде и обильное поступление воздуха [76].

Следует отметить, что первые медные и бронзовые изделия – это не грубые орудия типа неолитических макролитов (крупных отливок), а преимущественно сложные художественные изделия – иглы, булавки, застёжки и прочие украшения, изготовление которых требовало высокого мастерства. Это связано с тем, что с самого зарождения металлургии произошло разделение труда. По социальноэкономическим признакам выделились два типа производства: первый (более древний) – изготовление в мелких «подсобных» мастерских изделий для собственного пользования (семьи, общины); второй – производство изделий для обмена. Они возникли у рудников, где изготавливались слитки и различные изделия. Очевидно, здесь же изготавливался и специальный литейный инструмент, что требовало высокой квалификации и не позволяло производителям заниматься другими видами работ. Таким образом, возникали металлургические центры. Слитки металла, изделия и литейный инструмент посредники доставляли в различные регионы на достаточно большие расстояния. Клинописные тексты, перечисляя города-поселения древних царей, упоминают Бадтибир. Это название можно перевести как «поселение металлостов», или как «поселение бога Тибира», которого неко-

которые исследователи сопоставляют с библейским Тувалкаином – «ковачем всех орудий из меди».

Как отмечал Л. Н. Гумилев [75], для сравнения древних культур, уровня совершенства их технологий нужно, в первую очередь, учитывать системы ценностей изучаемых народов, и различная степень сохранности материальных остатков не должна мешать этому. Для воинственных кочевников (древних гуннов, кельтов, скифов, сарматов, аланов, позже гуннов и викингов и т. д.) самыми важными были оружие и воинское облачение, поэтому и технический прогресс, и художественное развитие шли в направлении совершенствования технологий изготовления оружия и украшения воинских доспехов. Для земледельческих оседлых народов характерным было украшение жилищ и орудий труда; в сильных развитых государствах (Египет, Китай, Греция) особое развитие получают монументальная скульптура и архитектурный декор.

Почему и как появилось художественное литье? Скорее всего, это объясняется тем, что человек с глубокой древности старался украсить свою одежду, предметы быта, оружие всеми доступными ему способами в соответствии с эстетическими вкусами времени и общества. Тайны окружающей природы вдохновляли его на создание магических рисунков и лепных или резных идолов, с помощью которых он пытался победить свой страх перед неведомым; он стремился изобразительными средствами выразить свое понимание то-

го, что его окружало, свой внутренний мир, свое отношение к природе и жизни. Археологические раскопки показывают, что уже у неолитических племен одной из целей межплеменных войн было добывание «богатства» (красивых камней, перламутра, раковин и др.), которое не использовалось, а лишь своим блеском радовало глаз, появились и первые ювелирные мастерские. Потом человек научился создавать красивые вещи из дерева, кости, камня, глины. В век металла появился замечательный вид искусства – художественное литье, которое позволило создавать на века произведения высокой пластики и выразительности, как монументальные, так и обиходные или кабинетные.

Многие древние художественные изделия – сложные комплексы, каждая часть и деталь которых взаимно дополняют одна другую. В их изготовлении часто принимали участие мастера многих ремесел. Так, в создании знаменитой головы быка из Ура (2685 г. до н. э.), без изображения которой не обходится ни одна работа по культуре шумеров (рис. 1.1) использованы: золото, ляпис-лазурь; она украшает деревянный резонатор музыкального инструмента, инкрустированный перламутром.

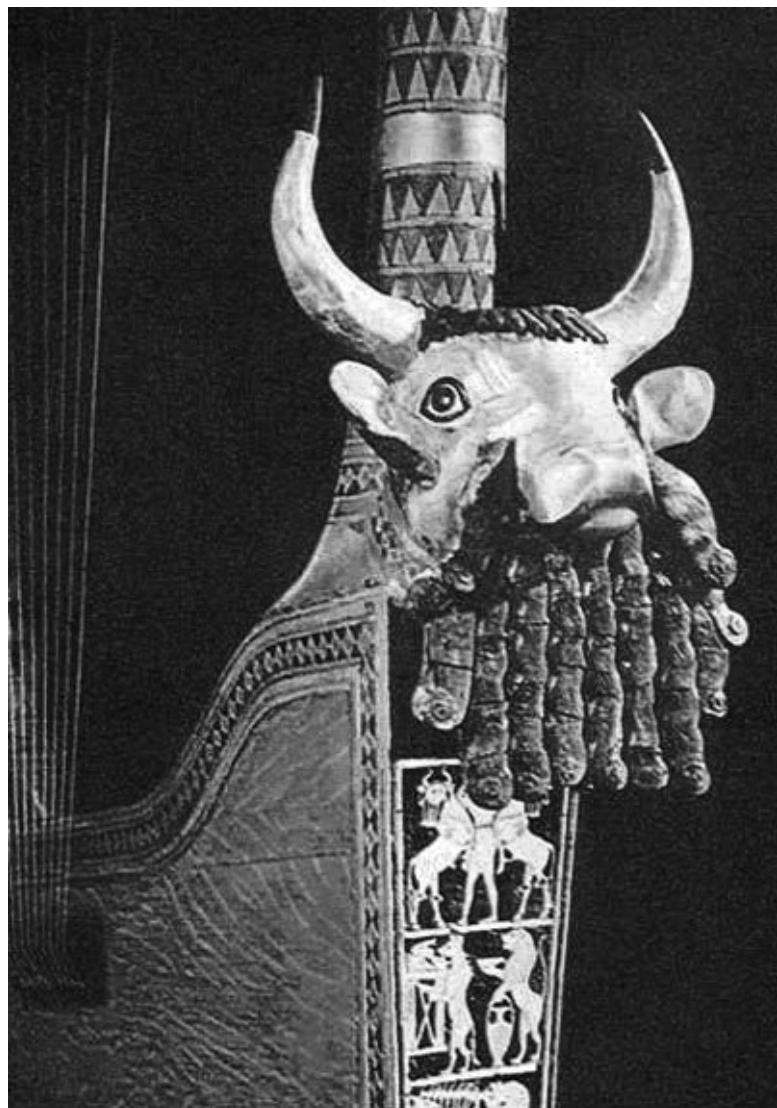


Рис. 1.1. Голова быка – деталь музыкального инструмента (лиры). Деревянная основа, обложенная тонким листовым золотом, ляпис-лазурь, дерево. Из царских гробниц шумеров в городе Ура, Месопотамия. 2685 г. до н. э. Филадельфия, Музей Университета.

Ярчайшим примером такого произведения искусства является трон фараона Тутанхамона XIV в. до н. э. (рис. 1.2, а, б). В его декорировании использованы самые разнообразные виды техники: резьба по дереву, литье, гравирование, чеканка, инкрустация полудрагоценными и драгоценными камнями.





Рис. 1.2. Парадный трон Тутанхамона из гробницы Тутанхамона в Долине царей (Фивы). Середина 14 в. до н. э. Египетский музей Каир. Спинку трона украшают гибкие фигуры царственной четы, выгравированные на золотом листе, со вставками из самоцветов, серебра, фаянса и цветного стекла.

Прежде чем приступить к конкретным действиям по обработке художественного металла, необходимо хотя бы кратко ознакомиться со стилями Древнего Египта, Древней Греции и Древнего Рима.

С веками меняется представление человека о красоте, но важным принципом было и остается гармоничное сочетание всего окружающего.

Так, с уходом ценностей египетской цивилизации на первый план вышли эллинские, которые затем сменились римскими; кануло в лету строгое средневековье, а на его место пришел кардинально противоположный стиль – барокко; затем – классицизм, сменившийся в свое время модерном.

В истории обработки металла мы можем заметить одну интересную особенность. То, что традиции античности тесно вплелись в культуру Запада – неудивительно. Однако интересно, что современный дизайн металла до сих пор черпает идеи в другой древней цивилизации – восточной – в культуре обработки металла Древнего Египта.

Изготовление художественных изделий, например, из драгоценных металлов златокузнецами с древнейших времен и до наших дней считается одним из наиболее выдающихся ремесел. Народы Азии и Африки издавна украшали изделиями из драгоценных металлов оружие, сосуды, одежду, мебель и даже стены зданий. Этот стиль, названный стилем «золотого листа», господствовал в государствах Древнего Востока, в античной Греции, в древнейших культурах Мексики и Перу.

1.3.1. Древний Египет

Обаяние атмосферы Древнего Египта и сейчас продолжают волновать умы многих дизайнеров. Это по праву первый из стилей мировой культуры.

Если «все дороги ведут в Рим», то начинаются они для западной цивилизации однозначно с Египта. Одна из первых высокоразвитых культур мира – египетская – позволяет нам впервые говорить о каком-то развитом стиле. Египетский стиль к тому же и прародитель почти всех последующих европейских.

Древний Египет – первое в мире государство, где были созданы древнейшие в истории памятники архитектуры, – возникло искусство декора, а быт стал предметом внимания и украшения.

Уже с самой глубокой древности в Египте стали разрабатывать медные рудники, производить сложные изделия: иголки, проволоку, украшения, посуду. Здесь создавались сложные оросительные системы, достигло совершенства строительство из кирпича-сырца: египтяне первыми научились возводить кирпичный свод, изобрели водопровод и даже создали систему обогрева полов в виде керамических труб, в который подавался теплый воздух от горящего во дворе дома костра. Посуду производили из глины особого состава – египетского фаянса. В Египте же изобрели папи-

рус. В отделке украшений впервые в Египте стали использовать природные камни – бирюзу и малахит с Синайского полуострова, лазурит, поставлявшийся посредством обмена с азиатскими племенами. Ювелирное производство, огранка ценных камней также возникли в Древнем Египте. В домашнем обиходе древних египтян были широко распространены изделия из слоновой кости.

Раскопки английского ученого Г. Картера в Долине царей в Египте в 1922 году дали много интересных материалов о быте и искусстве Египта XIV в. до н. э. Ученый обнаружил гробницу фараона Тутанхамона, относящуюся к 1350 г. до н. э., почти не расхищенную древними грабителями и сохранившуюся в первоначальном виде. Картер считал, что воры унесли около шестидесяти процентов хранившихся в сокровищнице драгоценностей.

Судьба пожелала, чтобы оно дошло до нас почти нетронутым: грабители или банды мятежников смогли проникнуть лишь в коридор и в первый зал. Возможно, они не ожидали найти такое обилие драгоценностей, и это задержало их в гробнице дольше обычного, так что патруль «полиции Долины» застал их на месте преступления, быстро вернул награбленное обратно и вызвал жреца Анубиса, чтобы тот поставил Печать Шакала на ложные двери.

Как бы то ни было, тем, что такие сокровища лишь с минимальными повреждениями попали в Каирский музей, а затем и во многие другие страны, мы обязаны Картеру, благо-

приятной экономической обстановке и настроениям царившим в умах людей в то время, а также финансовой помощи лорда Карнарвона. Впрочем, эта помощь вызывает сомнения: известно, что, помимо всего прочего, лорд занимался незаконным вывозом древностей, самые маленькие из них он превращал в украшения, вставляя в современные оправы, после чего или продавал их, или оставлял в своей коллекции. Эта находка породила довольно мрачную и странную легенду, подробно излагать которую здесь нет смысла. Начинается она со смерти лорда Карнарвона, случившейся в Каире в тот самый час, когда в Англии умерла его любимая собака. Конца же у этой легенды пока нет, ведь подсознательный страх, вызванный так называемым сокровищем Тутанхамона, помешал правильно хранить многие предметы, обнаруженные в его гробнице. Даже мумия юного царя не попала, как все другие найденные в египетских захоронениях, в зал мумий Каирского музея, а была возвращена в гробницу вместе с внешним саркофагом, который ее прикрывает, и внешним гробом. Туристы могут видеть его лишь при помощи зеркал, которые им иногда предлагают служители-арабы, но те сами никогда не заходят в гробницу. Это единственная из известных нам мумий, которая покоится в Долине Мертвых в Фивах, окруженная стенами, расписанными в спешке, но все же превосходно сохранившимися. Стиль этих росписей сохраняет даже некоторые отклонения от традиционных канонов, присущих искусству Амарны.

На приведенном рисунке 1.3 видно, каким образом гробы помещались один в другом и все вместе – в ковчеге (огромном ящике с двустворчатой крышкой, обитым листовым золотом). Картеру и его проворным помощникам было чрезвычайно трудно работать с ними в столь ограниченном пространстве. Но мастера Древнего Египта оставили очень важные надписи и отметки там, где гробы соединялись друг с другом. Зачем были сделаны эти отметки, объяснить невозможно, разве только их создатели предусмотрели, что эту колоссальную головоломку когда-нибудь захотят разобрать и собрать вновь.

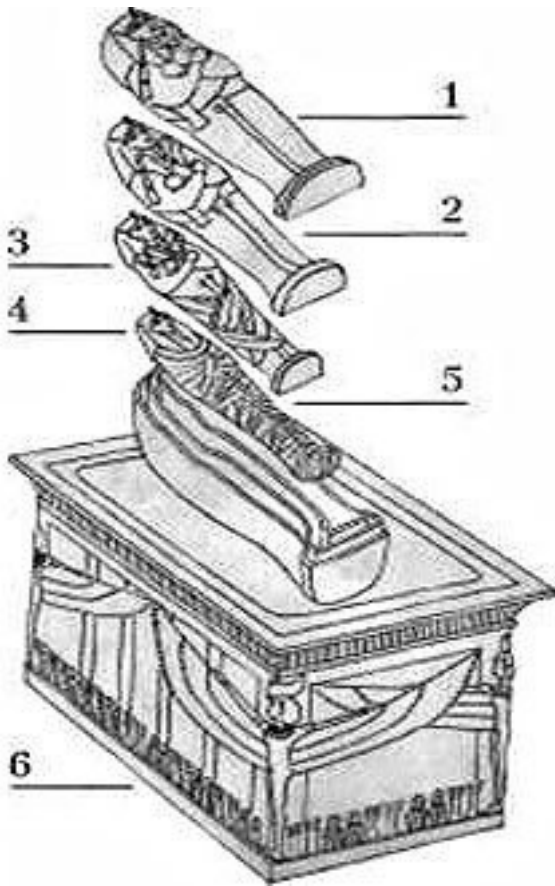


Рис. 1.3. Ковчег (саркофаг) Тутанхамона из красного кварцита

Восхищают символичность и мастерство исполнения и

обработки, с какими древние мастера создали все найденные в гробнице предметы. Еще больше впечатляют использованные ими материалы, в том числе золото, которое нигде больше не применялось в таком количестве. Упомянем также, что клинок «любимого» кинжала фараона был сделан из метеоритного железа.

Художнику, использующему металл как материал для творчества, приходится учитывать многие его свойства. Вместе с тем он особое внимание уделяет цвету, отражательной способности металла, декоративной отделке. Ведь от этого во многом зависит внешний вид художественного изделия.

Так, например, в Древнем Египте железо называли небесным металлом, и не только потому, что приходилось использовать метеоритное железо, которое в буквальном смысле падало с неба. Поэтому железные предметы на фресках изображали синим цветом.

Историки утверждают, что, как правило, в Камере Воскрешения, находившейся в самом дальнем конце царской гробницы, за всеми проходами и криптами, помещали один в другом четыре ковчега и три гроба или, по меньшей мере, один саркофаг и один гроб и уже в них – саму мумию. Но в захоронении Тутанхамона все было иначе. С одной стороны, это связано с тем, что погребение, как сейчас уже говорят, совершалось поспешно, а гробница была очень маленькой. С другой стороны, причиной тому были особые политико-ре-

лигиозные условия, в которых оказалось царство; это заставило жрецов изменить погребальные обряды, смысл которых нам сегодня неясен.

Мумия находилась внутри следующих ковчегов и гробов:

1. Огромный ковчег из дерева с вырезанными на нем магическими символами; сверху он покрывался штукатуркой и кованым золотом.

2. В этом ковчеге находился второй, похожий на первый. Символически он соотносится с Ладьей Миллионов Лет (то есть Солнцем), в которой путешествуют по небу Блаженные.

3. Во втором ковчеге располагался еще один, схожий с ним.

4. Следующий был заметно меньше и скромнее украшен.

Эти четыре ковчеге выставлены в Каирском музее. Возможно, они символизируют четыре Элемента или Космических Измерения.

5. В последнем, самом маленьком ковчеге находился превосходный саркофаг из красноватого кварцита. Его углы охраняют, соединяясь крыльями, четыре рельефно изображенные богини, хранительницы углов, а также Око Хора, Защитника. Это тот самый саркофаг, который сейчас стоит в гробнице, но его крышка из фиванского гранита (она хранится в Каирском музее) заменена толстым защитным стеклом. В саркофаге находилось золотое погребальное ложе, и трудно понять, как оно на протяжении стольких веков выдерживало огромный вес стоявших на нем гробов.

6. Первый из трех гробов, сделанный из дерева и покрытый золотом, привлекает внимание одной деталью: на нем впервые появляется лицо фараона, строгое по своему выражению. Гроб стоит в гробнице в Фивах.

7. На втором деревянном гробе, покрытом золотыми пластинами, лицо фараона уже не так сурово.

8. Главный гроб весил более 200 кг. Он был отлит из чистого золота, и его толщина во многих частях превышает два сантиметра. Гроб инкрустирован полудрагоценными камнями и металлами, а также украшен глазурью. Лицо фараона на нем намного мягче и моложе, будто оно принадлежало юноше. С помощью искусно спрятанных ручек гроб можно было двигать и поднимать его крышку.

9. Мумия Тутанхамона полностью разрушилась, рассыпалась на части под воздействием мазей и смол, почти обугливших ее. Это подтверждает теорию, согласно которой целью погребальных обрядов было не сохранить мумию, а очистить ее.

10. Другой важный предмет, обнаруженный в саркофаге, – золотая маска, такой же (или даже более) тонкой, искусной работы, что и золотой гроб. У нее есть свои особенности: на лице, совсем юном, играет улыбка (рис. 1.4).



Рис. 1.4. Маска фараона Тутанхамона. Сделана из массив-

ного кованого золота и инкрустирована цветной стеклянной пастой и драгоценными камнями. На лбу укреплены символы богинь – хранительниц власти царя – Уаджит и Нехбет – змея и коршун. Вес маски – 9 кг. Каир, Египетский музей.

Если мы окинем взглядом все изображения фараона начиная с внешнего гроба и кончая маской, то увидим, как постепенно лицо Тутанхамона озаряет улыбка, а сам он молодеет. Этот умело достигнутый эффект имел особое духовное значение: он отражал веру древних египтян в то, что смерть – это возможность облагородить душу и сделать ее вечно молодой.

Мумия была украшена множеством ритуальных предметов: амулетами, кольцами, колье, ожерельями, подвесками (рис. 1.5), а также статуэтками, представлявшими Душу-ласточку...

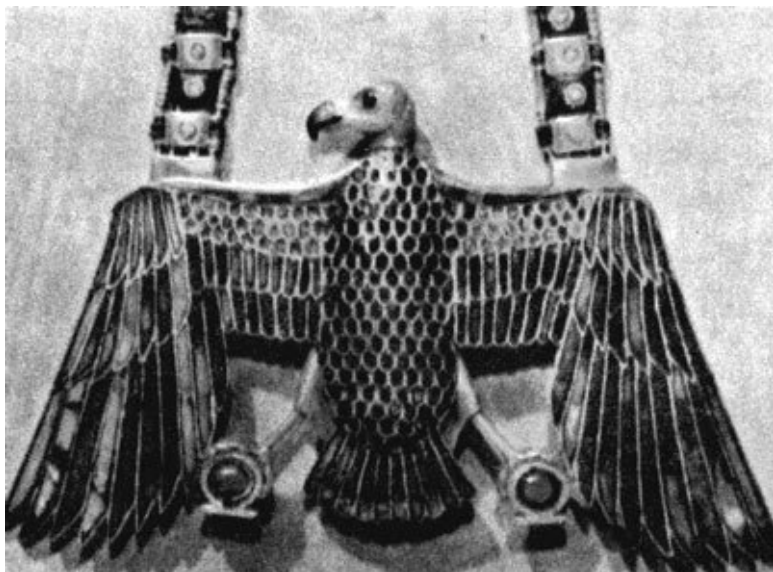


Рис. 1.5. Подвеска, обнаруженная на мумии Тутанхамона, – изображение богини – покровительницы Южного Египта Нехбет в облике коршуна. Перегородчатая эмаль с украшениями из лазурита, зеленого стекла и сердолика. Обратная сторона из массивного литого золота. В когтях коршуна кольцо – символ вечного круговращения.

Приведу выдержку из лекции «Ювелирное искусство в Древнем Египте» Хорхе Анхель Ливрага, основателя международной школы «Новый Акрополь». Он говорит: «Мы думаем, что египтяне сохраняли мумии, потому что были очень привязаны к жизни и очень зависели от нее. Многие спра-

шивают себя, как мог такой религиозный, магический народ быть столь привязанным к физическому миру, чтобы сохранять мумии, омыв их месяцами, помещать их в смолы и т. д. и т. п. Зачем они это делали? Ни в одном из трактатов Древнего Египта не говорится, что целью мумификации было лишь сохранение тела, но это делалось ради задержки тела на земле, чтобы другие тонкие оболочки могли перейти в мир иной, пройти через Дуат – место испытаний – и попасть в Аменти, в небесную землю, своеобразный рай, где люди вечно счастливы. На основе ювелирного искусства существовал целый ряд средств защиты и для мертвых».

В гробнице были найдены куски ткани, которая окутывала предметы, например белый покров на большой статуе Ану-биса на Мистериальном ларце. Но их едва успели сфотографировать: ткани рассыпались при первом же соприкосновении с движущимся воздухом. И мы даже не знаем, все ли ткани удалось запечатлеть фотоаппаратам, ведь, как это ни странно, детальной описи находок не существует. Есть лишь список, составленный самим Картером, да и тот не был, как следует изучен. Вуали, покрывавшие или окутывавшие некоторые гробы, когда их обнаружили, были черными, но известно, что пигменты ткани могут меняться. Все ткани, кроме созданных из чистого льна и имевших натуральный молочно-белый цвет, изначально вполне могли быть других расцветок.

Мы не будем подробно рассказывать о массе гвоздей, ру-

чек, пластин из дорогих металлов, с помощью которых соединялись отдельные части сооружений. Но мы должны отметить, что на многих картушах с именем Тутанхамона заметны следы доработки и переделки, и это подтверждает предположение о повторном использовании многих предметов. То же можно сказать и о самой гробнице, которую, чтобы она могла вместить все сокровища, пришлось срочно расширить. Хотя фараонов хоронили не ранее, чем через семь месяцев, соответствовавших циклу Сотера 1, вполне можно допустить, что жрецы Анубиса, лежащего на девяти вратах, не дождались окончания этого срока. Но все же, как и во всех криптах, тем или иным образом связанных с Традиционной Мудростью, они не забыли оставить амулеты и священные металлы, а под не совсем типичными изображениями на стенах нанести рисунки, которые видны в темноте.

Нужно сказать и о большом количестве макетов лодок, найденных в гробнице. Одна из таких лодок оказалась всего лишь гениально сделанной игрушкой, вероятно принадлежавшей фараону, когда он был еще ребенком. Она создана из алебастра, и, когда резервуар, на котором она стоит, заполняется водой, кажется, будто лодка, управляемая двумя человечками, покачивается на волнах. Среди множества других лодок были обнаружены и те, что использовались при совершении магических обрядов. Судя по оснастке, эти лодки были двух видов: одни предназначались для плавания вверх по течению Нила, другие – чтобы сплавляться вниз по тече-

нию.

Конечно, речь шла не о реальной реке, а о ее свящемся двойнике, пересекавшем земли Сокровенного Египта, Аменти.

Интересен еще один ритуальный предмет из железа – на этот раз неизвестно, метеоритного или нет, – небольшой подголовник, находившийся на своем месте. Кроме того, в гробнице было много необычных, беспорядочно лежавших предметов – например, алебастровые сосуды с вырезанными на их внутренней поверхности фигурами, которые видны только тогда, когда сосуд освещается изнутри лампадкой или свечой.

Раскопки продолжались десять лет. Как пишет доктор исторических наук И. Кацнельсон: «Здесь нет никакой возможности не то, что описать, даже перечислить сотни и сотни предметов, обнаруженных в гробнице. Многие из них никогда не попадались археологам и были известны лишь по изображениям на фресках или на рельефах» [43]. Достаточно сказать, что под экспозицию предметов из гробницы Тутанхамона в Каирском музее отведено тринадцать залов. Примечателен кинжал, о котором говорилось выше, клинок его сделан из железа: это был один из наиболее древних железных предметов, обнаруженных в Египте. Ценность его доказывается хотя бы тем, что кинжал положили в гроб фараона. Академик Б. Б. Пиотровский, который изучал орнаментальные украшения рукоятки и ножен, предложил не без

оснований гипотезу: «Кинжал изготовили малоазийские или сирийские мастера, которые жили в долине Нила» [43].

Египтяне, как и многие другие народы, помещали в могилу умершего вещи, которые, как им казалось, могли бы пригодиться ему в загробной жизни. Особенно пышно хоронили наместника бога Солнца на земле – фараона. Гробница, состоявшая из нескольких помещений, украшалась росписями со сценами из жизни фараона, в нее помещали множество бытовых предметов, созданных руками египетских ремесленников.

Экспедиция Картера обнаружила изделия из золота, кости, стекла, украшенные драгоценными камнями и отличающиеся высокими художественными достоинствами. На большинстве предметов изображен Тутанхамон. Интересен характер изображений: почти всю плоскость занимает фигура фараона, а по сторонам в несколько ярусов помещены небольшие фигурки воинов и рабов. Этим художники подчеркивали превосходство фараона над окружающими.

Среди найденных здесь предметов, как уже указывалось выше, есть стул (трон) фараона. В его декорировании использованы самые разнообразные виды техники: резьба по дереву, литье, гравирование, чеканка, инкрустация полудрагоценными и драгоценными камнями. Верхняя часть спинки украшена накладкой из золотого крылатого солнца – знака бога Ра (рис. 1.2, а) [76]. В Древнем Египте добывали много золота, его было значительно больше, чем серебра, поэто-

му серебро ценилось дороже. Искусные ювелиры выполняли украшения-амулеты из золота, серебра и драгоценных камней. Главным украшением этого стула (трона) является широкий круглый воротник, похожий на солнце и состоявший из нескольких рядов разноцветных бусин.

Юную жену Тутанхамона звали Анхесенамон (Анхесенатон), ее портреты можно увидеть на многих предметах декоративного искусства, найденных в гробнице. На спинке трона юные царь с царицей изображены в одной из комнат дворца. Видно, с какой нежностью смотрят они друг на друга, а солнце протягивает к ним свои руки-лучи (рис. 1.2, б); на крышке деревянного ящика с инкрустацией из слоновой кости Тутанхамон изображен с супругой, которая предлагает ему цветы. Согласно легенде, скромный букетик цветов был положен и на мумию Тутанхамона.

Ученые утверждают – благодаря тому, что в замурованное помещение не проникали свежий воздух и влага, прекрасно сохранились даже хрупкие предметы: полотняная перчатка и букеты из васильков, пролежавшие здесь 3300 лет.

Интересен также и двойной деревянный ковчег для хранения культовых реликвий. Весь вызолоченный и покрытый росписью, ковчег имеет четырехугольную форму, он укреплен на полозьях. По сторонам стоят на страже четыре вырезанные из дерева обнаженные фигуры богинь. Верхняя часть ковчеха украшена богатым карнизом из ряда священ-

ных змей со знаками бога Ра над головами. Кроме мебели, в гробнице Тутанхамона найдено также большое количество деревянных культовых колесниц, очень интересных по конструкции и исполнению.

На плечи и лицо мумии была надета маска из кованого золота, инкрустированная лазуритом, сердоликом, цветным стеклом. Тутанхамон изображен в облике владыки подземного царства – бога Осириса. Черты молодого фараона, несмотря на некоторую идеализацию, переданы с необыкновенным реализмом (рис. 1.4).

На многих предметах декоративно-прикладного искусства можно увидеть изображения скарабеев, солнечного диска, птиц, глаза, стеблей папируса, цветов лотоса, змей. Все эти изображения древний ювелир включил в орнамент пекторали – подвески (нагрудного украшения), найденной в гробнице фараона Тутанхамона (рис. 1.5).

Мумия с головы до ног была осыпана драгоценностями – от простых золотых бляшек до изысканных изделий ювелирного искусства.

Поразительно, какие все же великолепные произведения декоративно-прикладного искусства успели создать древние мастера за девять лет правления молодого царя. Произведения неизвестных резчиков, скульпторов, живописцев и ювелиров дошли до нас через тридцать три века и ныне в XXI веке доставляют нам подлинное эстетическое наслаждение, например золотая пластинка с чеканным рельефным изоб-

ражением (рис. 1.6).



Рис. 1.6. Одна из отлитых золотых пластинок с чеканными рельефными изображениями, украшавшими ковчежец, в котором хранилась похищенная грабителями золотая статуэтка фараона либо какого-то бога. Тутанхамон льет благовоения на руку своей супруги.

Ювелирам и искусствоведам нашего времени, исследовавшим эти сокровища, пришлось выразить величайшее почтение древнеегипетским мастерам и признать, что, несмотря на весь технический прогресс, такое сейчас никому не под силу, конечно, делают изделия похожие на оригинал, но это

всего лишь подделка [43].

В 2010 году Тутанхамон впервые снял «маску». Группа французских специалистов провела кропотливую работу по сканированию мумии фараона для того, чтобы изготовить модель, а по ней отлить скульптуру с подлинным лицом фараона (рис. 1.7).



Рис. 1.7. Тутанхамон впервые снял «маску». 2010 г.

И все же, ведущей областью искусства в Египте, определяющей все остальные виды, была архитектура, где в первую очередь требовался камень. В результате художественные металлические изделия не имели широкого спроса. А чтобы подчеркнуть богатство, величие и божественность фараонов

и храмов, вполне подходили драгоценные камни и золото, в ювелирной обработке которых египтяне были непревзойденными мастерами.

Тем не менее, металлургия уже в додинастическую эпоху считалась важным искусством, о чем свидетельствует создание при царском дворе металлургических мастерских, во главе которых стоял особый чиновник «начальник литейщиков металла царского дворца» (этот титул встречается на оттисках печати того периода). Известна древнеегипетская стела, изготовленная по заказу мастера-литейщика, с изображением жертвоприношения этого мастера богам, и надписью, начинающейся словами: «Я, делатель небесной меди.», т. е. железа – прим. авторов [72]. Такой заказ мог себе позволить только очень богатый человек, да и изображенный мастер – упитанного вида человек – украшен богатым ожерельем, что свидетельствует о высоком положении его в обществе.

Знаете ли вы, что... Почти 230 лет тому назад о Древнем Египте почти ничего не знали. Ученые настойчиво стремятся разгадать египетские письмена, но иероглифы ревниво хранят свою тайну. Все попытки расшифровать их заканчиваются безуспешно.

Но вот появляется Шампольон. Ещё одиннадцатилетним мальчиком в гостях у знаменитого математика Фурье он разглядывает иероглифы на предметах, привезенных ученым из Египта. «Что это такое?» – спрашивает мальчик.

«Египетские надписи». – «И что же они означают?» – «Этого никто никогда не узнает», – печально ответил Фурье. «Когда я вырасту, я обязательно их прочту», – с убеждением сказал Шампольон. В одиннадцать лет Шампольон уже хорошо знает латинский и греческий языки. Он принимается за изучение санскрита, арабского, персидского, коптского и даже китайского языков, чтобы найти подход к древним египетским текстам. В 17 лет Шампольон представляет Гренобльской академии свою книгу «Египет при фараонах» и единодушно избирается ее членом. Но потребовалось еще почти 20 лет, чтобы расшифровать иероглифы. Шампольону исполнилось 38 лет, когда он сообщил миру о своем гениальном открытии. И сразу столкнулся с тупым непониманием, неверием, презрением. Шампольон едет в Египет. Он проверит, действительно ли владеет ключом к тайнам и загадкам Египта. Поездка была триумфальной. С ним заговорили камни и пожелтевшие египетские папирусы. И старые надписи поведали ему о древней цивилизации, о могуществе и сказочных богатствах фараонов, о легендах и подвигах прошлого. Через три года, в 1832 году, Шампольон, измученный нуждой и болезнями, умирает, не дожив до признания. И только через 50 лет после смерти ученого его гениальность и титанический труд получают, наконец, должную оценку.

Древнейшими металлами, известными египтянам, были

свинец, медь, золото и метеоритное железо. Золото добывали в Восточной Пустыне и доставляли из Нубии, и оно было легко доступным. А вот серебро являлось сравнительно редким металлом, ценилось очень высоко и стало дешевле золота только в конце эпохи Среднего Царства в связи с увеличившимся ввозом его из Западной Азии. Метеоритное железо и техника его обработки были известны еще в эпоху архаики, но железные изделия были редкой роскошью до XXVI династии, а для изготовления оружия и орудий этот металл не использовали вплоть до эпохи Птолемеев.

Свинец добывали на побережье Красного моря и около Ассуана. Это, пожалуй, был единственный металл, которым был богат Египет (в одной египетской надписи свинец по распространенности сравнивался с песком). И, по-видимому, именно из него первоначально изготавливали отливки. Способствовали этому низкая температура плавления свинца и цвет серебра, вместо которого его и использовали в культовых целях при погребальных ритуалах. В доисторических погребениях найдено много изделий из свинца, в том числе вотивные (культовые) женские фигурки – символы плодородия, отливавшиеся в односторонних каменных формах.

Широкое распространение в Египте получила и медь. Уже в додинастический период наряду с техникойковки меди была известна техника ее литья, а в Древнем Царстве невиданные до того масштабы строительства из камня стали возмож-

ны, как полагают историки, лишь благодаря широкому применению медных орудий и инструментов. Однако изготовление крупных художественных изделий считалось настолько важным событием, что об этом сообщалось даже в государственной летописи [76]. Так, в летописи Древнего Царства под годами правления фараона II династии (ок. 2600 г. до н. э.) упоминается об изготовлении из меди царской статуи. Правда, не указывается техника ее изготовления. Ко времени VI династии (ок. 2250 г. до н. э.) относится медная статуя богини Пепит, отлитая способом по выплавляемой модели. Возможно, это одна из первых литых статуй, выполненных таким способом, и Египет по праву может считаться одним из государств, где зачиналось статуарное литье.

В период Среднего Царства металлургия продолжает развиваться, ремесленники-кузнецы производят разнообразные оружие, орудия труда (особенно для каменщиков и строителей), туалетные принадлежности и сосуды преимущественно из листового металла. И очень редко использовали металл для статуарного литья, хотя небольшие изделия металлической пластики этого периода есть в музеях мира, в том числе в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (ГМИИ). К этому времени относится появление бронзы.

По-видимому, нельзя считать простым совпадением тот факт, что именно тогда фараоны Среднего Царства начинают экспансию в Нубию [80]. Вероятно, бронза в Египет по-

ступала оттуда. Раскопки последнего времени открыли древнюю самобытную культуру на территории Нубии. Ее жители еще до появления там египтян умели выплавлять бронзу и даже отливать зеркала. Подтверждением такого предположения можно считать широкое распространение бронзы в начале Нового Царства и, особенно, в эпоху XVIII династии (около 1500 г. до н. э.), когда фараон Тутмос III окончательно покоряет Нубию. Египтяне получают технику выплавки бронзы, которая постепенно вытесняет медь и медные изделия.

В период XVIII династии были усовершенствованы старые способы металлургической технологии, методы литья непрерывно развивались, становясь более разнообразными. Об этом свидетельствует изображение на стенах гробницы в Фивах (XVI–XI вв. до н. э.) литейной мастерской, в которой работают 12 мастеров.

Из меди и бронзы в этот период изготавливали самые разные предметы: орудия труда и инструменты, оружие, бытовые и ритуальные сосуды. Особенно выделяются непревзойденным мастерством владения материалом и гибкой пластикой изображения бронзовые ремесленные и художественные изделия малых форм.

В Берлине, Египетский музей, хранится бронзовая статуэтка Маат – крылатая богиня истины и справедливости, вселенской гармонии и порядка. Эта статуэтка была отлита высотой 13 см в Древнем Египте XX династия, XII–XI вв. до

н. э. Служение Маат было основой, стержнем всей жизни фараона и государства, где также должны были царить порядок, единство и согласие.

В Париже, Лувр, хранится отлитый из бронзы древнеегипетский музыкальный инструмент – Систер. Древний Египет XXI династия (27,5x10 см). Этот инструмент использовался в церемониях жрицами богини Исиды-Хатхор. Он издавал красивый, тонкий, мелодичный звук. Во время церемоний звуки систра создавали особую атмосферу, наполняли пространство священными звуками. Согласно мифам, это инструмент, звуки которого пробуждают Вселенную, пробуждают душу, а в ней – самое прекрасное.

Следует учитывать, что для древних египтян не существовало различия между изобразительным и прикладным искусством, просто было одно понятие – художественное ремесло [78]. На рис. 1.8 представлена прорезная бронзовая подставка высотой около 17 см. Она относится к периоду XVIII династии и является одним из первых ажурных изделий, хотя качество отливки несколько грубоватое, и потребовалась доводка тонких деталей гравировкой. На рис. 1.9 приведено одно из многочисленных бронзовых зеркал, которые стали образцом для подобных изделий в Передней Азии и античном Средиземноморье. Производство бронзовых зеркал, известных с III тыс. до н. э., постепенно развилось в самостоятельную ветвь художественного литья. Зеркала изготавливали разной формы и размеров, особенно тщательно от-

ливали рабочую поверхность, которую затем полировали до блеска. Для зеркал Египта характерной была форма овала, а художественная ценность заключалась в скульптурной ручке [92].



Рис. 1.8. Подставка. Бронза. Высота 16,6 см. Египет, Новое Царство, XVIII династия. [78]



Рис. 1.9. Зеркало с фигурной ручкой. Бронза, высота 25 см. Египет, Новое Царство, XVIII династия. [92]

В работе [81] сообщается о множестве сохранившихся до нашего времени древнеегипетских художественных изделий (жертвенные винные сосуды, статуэтки богов Осириса, Тоттабиса и Бастеткошки), которые в древности тысячами распространялись по стране. В 1200 г. до н. э. Рамзес III приказал отправить в храмы 18 т литых изделий из меди. В работе же [78] указывается, что металл очень редко использовался для статуарного литья вплоть до Позднего периода (1070–333 гг. до н. э.). Возможно, такое несовпадение сведений о масштабах производства объясняется расхождением в датировках египетских периодов в разных научных школах. Как бы то ни было, в Поздний период, особенно в течение VII–VI вв. до н. э., в большом количестве создаются высокохудожественные бронзовые статуэтки богов, фараонов, священных животных и символов. О большом мастерстве египетских художников и литейщиков можно судить по великолепной изящной цельнолитой бронзовой статуэтке священного быка, инкрустированной золотыми и серебряными нитями (рис. 1.10), относящейся к XXVI династии (664–525 гг. до н. э.). Но огромное количество серийно производившихся отливок отрицательно сказывалось на качестве работ – мастера зачастую не успевали даже выполнять полировку и гравировку. И наряду с такими великолепно отлитыми и тща-

тельно отделанными статуэтками, как фигура бога Пта или строителя пирамид архитектора Имхотепа (рис. 1.11), сохранились грубоватые, схематичные, застывшие скульптурки типа божественной триады (ГМИИ).



Рис. 1.10. Священный бык Апис. Цельнолитая бронза с

золотой и серебряной нитями. Высота 13,7 см. Египет, XXVI
династия (664–525 гг. до н. э.). [78]



Рис. 1.11. Статуэтка Имхотепа, зодчего ступенчатой пирамиды фараона Джосера. Высота 15,5 см. Египет, Саисский период, ок. VII в. до н. э. [78]

В изображении человеческих фигур в Египте использовались строгие каноны для передачи поз, хотя в Поздний период делаются попытки передавать возраст и индивидуальные черты, а также объемность и пластичность фигур. Изображения животных, на которые не распространялся художественный канон, отличались предельным реализмом и естественностью, что стало характерным и для бронзовых отливок.

На рис. 1.12 представлена фигурка сидящей обезьяны-бабуина – священного животного, содержавшегося в храмах Луны. Статуэтка круглая, полая, отлита по восковой модели вместе с подставкой; полость, где располагался стержень во время заливки формы, проходит снизу от подставки через туловище [82]. Это – одна из изумительнейших бронзовых скульптур такого типа, сохранившихся с Саисского периода (VII в. до н. э.).



Рис. 1.12. Бдящий бабуин. Бронза, пустотелая отливка. Высота 8,3 см. Египет, Саисский период. [78]

Фараоны Саисской XXVI династии, открывшие грекам Египет, открыли ворота Египта и греческой культуре: грече-

ские художники и ремесленники наводнили страну произведениями своего искусства и изделиями своего ремесла. Благодаря этому в Египте художественный реализм в искусстве VI в. до н. э. получил завершённую форму.

В Древнем Египте при оформлении убранства домов знати широко использовалось золото, из него изготовлялись обшивки, скульптура, украшения, посуда, золото применяли и в инкрустации. С серебром египтяне обходились бережно. Так же довольно рано здесь появились меха и шерсть, привозимые из североэфиопских экспедиций. С усовершенствованием ткацкого станка, что позволило делать полотно тоньше и значительно шире, в убранстве жилищ появились драпировки. А с появлением бронзы интерьер стали украшать коваными и литыми изделиями.

Знаете ли вы, что... Чтобы привлечь посетителей на выставку сокровищ из гробницы Тутанхамона, которая проводилась в 1983 году в канадском городе Торонто, организаторы выставки решили установить у входа две трехметровые копии знаменитой золотой маски фараона. Их сделали, не прикасаясь к оригиналу, методом фотограмметрии, который широко применяется в картографии. Маску сфотографировали с двух позиций и по изученным стереоснимкам построили ее рельеф с точностью до миллиметра. Увеличив этот рельеф, его вырезали из пенопласта и получившуюся форму использовали для изготовления двух отливок из пластмассы, упроченной

1.3.2. Античное Средиземноморье

В конце III тыс. до н. э., когда в Египте устанавливается Среднее Царство, в Месопотамии рушится аккадское правление, через 2–3 столетия после основания городов в долине Инда в Восточном Средиземноморье на о-ве Крит в Эгейском море возникает еще одна цивилизация, которая получила название «минойская» по имени мифического царя Миноса. Эта культура имела контакты с Египтом и Месопотамией, однако ее развитие шло автономно.

Богатый и могущественный в глубокой древности народ на острове Крит славился своей культурой и высокоразвитыми видами прикладного искусства. Об этом рассказывает во многих греческих преданиях, достоверность которых подтверждается археологическими находками. Раскопки легендарного царства Миноса открыли высокую цивилизацию, существовавшую 50 веков назад. Достоверно известно, что ее наследниками явились древние греки и этруски, передавшие эстафету римлянам. Откуда взялись сами минойцы, историческая наука однозначно ответить не может. По этому поводу существует несколько гипотез, есть даже романтическая версия о том, что минойская цивилизация берет свое начало из некогда погибшей легендарной Атлантиды.

В эгейской культуре уже в III тыс. до н. э. были извест-

ны медь и техника литья оружия. В эпоху расцвета минойской культуры (1750–1400 гг. до н. э.) получило значительное развитие бронзолитейное дело, в раскопках обнаружены литейные формы; мелкую пластику, возможно, отливали в глиняные формы. Лучшие образцы минойского искусства – это небольшие и обычно драгоценные предметы, изготовленные, возможно, в дворцовых мастерских. Найдено огромное количество разных по форме и размерам сосудов (пифосы, вазы, кубки, чаши), которые были не только предметами домашнего обихода, но и прекрасными произведениями искусства: вазы выполнены в виде цветка на стебле, чаши – в виде раскрытых бутонов. Они изготовлены не только из камня и глины, но и из литой бронзы. Есть основание полагать, что на острове Крит художественное литье появилось одновременно с зарождением его в других регионах и независимо от них [78].

Многое из минойской культуры унаследовала цивилизация материковой Греции – микенская, или элладская, начало которой относят к XVIII в. до н. э. Эта цивилизация прошла долгий путь расцвета и упадка, с XIII в. до н. э. наступил, по утверждению историков, так называемый темный век, когда исчезла письменность. В период примерно до 800 г. до н. э. не было создано ни одного архитектурного сооружения, ни одного рисунка или скульптуры большого размера. И только два вида искусства уцелели и выжили со времен Эллады – изготовление бронзы и керамики, в основном простых из-

делий практического назначения без украшений или грубо декорированных.

Окончание темного века ознаменовано значительным усовершенствованием процессов литья: не столько развивается его техника, сколько изменяется характер художественных отливок, совершенствуется искусство их изготовления. Эстетика архаического периода Греции находилась под сильным влиянием восточных культур – Ассирии и Египта, что нашло отражение, как в тематике художественных произведений, так и в методах изображения фигур.

Наиболее блестящим периодом греческой цивилизации явился классический период, который, несмотря на постоянные войны, отмечен необычайным взлетом художественной и интеллектуальной активности, когда-либо виданным в мире. Наряду с развитием философии и литературы наступил расцвет изобразительного искусства. Во многих классических греческих скульптурах отражаются реалистические черты, красота и достоинство человека, жизненная правдивость, гражданственность и высокая художественная гармония. Произведения греческого художественного литья этого периода достигают вершин совершенства. Современное статуарное литье в Западной Европе во многом обязано классическим работам эллинских мастеров, заложивших основы техники литья скульптур более позднего времени. Но судьба и время обошлись с ними сурово, из огромного числа бронзовых скульптур, упомянутых древними писателями, от это-

го периода осталось лишь несколько.

Например, бронзовая статуя, поднятая со дна моря недалеко от г. Реачи, (рис. 1.13). Это мускулистый, бронзовый воин с правильными пропорциями идеальной мужской фигуры, но в то же время несомненно, что скульптор изобразил вполне убедительно конкретного человека в расцвете сил, т. е. греческий ваятель смог удержать тонкое равновесие между идеализацией и натурализмом [73].

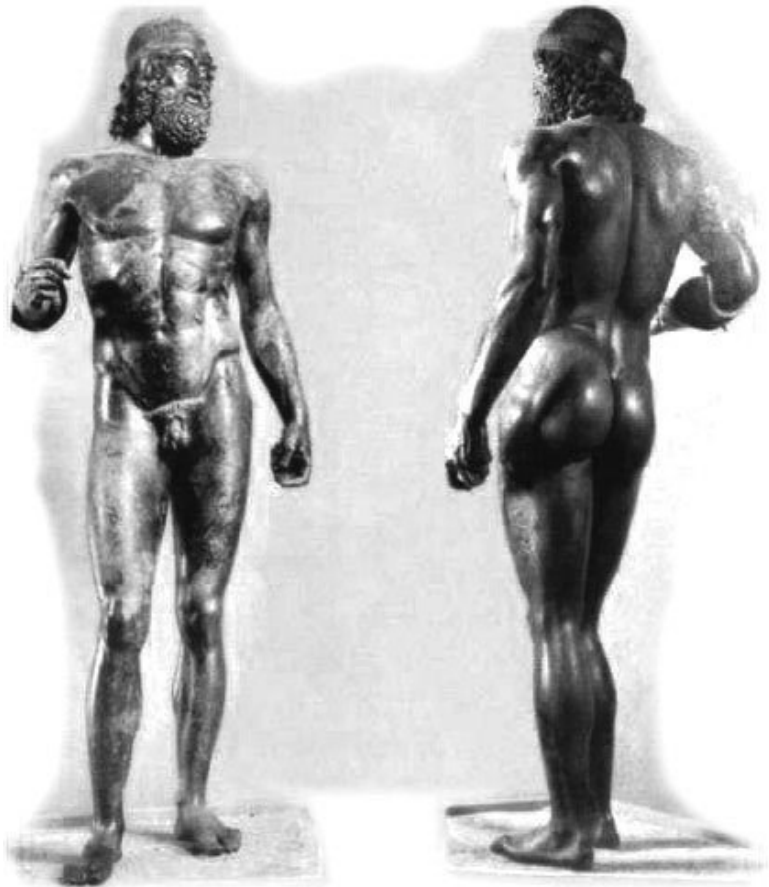


Рис. 1.13. Воин из Риаче. Бронза со вставками. Высота 200 см. Греция, V в. до н. э. Калабрия, Национальный музей. [73]

Большую историческую ценность представляет собой бюст, возможно фрагмент статуи Зевса или Посейдона, найденный на дне моря у мыса Артемисон в 1928 году (рис. 1.14). Зевс – творец космоса, Бог-Отец, создатель и хранитель небесных законов. Он олицетворяет власть и могущество неба. Посейдон представляет мир непроявленный, силу и мощь, скрытые в морских глубинах. Посейдон является источником жизненной силы, дарующей рождение новому миру, его воды дают жизнь земле, он хранит все сокровенные тайны будущего. Равные по могуществу, Зевс и Посейдон являют собой две стороны жизни, два источника существования мира.

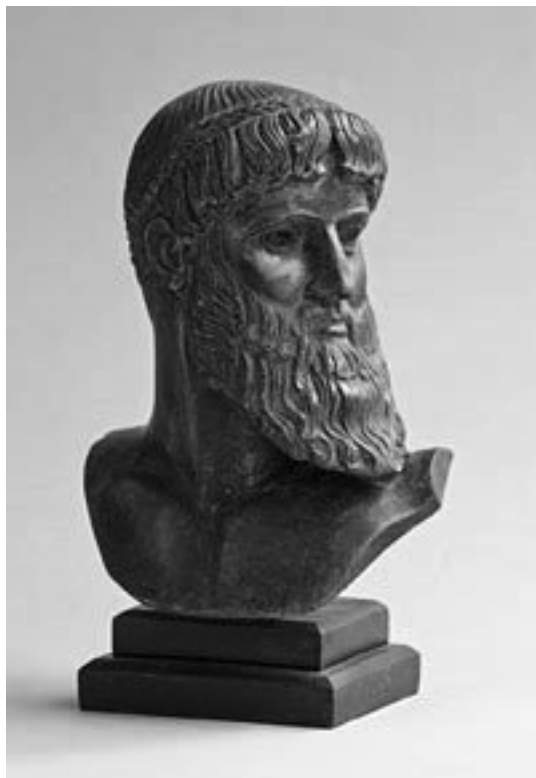


Рис. 1.14. Зевс-Посейдон. Бюст. Древняя Греция 490–450 гг. до н. э. Бронза. Афины, Национальный музей.

Огромный вклад в сокровищницу европейской культуры внесли этруски – народ, подчинивший себе в VII–VI вв. до н. э. почти весь Апеннинский п-ов и достигший высокого уровня развития. В искусстве обработки металлов этруски

не имели себе равных во всем Центральном Средиземноморье, что принесло им мировую известность как истинным художникам. Металлические изделия были основными товарами экспорта и славились даже в таких развитых государствах, как Греция. Сохранилось очень много литых произведений этрусков, на основании которых они по праву могли произносить: «Полные робости взирайте на наши деяния.», примечание авторов [72]. Музеи Италии и других стран и сейчас не перестают пополняться чудесами литейной техники этого замечательного народа. Только недавно в раскопках одной из гробниц была обнаружена целая литая бронзовая колесница – творение рук этруских умельцев. Там же находилось много других бронзовых изделий прекрасной работы – литое смертное ложе, конические вазы с изображением грифонов, треножник с жертвенником, бронзовый щит, статуэтки [83].

Этруски были знакомы с греческим искусством, у них были налажены связи с Финикией и с другими странами Западного и Восточного Средиземноморья [85]. Эти контакты обогащали опыт этрусков и заставляли местных ремесленников тянуться за более развитыми странами. Однако такие связи служили лишь своеобразным импульсом для развития собственного творчества.

Особенно сильно своеобразие этруского искусства ощущается в изделиях, вышедших из мастерских литейщиков и гончаров. Оно проявляется в реализме, в умении выделить

характерные детали; в скульптуре – подчеркнуть индивидуальность черт, что придает этрусскому искусству некоторую простоватость по сравнению с идеальными формами греческих богов, и за что его «обвиняли» в грубом реализме и натурализме. Правда, к V в. до н. э. статуарное литье все больше подвергается влиянию эллинистического искусства. Черты этрусского портрета становятся менее резкими, хотя характерная выразительность скульптур сохранилась, что ярко проявляется в бронзовой статуе «Марс из Тоди», относящейся к IV в. до н. э. Ее называют жемчужиной коллекции скульптур музея Ватикана (рис. 1.15).



Рис. 1.15. Марс из Тоди. Бронза. Высота 140 см. Этрурия, нач. IV в. до н. э. Рим, Музей Ватикана. [73]

О художественной одаренности этрусков свидетельствуют не только монументальные произведения, но и мелкие изделия – украшения и предметы обихода, на которые эллинистическое искусство не оказало существенного влияния. Особенно примечательна мелкая бронзовая пластика, изготовленная не только с огромным мастерством, но и со вкусом, с выдумкой. Все эти прелестные маленькие фигурки сатиров, человечков, животных, отлитые для украшения ламп, треножников и ваз, являются образцами подлинного мастерства в художественном литье (рис. 1.16) [72]. В изображении животных еще больше, чем в мелкой пластике, проявилось своеобразие этрусского искусства, его непохожесть на греческие образцы. Это очень хорошо иллюстрируется знаменитой скульптурой «Капитолийская волчица» (рис. 1.17) [91], и литым изображением мифологического чудовища – Химеры (рис. 1.18). Эта скульптура относится к V в. до н. э. и считается одним из высших достижений художественного гения и литейного мастерства этрусков [72].



Рис. 1.16. Статуэтка на подсвечнике. Бронза. Высота 13 см. Этрурия, V в. до н. э. Копенгаген, Национальный музей. [72]



Рис. 1.17. Капитолийская волчица. Бронза с позолотой. V–VI в. до н. э. Рим, Музей Капитолия. [72, 91, 97]



Рис. 1.18. Химера. Бронза. Этрурия, Ареццо. IV в. до н. э.
[72, 91, 97]

Немногие из этрусских памятников так наглядно и убедительно, как скульптура Химеры, демонстрируют характерное для этрусского искусства сочетание простоты и изысканности [86]. В целом, она воссоздает облик сказочного чудовища. Но отдельные ее части исполнены и такой реалистической манере, что это впечатление исчезает, ибо сами по себе они не кажутся страшными и необычными. Восхищение вызывает не только художественная композиция, но и

мастерство исполнения, так как отдельные части скульптуры, на первый взгляд несовместимые, слиты в единое целое удивительной впечатляющей силы. Достигается это благодаря поистине математической точности изготовления формы и совершенству процесса литья.

Если литейщикам-этруским не выпала честь стать первооткрывателями художественного литья, то они все же внесли свою лепту в создание общечеловеческой культуры – приумножили достижения своих предшественников и оказали огромное влияние на дальнейшее развитие всего античного мира. Именно этруски вместе с греками подвели Европу к порогу ее истории, а греческая и этрусская культуры послужили основой цивилизации Европы.

Культура Древней Греции стала отправным пунктом всей европейской цивилизации. Созданный греками ордер «подпирает» всю последующую архитектуру Европы. Средневековье, отрицая языческую культуру, все же многое позаимствовало у нее.

Дом у древнего грека, в отличие от дворика, был темным. В жилые помещения свет проникал только сквозь небольшие окошки, размещенные под потолком, а вечером всегда зажигалось большое количество масляных светильников. Чаще всего светильники изготавливались из глины, реже из бронзы или другого металла.

Форма светильника была проста: небольшая площадка с ручкой, но и сейчас она все еще популярна.

Гармоничность убранства комнаты, как правило, воплощалась в рациональности, простоте и естественности. Стилизация, прежде всего, касалась цветового решения, которая максимально соответствовала краскам природы.

Полы во всех, даже в жилых, комнатах украшались мозаикой из ракушек, мелких керамических плиток или гальки. Наверняка и использование мозаики в быту пошло именно отсюда. Основная палитра красок всегда оставалась естественной, приближенной к природе.

Мебель в Греции делали из дерева, бронзы и мрамора. Подлинных образцов деревянной мебели не сохранилось. Правда, мебели даже в богатых домах было немного. Наиболее разнообразна была мебель для сиденья. Из Египта «приходит» складной табурет на X-образной опоре.

Гомер в «Одиссее» так описывает жилище:

Все лучезарно, как на небе светлое солнце иль месяц,
Было в палатах любезного Зевсу царя Алкиноя;
Медные стены во внутренность шли от порога и были
Сверху увенчаны светлым карнизом лазоревой стали;
Вход затворен был дверями, литыми из чистого злата;
Притолки их из серебра утверждались на медном пороге;
...
Стены кругом огибая, во внутренность шли от порога
Лавки богатой работы... [93].

Большинство мебели было цветной. Для орнамента, кро-

ме растительных мотивов, наиболее характерен широко всем известный меандр: ряд линий ломаных под прямым углом. Орнаментика всегда была для греков чисто декоративной и не имела такого символического культового значения, как у тех же египтян.

Мотивы орнамента имели природное происхождение и перекликались с теми, что украшали капители, карнизы и вазы: листья аканфа, меандр, пальметты.

Это создавало целостность всего предметного наполнения (или, говоря современным языком, дизайна) античного дома, о какой в наши дни остается лишь мечтать.

Греки очень быстро овладели методами работы персидских, халдейских и египетских мастеров, дополнив традиционные чеканку, гравирование, тиснение и дифовку ковкой, литьем, чернением, эмалированием, грануляцией, сканью и другими приемами художественной обработки металлов.

Высокого расцвета в Греции достигла и керамика. Вазы были разнообразны по форме и покрывались художественной росписью.

Из Древней Греции ведут свое происхождение смеющиеся маски, современные художественно отлитые дверные ручки в виде головы животного с кольцом в пасти.

ДРЕВНИЙ РИМ

Стремление к пышности и парадности было присуще и

архитектуре, и скульптуре, и обустройству богатого дома в эпоху Древнего Рима.

В Древнем Риме архитектура была ведущим видом искусства. Римские императоры строили дома в соответствии с личными вкусами и капризами. Например, император Нерон построил «Золотой дом» – огромный дворцовый комплекс в центре Рима, внутреннее убранство которого было отделано золотом, перламутром, драгоценными камнями, потолки были обшиты слоновой костью и могли вращаться, при этом с них сыпались живые цветы.

Конечно, дома римских патрициев (родовой знати) выглядели не столь помпезно, как у императора, однако были значительно более представительными (репрезентативными), чем греческие. Дом украшали скульптура (бюсты, статуи, гермы с портретами философов), фонтаны, цветники, мозаика на стенах или полах.

В I в. н. э. особенно популярным стал такой вид декора, как мозаика. Она могла украшать и пол, и потолок, и даже колонны. Существовал также особый жанр мозаики, называемый эмблемата. Это были изделия особенной красоты и тщательности исполнения, предназначенные для неспешного разглядывания. Часто они покупались как станковые произведения и включались в разнообразные декоративные схемы.

Наиболее впечатляющий предмет такого рода – мозаика, изображающая битву Александра Македонского с царем Да-

рием I, – был найден в Помпеях в доме «Фавна».

Вся древнеримская мебель может быть разбита на две большие группы: а) мебель деревянная, украшенная резьбой, позолотой, инкрустацией из дерева других цветов, эмали, кусочков фаянса, золота и серебра, и б) мебель декоративная, неподвижная, делавшаяся из белого или цветного мрамора с мозаичными досками на столах. Кроме этих двух типов, существовала еще бронзовая мебель, стоявшая ближе к первой группе. Все эти группы мебели имеют общие пропорции и орнаментальные украшения. Формы древнеримской мебели вдохновляли художников позднейших эпох и особенно начала XIX в., когда на почве ее изучения возник стиль ампир.

У греков искусство художественной обработки драгоценных металлов переняли римляне. Наибольшего размаха и великолепия ювелирное дело достигло в период существования Римской империи (Помпей Великий обладал золотым сервизом на тысячу персон, императору Нерону, как уже указывалось выше, построили золотой дом).

Прикладное искусство достигло в Древнем Риме высокого уровня развития: отлитые из драгоценных металлов, украшенные гравировкой и чеканкой, золотые и серебряные чаши; сосуды из стекла, оправленного в золото; прекрасные ткани украшали интерьеры домов в Риме.

В Риме на площади перед Капитолием (Римский муниципалитет) стоит знаменитая бронзовая (позолоченная в рим-

скую эпоху) статуя императора Марка Аврелия, полное имя Марк Элий Аврелий Вер Цезарь (121–180 гг. н. э.), приемный сын императора Антонина Пия, работы римских мастеров античного периода (рис. 1.19).



Рис. 1.19. Статуя Марка Аврелия. Бронза. I–II вв. н. э. Рим, Музей Капитолия

Платон сказал так: «Государство будет процветать, когда править будут философы, а правители станут заниматься философией». Эта фраза была одним из любимых высказываний императора Марка Аврелия – настоящего императора-философа, или, как сам он предпочитал, чтобы его называли, философа на троне. Его конная статуя выполнена из бронзы, размеры ее несколько превышают натуральные. Обе части этого скульптурного изображения – фигуры всадника и взнузданного коня – полые, основа их сделана из бронзы. Вся статуя покрыта позолотой и весит более 2000 кг.

Создание ее относится, очевидно, ко второй половине II в. н. э., примерно к 170 году. Эта статуя не разделила судьбу многих других, переплавленных в средние века, лишь благодаря тому, что ее приняли за скульптуру Константина, первого императора, который принял христианство уже в зрелом возрасте.

Проект пьедестала для скульптуры, как и всей площади, в свое время выполнил Микеланджело (1475–1564 гг.). На этом месте статуя стояла с 1538–1990 гг. Затем оригинал после реставрации был помещен в музей, а на его месте установлена бронзовая копия. Эта скульптура послужила эталоном для большого числа памятников Возрождения и последующих эпох, установленных во многих городах мира, в том числе и в России.

ЕВРОПЕЙСКИЕ ПРОВИНЦИИ ДРЕВНЕГО РИМА

Народы Европы (варвары – у древних греков и римлян так называли всех чужеземцев, говоривших на непонятных им языках и чуждых их культуре) находились в тесном соприкосновении с греческими государствами, а с I в. до н. э. вошли в состав римской державы.

Римские европейские провинции играли важнейшую роль в жизни империи, и нельзя теперь правильно оценить культуру и искусство Древнего Рима, не учитывая культуры провинций.

Судьбы Рима и его провинций тесно переплелись в ходе истории, что способствовало распространению на значительной части территории Европы в течение I–IV вв. н. э. великой античной цивилизации.

Европейский континент был заселен в древности различными народами и племенами. Кроме греков, этрусков и римлян, история и культура которых сейчас хорошо известна, большую часть Западной Европы занимали многочисленные племена кельтов. На юго-восточном побережье Франции обитали лигуры. Многие германские племена заселяли обширные пространства современной Германии от Эльбы до Рейна. Испанию занимали иберийские племена и кельтиберы, Британские острова – саксы и кельты. На восточном бе-

регу Адриатического моря, в Истрии, жили воинственные иллирийские племена. Земли от Карпат до Балкан принадлежали фракийцам. Скифы владели обширными территориями юга наше Родины.

Кельты были одной из самых значительных народностей Европы. О кельтах впервые упоминают греческие историки V в. до н. э. Гекатей Милетский и Геродот. Позже римляне назвали кельтов галлами, а земли, ими населенные, Галлией. Это наименование прочно вошло в язык римлян и в историю.

Кельтские, или галльские, племена быстро развивались экономически и культурно, и в период между VI–III вв. до н. э. они постепенно заселили северную Испанию, Британию, южные районы Германии и территорию современных Венгрии и Чехии. Отдельные кельтские племена проникли в Иллирию и на Балканы – во Фракию. В III в. до н. э. Полчища кельтов двинулись на Македонию и Грецию, прошли с боями в Малую Азию, где часть их осела и стала известна под именем галлатов.

Культура Западной Европы X–VI вв. до н. э. получила в науке название гальштатской. Вблизи верхнеавстрийского города Гальштата впервые были обнаружены остатки этой своеобразной культуры, прошедшей в своем развитии несколько этапов. Впоследствии памятники такого рода были открыты во многих местах Европы. Расцвет гальштатской культуры падает на VII–VI вв. до н. э., когда народы Запад-

ной Европы пришли в тесное соприкосновение – в результате торгового обмена – с греческими и этрусскими городами.

Области распространения гальштатской культуры в VII–VI вв. до н. э. характеризуются великолепными погребениями членов кельтских знатных родов. В большой полукурганной могиле вместе с покойным хоронили четырехколесные повозки, богато украшенную конскую сбрую, дорогие ювелирные украшения, золотые венцы и диадемы, бронзовые сосуды, статуэтки и многочисленную керамику, простую местной работы и расписную греческую. Многочисленные изделия гальштатского художественного ремесла украшены разнообразными геометризованными орнаментами, не исключая изображения человека, животного или растения.

К VI в. до н. э. относится крупное кельтское укрепление Латиск во Франции (на Монт-Лассуа, на запад от Шатильон-сюр-Сен). На склоне холма обнаружено укрепление, внутри которого сохранились следы жизни его обитателей. Здесь среди сотен тысяч обломков глиняных сосудов местной работы, множества бронзовых застёжек-фибул найдено большое число чернофигурной греческой керамики. Такая керамика шла из греческих городов.

Особый интерес представляет собою захоронение VI в. до н. э. кельтской «княгини», открытое в 1953 году также в районе Шатильон-сюр-Сен в местечке Викс. Под курганом диаметром 42 метра устроена деревянная погребальная каме-

ра. На четырехколесной повозке было положено тело молодой женщины в золотой диадеме (весом в 480 г), с золотыми браслетами и ожерельями из янтаря. Кроме погребальной колесницы в камере находились еще четыре повозки и огромный бронзовый котел высотой 164 сантиметра и весом 208 килограмм. Форма котла типично греческая – это кратер. Шейку грандиозного по своим размерам сосуда охватывает литой рельефный фриз. На крышке кратера помещена статуэтка женщины с покрывалом на голове (рис. 1.20). Общая гармония формы, изящество статуэтки, превосходная работа всех литых частей сосуда говорит о работе первоклассного греческого мастера.



Рис. 1.20. Статуэтка на крышке кратера. Из Викс. Бронза. VI в. до н. э. Франция, музей в Шатильон-сюр-Сен. [100]

Бронзовый сосуд такого масштаба неизвестен в других центрах античного мира – ни в Греции, ни в Этрурии, сла-

вившейся своими бронзовыми изделиями.

Культура кельтов, начиная с середины VI в. до н. э. и далее, получила в науке название латенской культуры. Первые открытия памятников этой культуры были сделаны на берегу залива Латен на Невштательском озере в Швейцарии. Латен, богатая, разнообразная в своем проявлении культура, развивалась в течение VI–II вв. до н. э. и охватила территорию современной Франции, Швейцарии, районы рек Рейна и Марны, верховий Дуная вплоть до Чехии.

Развитие прикладного искусства характерно для культуры латен. Орнаменты, составленные из лепестков, веток, листьев, изображение животных и головы человека – главные мотивы в украшениях оружия, ювелирных изделий, надгробий и культовых памятников из камня и бронзы. Подобные мотивы служили мастерам для разработки самых различных декоративных комбинаций.

В районе французского города Орлеана в местечке Неван-Суллия открыта целая группа бронзовых фигур. Предполагают, что в этом месте было святилище друидов, жреческой кельтской касты, учение и обряды которой участники священнодействий хранили в строгой тайне. Среди бронз найдена статуя кабана (длиной 1,26 метра, высотой 0,64 метра); точно и живо схвачены не только строение животного, но и сила и порывистость его. Выразительна и статуэтка спокойного стоящего оленя – воплощение бога Цернуноса.

Редкими среди произведений кельтского искусства III–

I вв. до н. э. являются бронзовые фигуры обнаженных танцовщицы и танцора (рис. 1.21). Гибкость фигуры, пластичность жестов, мягкость линий контура столь выразительны, что зритель не сразу замечает упрощенность лепки, некоторую нескладность пропорционального построения.



Рис. 1.21. Статуэтка танцора и танцовщицы. Из Неви-ан-Сюлли. Бронза. III–I вв. до н. э. Франция, музей в Орлеане.

Еще дальше на север в район Сены и Уазы (в Буре) найдена, относящаяся ко II в. до н. э., небольшая бронзовая статуэтка (высотой 0,45 м) юноши, сидящего со скрещенными ногами. Его продолговатое лицо с широко открытыми и четко обрисованными глазами, инкрустированными эмалью, волосы, расположенные ровными прядками, типичны для кельтского искусства. Несколько обобщенно, но гораздо мягче и пластичнее, чем статуи VI в. до н. э., промоделированный корпус заканчивается короткими ножками с оленьими копытами. Это бог-олень Цернунос (рис. 1.22). Образ этого божества встречается не раз и позднее в разных местах кельтского мира.



Рис. 1.22. Цернунос. Из Буре. Бронза, эмаль. II в. до н. э.
Франция, музей в Сен-Жермен-ан-Лей. [100]

Сохранился замечательный бронзовый фрагмент греко-египетского бога Сабазия с трехголовым псом Кербером в Паннонии (Венгрия) в городе Аквинкуме (Будапешт). Мастер взял за образец коротконогую, с длинной мохнатой шерстью тупоносую собаку и забавно присоединил к ее плечам две небольшие собачьи головы (рис. 1.23). Получился скорее комический, чем страшный зверь. Серебряная инкрустация глаз и ошейника оживляли эту статуэтку (0,68 метра высотой).



Рис. 1.23. Кербер. Из Аквинкума. Бронза. Примерно I–

Современная Швейцария лежала в области римских провинций: Гельвеции (западная часть страны) и Реции (восточная ее часть и часть современной Баварии).

Римляне начали оккупацию Гельвеции еще со времен Юлия Цезаря. Так, между 45–50 гг. до н. э., была основана колония Юлия Эрвенстерес, или Новиодунум (теперь город Нион), заселенная ветеранами. Почти в те же годы (44 г. до н. э.) заложен в верховьях Рейна город Августа Раурика (Огст). В правление Октавиана Августа Гельвеция планомерно осваивалась и укреплялась.

Особого процветания достигла Гельвеция во II – начале III в. н. э. Галльские (кельтские) племена, населявшие Гельвецию (гельветы, раурики, секваны в западной части и реции – в восточной), поклонялись многим богам. Это и общие для всех галлов бог Суцеллос, богиня Эпона и местные божества, например Генева, по ее имени назван город Женева, Авентина, по имени которой названы города Гельвеции. Как и везде с приходом римлян, появились новые культы римские и восточные. Римским богам и «гению» императора строились в городах и лагерях храмы римского типа.

Появляется скульптура, преимущественно из бронзы. Воспринимая некоторые внешние черты чужого искусства, гельветы создают свои образы, сохраняя традиционные приемы. Лицо богини из Авентикума (Авенси) трактовано в ха-

раактерной манере галльского искусства: большие глаза с подчеркнутыми в виде рельефных валиков веками, нос в форме треугольника, пухлые, как бы придавленные губы. Волнистые пряди волос отделаны тонкой гравировкой (рис. 1.24).



Рис. 1.24. Голова богини. Из Авентикума (Авенси, Швейцария). Бронза. Примерно II–III вв. н. э. Римский музей. г. Аванш. [100]

В Гельвеции создан редкий портрет императора Марка Аврелия из золота (рис. 1.25). Следуя официальному образцу, безымянный художник уловил сосредоточенно грустное выражение лица, свойственное императору-философу, но значительно упростил пластическую разработку его. Живописную массу волос и бороды, оттеняющих тонкость моделировки лица римских портретов, художник из Гельвеции заменил хотя и дробными, но почти прямыми прядями и жесткими короткими усами и бородой. Красив и живописен панцирь императора с головой Медузы и плащ, перекинутый на одно плечо. Золото, обладающее ярким блеском, – трудный для пластики материал. Мастер отнесся с большим вниманием к особенностям материала.

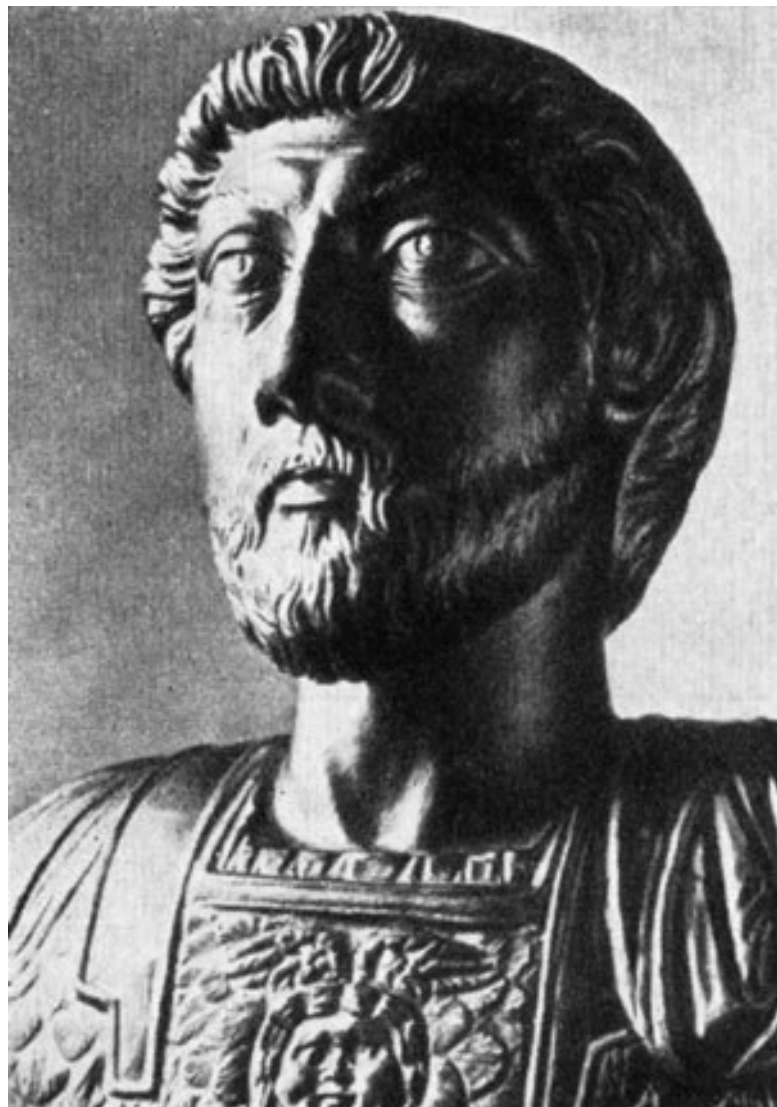


Рис. 1.25. Бюст императора Марка Аврелия. Из Авентинкума. Золото. I–II вв. н. э. Берн, Швейцария, Исторический музей. [100]

Мужская голова из бронзы еще более самобытна. Низко начесанные на лоб ровные пряди волос напоминают обычные галльские скульптурные приемы, небольшие усы, выходящие баки, выполненные гравировкой, характерный профиль рисуют нам облик галла (рис. 1.26).



Рис. 1.26. Бюст Гельвета. Из Ваадт. Бронза, I–II вв. н. э. Берн, Швейцария, Исторический музей. [100]

Художественная жизнь Гельвеции была сильно нарушена нашествием в 233 г. н. э. германцев, разоривших многие города. Постепенно провинция восстановила свою хозяйственную жизнь, но прежней высоты и утонченности искусства Гельвеция не достигла.

Северными соседями Гельвеции были провинции по Рейну и Мозелю. Эти римские владения были населены главным образом галлами, но много там было и германцев, перешедших Рейн: обосновываясь здесь, они находили вторую родину.

Граница по Рейну всегда была предметом особых забот Рима. Активные и воинственные германские племена постоянно стремились нарушить границу, захватить обработанные земли и ограбить цветущие города. Римлянам приходилось строить крепости по границе, держать тут постоянно много войск. При императорах Клавдии, Нероне и Флавиях были основаны города: Колония Агриппина (Кёльн), Августа Тревирорум (Трир), а также крепости по Рейну: Кастра Ветерис (Ксантен), Новесиум (Нейс), Бонна (Бонн), Майнц, Аргенторум (Страсбург).

В честь завоевания или сооружения новой крепости римляне воздвигали монументы.

Редкий для Рейнской области памятник (колонна «Юпи-

тера») был воздвигнут в Майнце римскими купцами в честь императора Нерона между 63 и 66 годами н. э. На высоком ступенчатом пьедестале возвышается колонна, увенчанная некогда бронзовой статуей Юпитера, которая до наших дней не сохранилась. Общая высота монумента достигала 8 метра. И пьедестал и ствол колонны покрыты рельефами. Надпись гласит, что они выполнены братьями Самом и Севером, сыновьями Веникария. Скульпторы были, вероятно, родом из южной Галлии и хорошо знакомы с античной пластикой.

На двух сторонах прямоугольного пьедестала – одна и та же композиция: конь и юноша с копьями. Изображение на рельефе юноша – это копия, довольно точная, знаменитой греческой статуи V в. н. э. Работы Поликлета «Дорифор», лишь на плечах добавлен плащ. На плите – Минерва. Украшение шлема в виде крылатого грифона и эгида напоминают Афину Парфенос Фидия (V в. до н. э.), но ее лицо с тонким с горбинкой носом, маленьким ртом, с большими, сильно выпуклыми глазами скорее является портретным изображением, чем классическим идеализированным образом. Если Сам и Север могли видеть копию с «Дорифора», статуи, популярной в римскую эпоху, то о статуе Афины Фидия они имели отдаленное представление.

На стволе каменной колонны расположены в пять ярусов рельефы с изображением олимпийских богов и греческих героев. Композиции групп построены по образцам итальянского искусства, но трактовка отдельных фигур характерна

для галльских скульпторов. Фигуры с грубоватыми чертами лица, приземистые, часто неловки в ракурсах. Волосы и бороды хотя и тщательно отделаны мелкими кудрями, но ложатся плотной, тяжелой массой [100].

В Германии есть Музей древностей города Майнц (Altertumsmuseum der Stadt Mainz). В этом музее хранится «колонна Юпитера». Копия этой колонны ныне украшает площадь Дойчхаусплац (рис. 1.27).



Рис. 1.27. Колонна «Юпитера». Камень. Монумент в честь императора Нерона. Германия, Майнц. [101]

О жизни племен, населявших Британию в I тыс. до н. э., известно немного. Начиная с IV в. до н. э. стали переселяться из районов французской Британии кельтские племена на южное побережье острова. Во II в. до н. э. часть кельтского племени белгов заняла юго-восточную часть Британии. Прочно там обосновавшись, белги завязали торговые отношения с континентом.

Задолго до римского завоевания в Британию ходили на своих кораблях карфагенские купцы за рабами, железом и особенно ценным товаром – оловом.

С переселением кельтов (галлов) в Британию стали появляться произведения искусства в стиле латен. Однако среди многих галльских областей Британия оставалась долго наиболее отсталой в культурном отношении.

После первых попыток Юлия Цезаря завладеть Британией только сто лет спустя, в результате походов 43–47 гг. н. э., при императоре Клавдии южная и юго-восточная части острова были покорены. Но по-настоящему римляне утвердились на большой территории Британии, то есть на всей южной половине острова до границы современной Шотландии, – только к 79 г. н. э.

Культурная жизнь Британии во II–IV вв. н. э. развивалась в общих рамках империи. Появилось много городов, новых,

основанных римлянами, и выросших на месте старых галльских поселений.

Центром провинции Британии был город Веруланиум. При Клавдии была основана главная колония ветеранов Комолодум (теперь Колчестер). Значительным торговым городом был Лондиниум (Лондон).

К началу II в. н. э. Относятся бронзовые скульптуры, голова юного императора Клавдия (из района Суффолка) (рис. 1.28), и женская голова (из района Хемпшира) (рис. 1.29), в которых чувствуется некоторое влияние римского искусства. Если плоское, слабо моделированное лицо, большие, близко поставленные глаза, маленький невыразительный рот характерны для галльской скульптуры, то мягкие волнистые волосы указывают, что мастера были знакомы с произведениями римского портретного искусства [100].



Рис. 1.28. Портрет юного императора Клавдия. Из Суффолька (Англия). Бронза. II в. н. э. Частное собрание. [100]



Рис. 1.29. Женский бюст. Из Хемпшира. Бронза. II в. н. э. Англия, музей в Винчестере. [100]

Зарождение и развитие новых форм искусства – общий для всей римской империи процесс. Искусство античного мира, постепенно теряя специфические черты, перерождается в искусство феодализма.

Римская власть в Британии уже с III в. н. э. сказывается все в более и более тяжелых условиях. Интенсивно наступают на границу провинции племена северных горцев. В связи с общим упадком империи римляне в 407 г. н. э. вывели свои легионы из Британии, предоставив оставшихся там римлян и романизированных местных жителей своим собственным силам.

Подводя итог краткому обзору европейского провинциального искусства художественного литья I–IV вв. н. э., следует отметить, что содержание многих произведений местных художников свидетельствует о широком и глубоком внедрении античной культуры в отдаленные от Греции и Рима районы.

Наступление варваров на владения Рима, начавшееся со II вв. н. э., делалось все более интенсивным, разорение ими городов и селений, внутренние восстания свободных бедняков и рабов расшатывали рабовладельческий строй. Новые притоки варваров изменяли лицо римских провинций, которые постепенно становились самостоятельными государ-

ствами, где создавалось на основе самобытной и античной культуры новое средневековое европейское искусство.

Римским искусством завершилось искусство античности. Но его достижения воскреснут впоследствии в романском стиле, эпоха классицизма возьмет их за образец, а «наполеоновский» стиль ампир вообще будет нарочитой копией римского стиля.

С распадом Римской империи пришло в упадок и ювелирное искусство в Европе; центр изготовления ювелирных изделий переместился на Восток, в Византийскую империю, которая стала со временем крупнейшим художественным центром. Стремление к роскоши, так характерное для Востока, вызвало резкое увеличение используемых драгоценных металлов. Известно, например, что Софийский собор в Константинополе целиком был украшен золотом, а в императорском дворце находилось большое число тяжелых золотых сосудов.

1.3.3. Скифия, сарматы и Русь

Без имени

Курган разрыт. В тяжелом саркофаге

Он спит, как страж.

Железный меч в руке.

Поют над ним узорной вязью саги,

Беззвучные, на звучном языке.

Но лик сокрыт – опущено забрало.

*Но плащ истлел на ржавленной броне.
Был воин, вождь. Но имя
Смерть украла
И унеслась на черном скакуне.*
Иван Бунин. 1909 г.

Почти тысячу лет (VIII в. до н. э. – III в. н. э.) скифы населяли наше Северное Причерноморье. Они обосновались на огромной территории от Дона до Дуная, вытеснив киммерийцев. Скифы – это наиболее выдающиеся и известные племена из многочисленных групп кочевников, заселявших Великую евразийскую степь от Уссури до Дуная. Соприкасаясь при продвижении с разными цивилизациями и используя для своих целей различные технологические достижения, кочевники Великой степи переносили их другим народам. Таким образом, они сыграли в истории и культуре человечества не меньшую роль, чем европейцы и китайцы, египтяне и персы [74, 87].

Откуда появились скифы в причерноморских степях неизвестно, но некоторые элементы их ранней культуры свидетельствуют о возможных контактах с племенами Алтая; вполне вероятными кажутся их связи с хуннами, у которых археологи констатируют развитое меднолитейное мастерство, так что скифы уже могли иметь навыки металлообработки.

Появились скифы в Причерноморье как кочевники, но со временем часть из них перешла на оседлый образ жизни.

Племена скифов, населявшие причерноморские степи между устьем Дуная и Доном, находились на более низкой ступени развития, чем народы, населявшие города Северного Причерноморья и Кавказа. Постройки ранних скифов (VII–III вв. до н. э.) были примитивны, невелики по размерам, изготовлены из непрочных материалов – дерева, глины – и потому почти не сохранились. Зато дошли до нас оригинальные и своеобразные памятники их прикладного искусства: ножны мечей, зеркала, гребни, бронзовые и золотые пластинки, украшенные изображениями охоты, диких зверей. Эти рисунки отличаются схематичностью и обобщенностью форм и вместе с тем сложностью декоративных узоров. Их часто называют памятниками скифского звериного стиля. Человек в искусстве скифов появлялся редко, чаще это были фантастические существа, составленные из частей тела различных реальных животных, обладающих качествами, к которым стремился сам человек, – силой, быстротой, ловкостью.

При освоении чужих земель кочевники, как правило, впитывали культуру разоренных племен и народов, развивая на ее основе свою. На новых землях скифы застали оседлые племена с довольно высокой культурой – около III тыс. до н. э. – там уже научились обрабатывать медь. В начале II тыс. до н. э. на территории многих теперешних областей Украины и юга России получила распространение бронза. Начало I тыс. до н. э. ознаменовалось резким увеличением ее про-

изводства. Технические приемы литья достигают при этом высокого уровня и разнообразия. Достаточно сказать, что к этому времени многие народы уже владели секретом литья по восковым моделям, несколькими способами формообразования отливок, в том числе и художественных. На этой основе с VIII по III в. до н. э. складывается особая культура скифских племен.

К началу IV в. до н. э. Скифия достигла наибольшего расцвета и стала могущественной силой ЮгоВосточной Европы. В это время особенно усилились контакты скифов с эллинским миром. В столице скифов Неаполе скифском (окраина современного Симферополя) были найдены каменные сооружения и мавзолей скифского царя, росписи на стенах склепов, рельефы с изображением скифских царей.

Древние греческие и римские авторы, не очень восторгаясь варварами-скифами, тем не менее, отмечали скифских мастеров, высоко оценивая достижения металлургов-кузнецов и литейщиков, в частности, оружейников. Особенно прославились скифы художественными отливками из золота, проявив при этом не только литейное мастерство, но и искусство ваятелей.

Высоким мастерством отличались скифские литейщики (VII–III в. до н. э.). Подтверждением тому могут служить бронзовые котлы для варки пищи, незаменимые при кочевом образе жизни, (рис. 1.30). Котлы украшали литыми узорами, фигурами козлов, растений, культовыми знаками.



Рис. 1.30. Скифские бронзовые котлы (коллекция ГМИИ): а – с фигурной ручкой и «шнуровым» орнаментом; б – с простой дугообразной ручкой.

Для пришедших в Причерноморье скифов характерным был родовой, а позже общинный строй, который подразумевал коллективное приготовление большого количества вареной пищи. Для этого скифы, как и некоторые другие народы и племена, использовали большие (высотой до 1 метра) круглые бронзовые котлы на одной (втульчатой) ножке. Почти все из дошедших до наших дней котлов, а их хранится в разных музеях России и Украины достаточно много, представляют собой своеобразные художественные отливки. Во многих случаях орнамент выполнен наложением на восковую рубашку двухвиткового шнура толщиной около 4 мм, поэтому стиль получил название «шнуровой». Иногда орнамент имеет сложные дополнения в виде фигур козлов, пальметок (стилизованный лист в орнаменте), букраний (изображение головы быка) или солярных знаков (знаков солнеч-

ного культа). В торце верхнего края котла отливали от двух до восьми вертикальных ручек дугообразной формы или в виде стилизованных зверей. Изредка ручки выполняли в виде простых боковых приливов, часто к верхней части корпуса [28]. Небольшая толщина стенки, конфигурация, художественные украшения – все это делало котел сложным для литья. Между тем, скифы пошли на еще большее усложнение – они отливали корпус заодно с ножкой, часто орнаментированной горизонтальными и вертикальными валиками, зигзагами и «шнуровым» рисунком. Такую непростую технику изготовления котла могли себе позволить лишь мастера, владеющие самыми высокими приемами литья.

Отливали котлы дном кверху. Форму для них изготавливали следующим образом. Специально по шаблону вращения выполняли глиняный болван, затем на него наносили восковую модель котла, или, как ее называют литейщики, восковую рубашку. Шаблон вращали на оси, которую перед нанесением восковой рубашки вынимали, а след от оси – узкое цилиндрическое отверстие – забивали глиной.

Наружная форма состояла из двух частей (если не считать тех, которые формовали ушки): в одной формировались ножка и литник, а в другой – наружная часть корпуса. У некоторых котлов корпус и втульчатая ножка скреплялись особой литой «заклепкой»: вначале отливали самостоятельно две части котла с соответствующими отверстиями в месте их стыка (в дне корпуса и в верхней части ножки). Затем обе

части составляли вместе, и место сопряжения заливали жидким металлом, в результате чего образовывалась своеобразная литая «заклепка», плотно скрепляющая обе половины котла (рис. 1.30). Вероятно, что такие «заклепки» использовались и в ремонтных целях, когда втульчатая ножка обламывалась. Во всяком случае, такая находка скифских литейщиков была весьма кстати, так как новые котлы в Скифии ценились высоко.

В одном из вариантов видно, что ручка и корпус котла изготавливались не одновременно – вероятно, в литейную форму котла закладывали предварительно отлитые ручки. На рис. 1.31 показаны типы соединения методом литья корпуса и ножки котла. В первом примере (рис. 1.31, а) на готовый корпус (1) заливали ножку (2). Во втором (рис. 1.31, б) – отдельно отливали корпус (1) и ножку котла (2), а затем соединяли их наплавкой (3). Анализируя технологический процесс изготовления цельнолитых котлов (были и такие), специалисты пришли к выводу, что при выполнении части литейной формы, обрамляющей внутреннюю поверхность, мастера применяли шаблон с вертикальной осью вращения [94]. Этот прием впоследствии широко использовали для литья крупных колоколов.

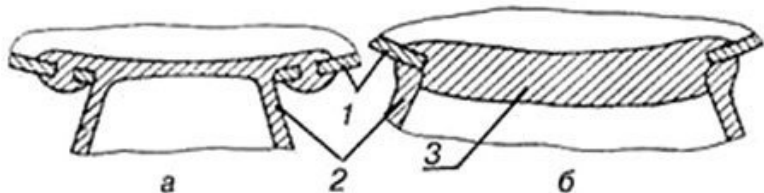


Рис. 1.31. Типы стыка корпуса и ножки составных бронзовых котлов из скифских курганов: а – Келермес [94], б – Солоха. [72]

Верховная власть принадлежала царю самого могущественного племени – скифов царских.

Греческий историк Геродот в главе 81 четвертой книги писал, что один из царей Скифии решил определить, сколько скифов живет на свете, и приказал каждому из них принести по одному бронзовому наконечнику стрелы. Из этих стрел был отлит огромный котел. Диаметр скифского Царькотла составлял 2,5 метра, а высота – около 3 метра, масса превышала 10 тонн. Котел был украшен характерным орнаментом, литыми фигурками животных.

Скифы применяли стрелы с граненым втульчатый наконечником из бронзы, которые отливались в металлических формах – кокилях (литье см. специальную главу ниже).

Большая потребность в стрелах вызвала необходимость создания особого способа их изготовления. Существующие способы изготовления отливок в каменных, глиняных и пес-

чаных формах не позволяли решить задачу массового изготовления наконечников стрел. Скифы пошли по совершенно новому пути – применили металлические формы. Удивительным является то, что в Скифии около 2,5 тысяч лет тому назад успешно применяли этот способ и даже использовали металлические стержни [84].

Кроме отливок прикладного назначения с некоторыми художественными элементами, скифы отливали большое количество художественных изделий: женские украшения, детали конской сбруи, удила, предметы ежедневного обихода и оружие. И если знаменитые на весь мир золотые и серебряные литые чаши, гривны, пектораль, кубки, ритоны были изготовлены для скифов греческими мастерами (рис. 1.32, 1.33), то мелкая золотая пластика (рис. 1.34) и особенно бронзовые отливки являются образцами собственно скифского искусства, названного скифским звериным стилем. Ареал его распространения был огромным – от Китая на востоке к придунайским землям на западе. Для звериного стиля характерное изображение животных, птиц и фантастических существ – целых фигур или отдельных частей (голов, ног, лап, когтей, рогов, глаз и т. п.). Сложные композиции, например, фигуры животных в геральдических позах или сцены борьбы зверей, свидетельствуют о высоком профессиональном уровне скифских художников.



Рис. 1.32. Чаша с изображением пирующих скифов. Серебро с позолотой, литье, выколотка, чеканка, гравировка. Ручки отдельно отлиты и приклепаны. Найденная в кургане «Гайманова могила», Украина, Запорожская обл. Вторая половина IV в. до н. э. Украина, Киев, Музей исторических ценностей.



Рис. 1.33. Пектораль – нагрудное украшение. Золото, ажурное литье, скань, эмаль. IV в. до н. э. Из мужского погребения в кургане «Толстая могила», Днепропетровская обл. Украина, Киев, Музей исторических ценностей.



Рис. 1.34. Нащитная бляха в виде фигуры оленя. Золото; литье, чеканка. Найдены в России, Костромском кургане 1, Закубанье, станица Костромская. Около 600 г. до н. э. Эрмитаж.

Скифы широко применяли различные способы формообразования отливок: литье в каменные, известняковые, сланцевые, песчаниковые и другие формы, формовку по шаблонам (для изготовления котлов), а также литье по восковым моделям, часто используя для этого простые, но весьма оригинальные приемы. В этом можно убедиться, анализируя операции изготовления формы для бляшки с прони-

зьями (рис. 1.34). Следы дефектов на ней позволили точно реконструировать все операции ее формообразования. Подробное пооперационное изготовление блюшек с пронизьями описано в работе [84].

Среди скифских художественных изделий в особенности много бронзовых и золотых, меньше – серебряных и железных. В ранний период были очень распространены предметы, вырезанные из кости. Золотые, бронзовые, серебряные и железные вещи в большинстве случаев идентичны. Металлические изделия изготавливались с помощью литья, штампования, чеканки.

Звериный стиль каждого региона имел свою специфику. В частности, для Сибири характерным есть изображение горного козла и кабана, а скифы Причерноморья любили оленей, козлов, барсов, пантер, львов, львиноголовых и орлиноголовых грифонов.

Изделия в зверином стиле большей частью служили для обрамления одежды и воинского снаряжения, а также доспехов коней. Дискуссионным вопросом на сегодня остается их содержание. Одни ученые видят в образах зверей изображение богов, которые имеют звериное подобие, другие – символы богов, не связанные с представлениями об их внешнем виде. По мнению третьих, образы животных не имеют непосредственного отношения к богам скифского пантеона и вообще к скифской мифологии, семантику звериного стиля они связывают лишь с магией. Изображение зверей долж-

ны были дать их собственнику силу, зоркость и ловкость. Именно поэтому в изображении подчеркивалось то, что убивало жертву (лапы, когти, рога, пасть), и то, что помогало отыскать ее.

В IV–III вв. до н. э. происходит видоизменение скифского звериного стиля. Военская аристократия скифского царства начала интересоваться изображениями антропоморфных богов, религиозных сцен, эпизодов из местных легенд и эпических произведений и т. п. Созданные, скорее всего, мастерами из греческих городов Боспорского царства, они, однако, были выполнены в традициях греческого искусства передэллинистического времени.

Когда же грозный владыка скифов умирал, его торжественно хоронили на специальном царском кладбище. «Царские гробницы, – указывает Геродот, – находятся в Герах (Герр, Геррос – находился у истоков современных рек Конки и Молочной в районе Днепровских порогов), до которых судоходен Борисфен (Днепр)». Таким образом, речь идет о степном Приднепровье, где-то в районе порогов.

Здесь, в окрестностях Никополя, Днепропетровска и Запорожья, были найдены и раскопаны наиболее интересные и богатые скифские курганы. Вот, что интересно, археологам не удавалось найти царских корон (тиар) скифов. Как утверждают ученые, короны переходили от отца к сыну, т. е. передавались по наследству и, возможно, были утеряны или спрятаны так, что их до сих пор их не могут найти. Однако

в Лувре хранится одна из самых знаменитых подделок – золотая тиара царя Сайтафарна – ювелира из Одессы Рахилия Разумовского.

Драгоценные ювелирные изделия работы античных и скифских мастеров – по праву составляют гордость знаменитой «золотой кладовой» Государственного Эрмитажа.

Однако наибольший интерес представляет, бесспорно, массивное золотое нагрудное украшение – пектораль (рис. 1.33).

Сейчас уже ученым не приходится сомневаться, что пектораль, эта уникальная вещь, была изготовлена античным художником – торевтом, свободно владеющим всеми видами этого трудного искусства. Под его виртуозным резцом появились на свет миниатюрные скульптурки, размером немногим более трех сантиметров. В соответствии со вкусом знатного скифского заказчика пектораль украшена множеством реальных и фантастических животных, птиц и насекомых (даже кузнечики прыгают в траве), сценками из скифской кочевой жизни.

Ученые считают, что, скорее всего, три яруса сцен на пекторали связаны с космогоническими представлениями скифов о трех уровнях мира. Общая концепция пекторали имеет отношение к культовому весеннему празднику обновления природы. На основе данных индоиранской мифологии, изображенную на поясе сцену растерзания грифонами животных можно трактовать как метафорический образ дня

весеннего равноденствия, циклического изменения явлений природы и его возрождение через уничтожение; растительный пояс – как образ дерева жизни, которая воплощала животворные силы земли, ее плодородие.

Существует предположение, что в антропоморфном фризе пекторали изображена сцена подготовки к какому-либо чрезвычайно важному действию, содержание которого реконструируется гипотетически. Действо, к которому готовятся скифы, могло быть имитацией рождения первогероя и его символического брака с богиней плодородия, которое обеспечивало плодородность земли и животных на протяжении года, и символизировал восхождения царя на престол, объединение его с высшим миром. Существует гипотеза, что указанный ритуал должен был осуществляться во время праздника оказание почестей священным «золотым даров» (плуга, ярма, чаши и топора), которые, за легендой, записанной Геродотом, упали скифам с неба.

Достойных аналогий этой вещи нет. Это произведение искусства обогатило скифологию совершенно новыми образами самих скифов, простых тружеников, – пастухов, воинов и ремесленников.

«Скифская эпоха», как обычно называют ученые период заселения скифами огромной территории от Азова до Дуная, является частью истории народов Восточной Европы, то есть и народов, ныне живущих на этих землях – украинцев, россиян и т. д. Скифское царство погибло, забыт скиф-

ский язык, утрачены верования и обычаи, но история учит, что ни один народ не исчезает бесследно [89]. Не все скифы погибли, часть пережила войны и нашествия, смешалась с другими племенами и смогла передать потомкам отдельные навыки и культурные традиции. И мы вправе считать себя наследниками этой удивительной культуры и ее достижений, недаром Русь долго именовали в Византии и Западной Европе Скифией, и русский летописец назвал свою страну «Великая Скуфь».

САРМАТЫ

В начале лета 1984 года в низовьях Волги во время строительных работ неподалеку от села Косика Енотаевского района Астраханской области было обнаружено уникальное древнее погребение сокровищ, которое по определению ученых принадлежало сарматскому царю.

Поражала пышность погребального обряда, изобилие золотых предметов. Здесь были и массивные золотые украшения, множество разнообразных бляшек, ажурный золотой браслет с эмальями, на нем можно даже рассмотреть сценки из кочевой жизни (рис. 1.35).



Рис. 1.35. Украшавшие одежду бляшки сарматских царей. Золото, литье, вставки из бирюзы. Найдены в богатом погребении, летом 1984 года в Астраханской области. Рубеж н. э.?. [95]

Необыкновенно по изяществу исполнения литьем нагрудное ожерелье – золотая пектораль, вся ее поверхность будто соткана из маленьких фигурок борющихся зверей и грифонов.

В могилу были положены и украшения для конской сбруи – накладки и подвески, две массивные золотые бляхи – фалары с бирюзовыми вставками и головками фантастических животных.

Предметом особого восхищения стали серебряные сосу-

ды. На одном из них запечатлен момент ожесточенной схватки: всадник в тяжелом панцире поражает копьем противника; рядом сцена охоты – два лучника с собаками преследуют огромных кабанов [95].

Сарматский период на территории России и Украины охватывает период с III в. до н. э. по IV в. н. э. Искусство сармат, которые будучи восточными соседями скифов, со временем вытеснили их из причерноморских степей, условно можно поделить на четыре периода: савроматский (VI – сер. IV в. до н. э.), раннесарматский или прохоровский (IV–II вв. до н. э.), среднесарматский (I в. до н. э. – первая пол. II в. н. э.), позднесарматский (вторая пол. II–IV вв. н. э.), из которых три последних касаются непосредственно территории Украины. Начиная с савроматского периода (еще до переселения сармат на территорию современной Украины) и заканчивая позднесарматским, искусство сармат, которое, благодаря своей преимущественно утилитарной функции, легко воспринимало новые влияния, испытало значительные изменения, следствием которых стал новый, полихромно-инкрустационный стиль, который вобрал в себя особенности звериного стиля скифского времени.

Д. С. Раевский пишет, что мифология сарматов с IV по III в. до н. э. скифов с востока начинают теснить племена сарматов, родственные обитавшим в скифское время за Доном савроматам. По легенде, рассказанной Геродотом (глава IV, с. 110–117), савроматы произошли от союза юношей из пле-

мени скифов царских с амазонками. В этом мотиве принято видеть отражение высокого положения женщин в сарматском обществе. К рубежу н. э. сарматы заняли все причерноморские степи. О мифологии этого народа известно еще меньше, чем о скифской. Краткие указания древних авторов в сочетании с особенностями погребального ритуала позволяют считать, что сарматы, как и скифы, выше всего почитали огонь. Аммиан Марцеллин (XXXI 2, 21) сообщает об аланах, одном из сильнейших и наиболее долго фигурировавших на исторической арене сарматских племен, что они поклоняются Марсу в облике меча, который вонзают в землю. Этот обычай очень близок к культу скифского Ареса. Антропоморфные мотивы в сарматском искусстве крайне редки и не позволяют реконструировать стоящие за ними мифы (например, найденная в нижнем Поволжье золотая бляха с изображением человека, борющегося с хищником кошачьей породы; по содержанию она близка распространенным у скифов изображениям борьбы Геракла со львом). В некоторых сарматских комплексах найдены изделия среднеазиатских торевтов, украшенные сюжетными композициями, что позволяет предполагать близость верований среднеазиатских народов и сарматов. Таков золотой фалар из кургана у станицы Северской, воспроизводящий мотивы, характерные для античного дионисийского культа, и, видимо, как-то интерпретированные в сарматосреднеазиатской среде. В эпоху тесных контактов сарматов с античными колониями

Причерноморья, прежде всего с Боспорским царством, сюжетные изображения в сарматской культуре встречаются чаще. Они отражают сложившиеся здесь синкретические верования, но стоящая за этими верованиями мифологическая система, нашедшая отражение в этих памятниках, на данном этапе не может еще быть охарактеризована более или менее полно (рис. 1.36, 1.37).



Рис. 1.36. Бронзовое зеркало сарматской царицы. Литье, деревянная массивная ручка покрыта листовым золотом.



Рис. 1.37. Шлем из кургана Ак-Бурун. Золото, ажурное литье. IV в. до н. э. Высота 14,4 см. Найден недалеко от г. Керчь в захоронении скифского, сарматского или миотского вождя. Эрмитаж.

14 ноября 2010 года сарматские золотые украшения общим весом более килограмма обнаружили двое россиян, рыбачивших в районе села Троицкое Астраханской области в прибрежной зоне реки Бахтемир.

Найдены шейное украшение и браслет – общий вес 1,15 килограмм. Украшения являются несомненными атрибутами богатого захоронения сарматского времени (эпохи раннего железного века, IV до н. э. – V вв. н. э.).

Несомкнутые концы браслета оформлены в виде голов грифона, концы гривны – в виде лежащего с подогнутыми лапами животного, похожего на кошку или тигра (рис. 1.38).



Рис. 1.38. Сарматская гривна (шейное украшение) с изображением животного с подогнутыми лапами, похожего на кошку. Золото, ювелирное литье. IV до н. э. – V вв. н. э. Клад найден в 2010 г.

КИЕВСКАЯ РУСЬ И СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ

Археологические исследования доказали широкое распространение и высокий уровень культуры литейного производства в средние века. В VI–VII вв. произошло выделение специалистов-ремесленников, занимающихся художественным литьем из бронзы и драгоценных металлов. Начиная с IX – X вв., применяется литье по восковой модели. В XI в. появились каменные литейные формы (рис. 1.39).



Рис. 1.39. Каменная резная форма для отливки «Сирины». 15,5 15,5 см. Древняя Русь. XI–XIII вв. Киев, Киевский государственный исторический музей.

Литейщики наладили ювелирное производство литых украшений для знати и среднего сословия, например, искусно отлита фибула (застежка для плаща) из бронзы

(рис. 1.40).



Рис. 1.40. Фибула. Найдена в Среднем Поднепровье. 137 см. Древняя Русь. VI в. н. э. Бронза. Киев, Киевский государственный исторический музей

С другой стороны, вся фибула представляет собой змея (верхняя часть – его хвост). Змей – таинственное существо, обитающее в подземно-подводном мире, у корней «древа жизни». Он связан с истоками бытия, с тайной зарождения жизни и временными циклами, в рамках которых она разворачивается (спирали, покрывающие поверхность фибулы). Змей охраняет границу, отделяющую мир людей от мира

предков, являясь хранителем изначальной мудрости и тайных знаний, покровителем волхвов и баянов.

Древние литейщики удовлетворяли также многочисленные бытовые нужды населения. В то время отливали котелки, палицы, кресты, иконки складные, бронзовые зеркала, паникадила, колокола, многие из которых сохранились до настоящего времени.

Вершина древнего русского литейного мастерства, несомненно, была достигнута «литцами» колоколов и пушек. Во многих странах литые колокола и пушки появились раньше, чем в России, но ни в одной стране искусство их формообразования не было столь высоким и необыкновенным, как в России. Литейщики издавна изыскивали особые замысловатые приемы, изготавливали отливки в отливке (например, колокольчики Луристана, рукоятки мечей древней Грузии и т. п. «литейные чудеса»), но всегда они полагались на высокое мастерство, на совершенное владение искусством формообразования. Этим, и только этим, можно объяснить, почему русские мастера брались за самые сложные, не имевшие примера в мировой практике, задания по изготовлению отливок ответственного назначения в машиностроении и в художественном литье.

Новым этапом развития литья стало появление литейных ремесел в Киевской Руси вместе с зарождением государства. При этом создавались не только замечательные литые произведения, но и разрабатывались необычайно оригинальные

процессы литья. В XI в. в Киевской Руси существовало развитое литье специальных художественных изделий: различных подвесок, подсвечников, бытовой утвари, булав и пр. В раскопках на суздальско-владимирской земле найдено много свидетельств существования там уже в IX веке специализированных литейных мастерских. На рис. 1.41 показано одно из изделий киевских мастеров – водолей-рукомойник. Художественным литьем занимались также монастыри и церкви. Так, в Десятинной церкви г. Киева была своя литейная, в которой работали высококвалифицированные мастера [90].



Рис. 1.41. Водолей-рукомойник. Бронза. Киевская Русь.

Академик Т. Д. Греков показал, что наши предки поляне хорошо владели литейным делом. В раскопках обнаружено не только большое количество медных и бронзовых отливок (ювелирные и культовые изделия), но также и орудия производства литейщиков – печи и горны, в которых плавил металл, а также каменные формы для отливки. Причем подобные находки обнаружены в различных местах, например на Урале недалеко от Нижнего Тагила. Это свидетельствует о том, что литейное дело было известно повсеместно, а не только в крупных городах.

Профессор Н. Н. Рубцов и академик Б. А. Рыбаков дают широкую и полную характеристику развития литейного производства на Руси. Они подробно описали технологию литья, различные способы отливки в каменные и глиняные формы, литье по восковой модели, древние приемы отливки колоколов, пушек и т. п.

Первым русским литейщиком, память о котором дошла до нас, является мастер Константин, отливший в 1166 году бронзовое паникадило, две детали которого были найдены при раскопках городища у села Вжище – недалеко от г. Брянска (рис. 1.42).

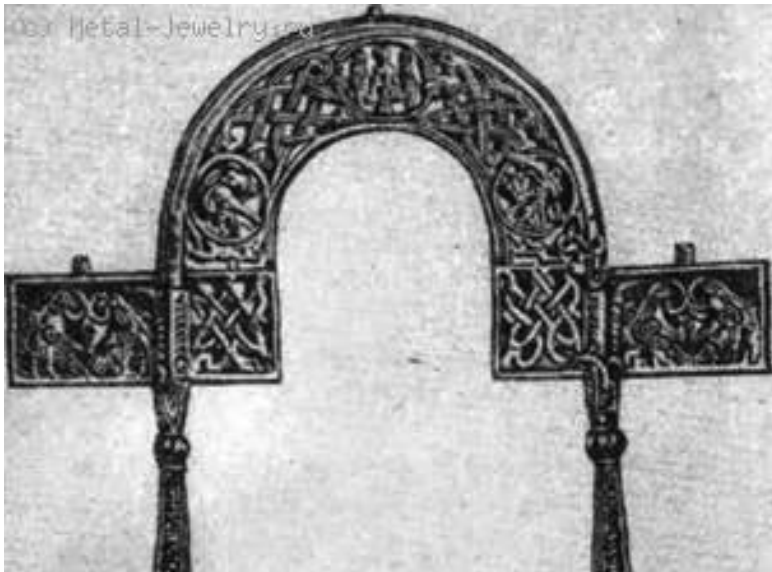


Рис. 1.42. Деталь паникадила. Бронза. 1166 г. ГИМ.

1.4. Художественные стили с VI века и эпоха в XXI веке

Литье из бронзы в России получило распространение с XI–XII вв., с XVI века популярным становится литье из чугуна.

БАРОККО И РОКОКО

Барокко родилось в конце XVI в. в Италии, но прошло немногим более половины столетия, и стихия этого яркого, роскошного стиля охватила Францию, а за ней и большинство стран Европы.

В России элементы барокко появились позднее, чем в Европе, – во второй половине XVII в. Активное проникновение стиля в русскую культуру происходит с началом петровских преобразований в первые десятилетия XVIII в.; в 1760-е годы барокко сменяется классицизмом. По приглашению Петра I в Россию приезжает множество иностранных мастеров: архитекторы Д. Трезини, А. Шлютер, Г. И. Маттарнови, Н. Микетти, скульпторы Н. Пино, Б. К. Растрелли, живописцы И. Г. Таннауэр, Л. Каравак, граверы А. Шхонебек, П. Пикар и другие.

Господствовавший тогда в Европе стиль барокко преломлялся в петербургских постройках своеобразно. Характерной чертой памятников архитектуры Петровского времени стала их относительная простота, утилитарность, скромность декора. Это присуще даже Летнему дворцу Петра I (1710–1714 гг.) – двухэтажному компактному зданию, украшенному снаружи лишь невысокими рельефами между окнами первого и второго этажа. Более богатое зрелище представлял расположенный при дворце Летний сад, регулярно

распланированный, с многочисленными привезенными при Петре из Италии мраморными статуями, стоящими вдоль аллей.

В соответствии с личными вкусами Петра, приезжие и отечественные художники ориентировались в основном на более сдержанный вариант барокко, сложившийся в Голландии; русскому искусству осталась чуждой мистическая экзальтация произведений итальянских мастеров. В России барокко соседствовало (а часто и переплеталось) не с классицизмом, как это было в Европе, а с нарождавшимся рококо.

Ведущим барочным скульптором в России был итальянец Б. К. Растрелли. В его портретах и памятниках торжественная приподнятость образа, сложность пространственной композиции сочетаются с ювелирной тонкостью в исполнении деталей («Императрица Анна Иоанновна с арапчонком», бронзовое литье, 1741 г.). Яркий образец барочного натурализма – созданная Растрелли «Восковая персона» Петра I (1725 г.), хранится в Государственном Эрмитаже.

В 1740-1750-е гг. формируется новый стиль, получивший название «русское барокко». Сложение этого стиля связано с укреплением дворянской империи.

Расцвет барокко в России пришелся на царствование Елизаветы Петровны (1741-61 гг.). Самым ярким воплощением стиля в архитектуре стали торжественные, полные жизнеутверждающего пафоса постройки, созданные Б. Ф. Растрелли в Санкт-Петербурге (Зимний дворец, 1732-33 гг.;

дворцы М. И. Воронцова, 1749-57 гг., и С. Г. Строганова, 1752-54 гг.). В грандиозных садово-парковых ансамблях в Петергофе (1747-52 гг.) и Царском Селе (1752-57 гг.) в полной мере воплотился синтез архитектуры, скульптуры, живописи, декоративноприкладного и ландшафтного искусства.

Стилистика барокко с его динамичными формами, контрастами и беспокойной игрой светотени вновь оживает в эпоху романтизма.

В орнаментике барокко преобладали тяжелые гирлянды цветов и плодов, раковины и волюты, мотивы аканта, прихотливых бантов, картушей, двойного завитка в виде буквы «С». Французские и русские литейщики многое взяли за основу в орнаментике барокко в художественном литье (ворота, ограды, калитки, печные приборы и т. д.). В архитектуре чугунное художественное литье сохранилось во многих городах России, например, Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Нижнем Тагиле и др. городах.

Со временем пышные, тяжеловесные формы и симметричные композиции барокко сменились на игривую легкость причудливых асимметричных форм и легкие нежные краски нового стиля – рококо. Некоторые специалисты не считают рококо самостоятельным стилем, а рассматривают его как позднее барокко, однако такой авторитетный исследователь, как В. Г. Власов, убедительно доказывает самостоятельность и оригинальность стилевого строя рококо.

Стиль рококо. Название происходит от мотива «ро-

кайль» (французское – goshaille), главного элемента орнамента этого стиля, строящегося на основе завитка раковины. Этот ликующе-праздничный стиль, появившийся в искусстве Франции во второй четверти XVIII века, совпадает по времени с правлением короля Людовика XV (1715–1774 гг.). Вскоре стиль рококо распространился в большинстве стран Европы. Он определил развитие не только архитектуры, живописи, скульптуры, но в еще большей степени всех видов прикладного искусства, включая мебель, бронзу, шпалеры, ткани, фарфор и ювелирные украшения.

По сравнению с барокко орнаментика рококо приобрела удивительную легкость и изящество, акантовый лист стал тоньше, ленты в гирляндах начали развиваться, листья – закручиваться, а главный элемент орнамента рококо – раковина – превратилась в веерообразную композицию из извивающихся лепестков. Скульптура («Амур» Э.М. Фальконе) и живопись эпохи рококо также носят преимущественно декоративный характер.

В Россию стиль рококо, также как и барокко, пришел в правление императрицы Елизаветы Петровны. В это время оформление интерьеров, мебели, костюма, да и весь уклад жизни были подчинены французской моде, чему во многом способствовали иностранные художники и мастера, в том числе и ювелиры, работавшие в России. Возможно, отчасти благодаря им, с тех пор русских золотых и серебряных дел мастеров стали называть также, как и на Западе – ювелира-

ми.

В России рококо часто плодотворно взаимодействовало с барокко или классицизмом, проявившись главным образом в отделке дворцовых интерьеров, созданных Б. Ф. Растрелли, лепном декоре зданий Растрелли, С. И. Чевакинского и др., а также в ряде отраслей декоративно-прикладного искусства (резьба по дереву, художественное серебро, бронза, олово и фарфор, мебель, ювелирное искусство).

КЛАССИЦИЗМ

Классицизм (от лат. *classicus* – образцовый), художественный стиль и направление в европейском искусстве VII – начале XIX веков, важной чертой которых являлось обращение к наследию античности (Древних Греции и Рима) как к норме и идеальному образцу. Для эстетики классицизма характерны рационализм, стремление установить определенные правила создания произведения, строгая иерархия (соподчинение) видов и жанров искусства. В синтезе искусств царила архитектура.

В развитии стиля различают два периода: классицизм XVII века и неоклассицизм второй половины XVIII – первой трети XIX века. В России, где до реформ Петра I культура оставалась средневековой, стиль проявил себя лишь в конце XVIII века. Поэтому в отечественном искусствознании, в отличие от западного, под классицизмом подразумевают рус-

ское искусство 1760-1830-х годов.

Становление неоклассицизма в 1760-е годы происходило в противостоянии со стилем рококо. Стиль формировался под влиянием идей Просвещения. В его развитии можно выделить три основных периода: ранний (1760-80 гг.), зрелый (1780–1800 гг.) и поздний (1800-30 гг.), иначе называемый стиль ампир, который развивался одновременно с романтизмом. Неоклассицизм стал интернациональным стилем, получив распространение в Европе и Америке. Наиболее ярко он воплотился в искусстве Великобритании, Франции и России. В сложении стиля существенную роль сыграли археологические находки в древнеримских городах Геркуланум и Помпеи. Мотивы помпейских фресок и предметов декоративно-прикладного искусства стали широко использоваться художниками. На становление стиля также оказали влияние труды немецкого историка искусства И. И. Винкельмана, который считал самыми важными качествами античного искусства «благородную простоту и спокойное величие».

Возвращение стиля, его вторичное появление во Франции, дает некоторым исследователям основание называть классицизм рубежа XVIII–XIX веков неоклассицизмом или стилем Людовика XVI, последним из «королевских стилей».

В России с 1760-х годов в строительстве Петербурга, как и в русской архитектуре в целом, все явственней обнаруживается поворот от барокко к новому стилю – классицизму, что совпадает с распространением его в Западной Европе. По-

явление и утверждение его в России связано со сложением новой политической и общественной ситуации, с развитием идей просвещенного абсолютизма, которые на первых порах поддерживала царствовавшая с 1762 года Екатерина II.

Кадры зодчих в России растут благодаря открывшейся в 1757 году Академии художеств. Ее выпускники, получив профессиональное образование, отправлялись на несколько лет за границу для ознакомления с памятниками прошлого, с новейшими течениями в искусстве, для совершенствования своего мастерства.

Крупнейшие мастера этой фазы, работавшие в Петербурге, – Ю. М. Фельтен, Дж. Кваренги, Ч. Камерон и др. С начала XIX века примерно до 1830-х годов классицизм в России проходит стадию, аналогичную ампиру других стран. Среди многих замечательных мастеров русского ампира выделяются К. И. Росси, В. П. Стасов и др.

Век классицизма был недолог – всего несколько десятилетий. Тем не менее, он оставил прекрасные образцы художественного творчества и, прежде всего, в зодчестве. Архитектура Древней Греции вдохновляла архитекторов того времени на создание сооружений гармоничных форм, с четкими пропорциями и ясной ордерной системой, которые украсили города многих стран Европы. Не менее прекрасны были произведения прикладного искусства.

Длительное господство классицизма в России, его саморазвитие свидетельствуют о его органичности, о том, что он

мог ответить на насущные потребности и настроения русского общества. Классицизм в нашей стране стал подлинно национальным стилем.

Русский классицизм наиболее полно выразил себя в архитектуре, скульптуре и исторической живописи. Орнаментака классицизма полностью подражала античной. В ней царствовали греческий меандр, листья аканта и лавра или дуба, геометрически выверенные розетки и пальметты, медальоны и другие мотивы античного декора, при этом в расположении орнаментальных композиций соблюдались симметрия и определенный порядок.

Своеобразие русской классицистической скульптуры в том, что в творчестве большинства мастеров (Ф. И. Шубина, И. П. Прокофьева, Ф. Г. Гордеева, Ф. Ф. Щедрина, В. И. Демут-Малиновского, С. С. Пименова, И. И. Теребенёва) классицизм тесно переплетался с тенденциями барокко и рококо. Идеалы классицизма ярче выразились в монументально-декоративной, чем в станковой скульптуре. Наиболее чистое выражение классицизм нашел в произведениях И. П. Марто-са, создавшего высокие образцы классицизма в жанре надгробия (С. С. Волконской, М. П. Собакиной; оба – 1782 года). М. И. Козловский в памятнике А. В. Суворову на Марсовом поле в Санкт-Петербурге представил русского полководца могучим античным героем с мечом в руках, в латах и шлеме.

Однако уже в первое десятилетие XIX века многие произ-

ведения искусства утратили черты, присущие классицизму в пору его расцвета, и, обретая новые качества, стиль перерос в свою последнюю фазу, получив название – ампир.

В XVIII – начале XIX века из бронзы изготавливались литые золоченые или панированные детали архитектуры и мебели, из чугуна – ограды, надгробия, скульптура. С середины XIX века большую известность приобрело каслинское чугунное литье.

Не в традициях Древней Руси было возведение памятников и статуй, возможно, свежи еще были воспоминания о низвергнутых языческих идолах. Зарождение статуарного литья в России, как и многое привезенное с Запада, связывается с деятельностью Петра I, причем в прямом смысле. Он собственноручно сделал модель первой на Руси бронзовой статуи, стоящей и сейчас в парке Петродворца в Петергофе. А XVIII век стал «золотым веком» для бронзового литья и в первую очередь в новой столице. Поражают своей красотой и гармонией, разнообразием и величественностью фигуры фонтанов Петродворца, памятники Петербурга и как апофеоз – Медный всадник, являющийся шедевром бронзовой скульптуры России [72].

Значительный рост производства художественных и архитектурных изделий в России связан с периодом развития Петербурга как столицы. Украшение Петербурга потребовало выполнения больших заказов на статуарные и художественные отливки. Русские и приглашенные иноземные мастера,

скульпторы и литейщики создали и отлили в этот период выдающиеся монументальные скульптуры, памятники и украшения.

Производством художественного литья в России в то время занимались и частные заводы. В середине XVIII века стали широко известны Каслинский, Кусинский, Каменск Уральский и Нижнетагильский заводы на Урале. В Каслях кроме малой скульптуры – кабинетных художественных отливок (бюстов, статуэток и ажурных изделий) – отливали и архитектурные отливки (решетки, колонны, камины), садово-парковую мебель (диваны, кресла, столики).

АМПИР

Ампир (от французского *empire* – империя), стиль империи Наполеона Бонапарта, сформировался в период его триумфа и победоносных сражений.

Стиль ампир особенно ярко воплотился в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве первой трети XIX века, завершивший развитие классицизма. Ампир с его стремлением к величию и грандиозности, героике и торжественности наиболее ярко выразил себя в основном в архитектуре и скульптуре. Скульптура ампира представлена именами итальянца А. Кановы и датчанина Б. Торвальдсена.

В отличие от Франции, где стиль воплотился в основ-

ном в украшении дворцовых интерьеров и декоративно-прикладном искусстве, в России на первый план вышли градостроительные задачи, которые решались с небывалым размахом и масштабностью; возводились прежде всего общественные здания. Грандиозные ансамбли, созданные в Санкт-Петербурге, одухотворены патриотическим пафосом, охватившим русское общество после победы в Отечественной войне 1812 года. Для них характерны незыблемая мощь и величие, предельный лаконизм и строгость, тяжеловесная торжественность форм. Архитектурный ансамбль центральной части Санкт-Петербурга, окончательно сложившийся в эпоху ампира, включен в список Памятников Всемирного наследия ЮНЕСКО.

В эпоху ампира переживает расцвет монументальная скульптура. Большие плоскости гладких стен создавали эффектный фон для скульптурного декора (статуарные группы перед портиком Горного института в Санкт-Петербурге: «Геракл и Антей» С. С. Пименова, «Похищение Прозерпины» В. И. Демут-Малиновского, обе – 1809-11 годов; памятники М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю-де-Толли Б. И. Орловского перед Казанским собором). Скульптурные композиции, украшающие здание Адмиралтейства, образуют цикл, объединенный темой моря и развернутый на нескольких уровнях («Морские нимфы, несущие небесную сферу» Ф. Ф. Щедрина, 1812-13 гг.; рельеф «Восстановление флота в России» И. И. Тербенёва, 1812 год; статуи героев и маски ми-

фических морских существ). Один из лучших городских монументов этого периода – памятник К. Минину и Д. Пожарскому на Красной площади в Москве И. П. Мартоса (1804-18 гг.). В станковой скульптуре преобладают темы из античной истории и мифологии (С. И. Гальберг. «Начало музыки», 1825 год; Б. И. Орловский. «Фавн и вакханка», 1826-28 гг., «Парис», 1840 год); происходит переосмысление русской тематики в духе античности («Русский Сцевола» В. И. Демут-Малиновского, 1813 год; «Парень, играющий в бабки» Н. С. Пименова, 1836 год). Блещущая камерность характерна для рельефов Ф. П. Толстого («Автопортрет с семьей», 1811 год; серия барельефов на темы «Одиссеи», 1814-22 гг.). Особой популярностью пользовался цикл гипсовых медальонов, посвященных Отечественной войне 1812 года и военной кампании 1813-14 годов.

Ампирные мотивы получили широкое распространение в декоративно-прикладном искусстве. В орнаментах особенно часто используется римская символика и военные атрибуты: венки, факелы, доспехи, жертвенники в виде треножников.

Среди драгоценностей тех лет особенно эффектны были диадемы. Прекрасны были бриллиантовые диадемы, но не менее хороши и более скромные украшения, оформленные в виде золотых лавровых венков либо венков из колосьев или дубовых листьев.

Торжество ампира было непродолжительным, практически оно закончилось вместе с падением империи Наполео-

на. После 1815 года в общественной жизни Европы появились новые идеалы и новые настроения, которые стали основой для развития в искусстве и литературе мощного художественного направления – романтизма.

РОМАНТИЗМ И ИСТОРИЗМ

Крушение могущественной империи Наполеона вызвало в Европе небывалый подъем общественного самосознания, обостривший стремление к личной и гражданской свободе и подтолкнувший к поискам новых идеалов. На этой волне к 30-м годам XIX века в европейской культуре сформировалось новое направление, которое получило название романтизм.

По мнению некоторых специалистов, первоначально романтизм был ориентирован на идеализацию искусства Древнего Рима, что и определило его название.

После наполеоновских войн волна романтических настроений прокатилась по всей Европе, и на этом фоне сформировался первый из неостилей XIX века – неоготика. Вслед за неоготикой, а порою и одновременно с ней, образцом для подражания становилось искусство других исторических эпох. Это увлечение породило целую череду неостилей – неорококо (или второе рококо), второй ампир, неоренессанс, необарокко, третье рококо, неоклассицизм. Увлечения тем или иным стилем возникали и сменяли друг друга так

быстро, что зачастую неостили смешивались и, приобретая новые качества, лишь отдаленно напоминали свой первоисточник. Не удивительно, что картина стилистики произведений ювелиров и художественного литья того времени была на редкость разнообразна и живописна.

Время возникновения и периоды расцвета тех или других неостилей в разных странах Европы порою не совпадали, так же как и названия неостилей. К примеру, во Франции неорококо 1830-1840-х годов именуют «стилем Луи-Филиппа», а в Англии – «ранним викторианским стилем» и т. д. В России для обозначения искусства середины и второй половины XIX века было введено общее понятие – *историзм*, поскольку определяющие его стили сориентированы на исторические прототипы и интерпретацию искусства прошлого.

В ювелирных украшениях нашли отражения все неостили эпохи историзма. Неоготический стиль способствовал появлению множества имитаций старинных изделий эпохи Средневековья и вызвал интерес к украшениям из чугуна (цепочки, браслеты, медальоны). Мода на них, как и сам стиль, пришла в континентальную Европу из Англии, где в это время романтика Средневековья владела умами писателей, художников, архитекторов.

Распространение в середине века стиля неоренессанс, основоположником которого считается друг Виктора Гюго, известный парижский ювелир Франсуа-Дезире Фроман-Мёрис, способствовало популярности украшений с объемными

детальями в виде сфинксов на концах браслетов, миниатюрных фигурок-статуй на булавках и других изделий с рельефными деталями, типа тех, что изготавливали ювелиры в XV–XVI веках, и ферроньерок – налобных украшений, подобных тем, которые носили итальянки во времена Леонардо да Винчи, а также привело к широкому использованию эмалей.

Неогреческий стиль, сформировавшийся в конце 1860-х годов, привнес в ювелирное искусство мотивы и орнаментику греческих и этрусских украшений. Камеи, мозаики, гравированный меандр, акант, пальметты – все эти и другие приметы античного искусства, а затем и стиля классицизм, вновь появились в кольцах, ожерельях, браслетах, брошах.

С большим мастерством ювелиры создавали драгоценные украшения с изображениями лебедей, орлов, ящериц, всевозможных насекомых. При воспроизведении природных мотивов они стремились быть предельно точными в передаче натуры, умело подбирая колорит камней, и не допуская вольностей в рисунке. Тема «драгоценной флористики и анималистики», впервые так ярко и выразительно прозвучавшая в искусстве второй половины XIX века, сохранила свою актуальность и в последующее время, вплоть до наших дней.

Нельзя не отметить и «русский стиль», сложившийся в эту эпоху в России и существовавший одновременно с неостильями, пришедшими из Западной Европы. Ранний этап его развития принято определять как «русско-византийский», поздний – как «неорусский».

В основе стиля лежало романтическое стремление возродить исконно русскую культуру, которое в значительной мере определило развитие архитектуры, живописи, прикладного искусства того времени. В ювелирном деле обращение к историческим корням – к древнерусскому искусству XVII века – порою выливалось в стилизацию старинных форм и декора. Однако ряду ювелирных фирм удалось создать выразительные произведения, вполне отвечавшие патриотическим настроениям своего времени и пользовавшиеся неизменным успехом на международных выставках. Их техническое исполнение до сих пор вызывает восхищение. В XIX веке «русский стиль» в большей степени отразился на развитии таких видов ювелирного искусства, как предметы православного культа, интерьерные декоративные композиции и предметы сервировки стола, а на художественное решение ювелирных украшений он оказал значительно меньшее влияние. Тем не менее, присущие этому стилю черты можно увидеть в украшениях конца XX столетия, когда в России начался процесс возрождения традиций русского ювелирного искусства.

Довольно часто в произведениях эпохи историзма, которую некоторые исследователи пренебрежительно окрестили периодом эклектики, усматривают только искаженные черты «чистых» стилей предыдущих эпох. Но при всей справедливости подобных воззрений нельзя не отметить, что художники и ювелиры того времени создали обширный арсенал

форм, видов декора и технических приемов, оказавшийся востребованным и спустя многие десятилетия и в значительной степени определивший творчество мастеров всех последующих поколений.

Особенно впечатляют технические достижения в художественном литье и ювелирном деле второй половины XIX века. К их числу можно отнести создание новых сплавов металлов и способов огранки камней, использование гальванического золочения и серебрения, применение платины и полихромного золота, возрождение и совершенствование разнообразных технологий ювелирной эмали. Наконец, не следует забывать о механизации изготовления изделий, позволившей ускорить и удешевить производство.

Эпоха историзма оставила в истории русского ювелирного искусства много замечательных имен. Особенно яркий след в искусстве создания украшений оставили ювелиры семьи Болин, Леопольд Зефтиген и классик историзма в ювелирном творчестве, несравненный Карл Фаберже.

Однако метод создания новых произведений путем заимствования и смешения элементов разных стилей, использовавшийся в искусстве эпохи историзма, должен был рано или поздно себя исчерпать. Уже в 1880-е годы этот метод стал подвергаться критике в среде художественной интеллигенции, и начали формироваться общества, ратовавшие за движение к новому искусству. Интенсивные поиски оригинальных выразительных средств увенчались успехом, и в конце

1880-х годов развитие искусства пошло по новому пути, который определялся новым художественным стилем – модерном.

МОДЕРН

Модерн (франц. *moderne* – новейший, современный), принятое в России название стилевого направления в европейском и американском искусстве конца XIX – начало XX века (во Франции – «ар нуво», в Германии – «югендстиль», в Италии – «либерти» и др.). Модерн был тесно связан с поэтикой символизма. Стиль проявился, прежде всего, в зодчестве, художественном литье и прикладных видах искусства (мебель, ткани, ювелирные изделия, посуда и т. д.). Ища вдохновения в мире чудес и сказочных фантазий, мастера модерна направили творческую энергию в те сферы, которые раньше не были затронуты высоким искусством, и прежде всего в создание самых будничных, повседневных предметов обихода. Для них не существовало мелочей; предметы быта перестали восприниматься только как утилитарные, превратившись в такой же объект эстетического восприятия, как картины и скульптуры. Художники стремились пересоздать по законам красоты всю жизненную среду человека: от ложки, пуговицы, дверной ручки до интерьера и архитектурного облика здания в целом. Поэтому, несмотря на свою недолговечность (всего 15–20 лет), модерн стал целой эпохой в ис-

тории культуры, внедрившись в быт не только элиты, но и широких слоев общества.

Теоретический фундамент модерна был заложен в Англии трудами Дж. Рёскина и У. Морриса, выдвинувшими утопическую идею преобразования жизни по законам красоты. Эта идея была с воодушевлением воспринята деятелями культуры разных стран (О. Редон, М. Дени, М. Клингер, Ф. Ходлер, М. А. Врубель, В. Э. Борисов-Мусатов, художники объединения «Мир искусства»). Созданная У Моррисом фирма «Моррис и Ко» (1861 г.), а затем мастерские «искусств и ремесел» начали производить предметы в стиле модерн. Выполненные вручную выдающимися художниками уникальные изделия должны были противостоять обезличенной массовой фабричной продукции.

Модерн претендовал на роль наследника всех художественных традиций прошлых эпох, не только Европы, но и Древнего Востока, Африки, Японии. Однако, в отличие от представителей эклектики, мастера модерна не копировали образцы искусства прошлого, а черпали в них мотивы и художественные приемы, которые подвергались свободной интерпретации и становились органичным элементом современного искусства. Синтез всего предшествующего эстетического опыта значительно обогатил художественный язык модерна.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.