А.В. БЕЛИКОВ
Кандидат философских наук, ВС РФ, рядовой
e-mail: b_ant@mail.ru

A.V. BELIKOV
Candidate of Philosophical Sciences, Armed Forces of the Russian Federation, private
e-mail: b_ant@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_1_24_42

ГЕНЕЗИС СКУЛЬПТУРЫ ГРЕЧЕСКОЙ АРХАИКИ: ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ КАНОНЫ, АТТИЧЕСКИЙ ЛОКОТЬ И ПРОПОРЦИЯ 1:6½

THE GENESIS OF GREEK ARCHAIC SCULPTURE: ANCIENT EGYPTIAN CA-NONS, ATTIC CUBIT AND PROPORTION 1:6½

Статья посвящена изучению истории развития древнегреческой скульптуры через призму канонических традиций Древнего Египта, концепции аттического локтя и пропорции 1:6½. Дается характеристика древнеегипетской измерительной системы, описываются координатные сетки двух канонов. Аргументируется значимость, приводятся примеры апробации пропорциональной системы измерений в раннеархаической скульптуре. Заключается о степени заимствования и различиях в практике скульптурного искусства двух цивилизаций.

The article is devoted to the study of the history of the development of ancient Greek sculpture through the prism of the canonical traditions of Ancient Egypt, the concept of the Attic cubit and the proportion 1:6½. The characteristics of the ancient Egyptian measuring system are given, and the coordinate grids of the two canons are described. The significance is argued, examples are given of approbation of the proportional system of measurements in early archaic sculpture. It is about the degree of borrowing and differences in the practice of sculptural art of two civilizations.

Ключевые слова: скульптура греческой архаики, древнеегипетские каноны, аттический локоть, пропорция, координатная сетка.
Keywords: Greek archaic sculpture, ancient Egyptian canons, Attic cubit, proportion, grid.

Греческие авторы связывают появление греческих канонов с Египтом. Однако существует очень немного свидетельств с египетской стороны о греческом ученичестве. Рудольф Антес, посвятивший этой проблеме книгу «Affinity and Difference between Egyptian and Greek Sculpture and Thought in the Seventh and Sixth Centuries B.C.», обращает внимание на огромные культурные различия между египтянами, с их приверженностью к мистической геометрии, которые они видели отражением вселенского закона, и практическим инженерно-пластическим мышлением ионийских греков, которые и создали первые поселения на территории Египта [15]. Эллинам была чужда египетская завороженность вселенским законом числовых и геометрических отношений так же, как и мистикой сложной загробной жизни, частью который была египетская изобразительность. Самое заметное свидетельство того, насколько чуждыми друг другу были египетская и греческая культуры, мы находим у Диодора Сицилийского. Это рассказ о Телекле и Феодоре, живших на Самосе в конце VII — начале VI вв. Феодора считают изобретателем технологии отливки пустотелых статуй из бронзы. Ему также приписывают изобретение угломера, отвеса и токарного станка. Все это говорит о том, что дорийские мастера активно интересовались вопросами пропорционирования. Диодор передает легенду об усвоении греками египетского канона:

«Из древних скульпторов наибольшею славою пользовались у них Телекл и Феодор, сыновья Река, которые соорудили для самосцев статую Аполлона Пифийского. Рассказывают, что одна половина этой статуи была приготовлена Телеклом на Самосе, другая же часть была сделана его братом Феодором в Эфесе. Будучи сложенными, эти части настолько соответствовали одна другой, что казалось будто все произведение исполнено одним [мастером]. Однако этот род работы никогда не применяется у греков, но большею частью употребляется у египтян. В самом деле, о симметрии статуй у них судят не с точки зрения представления, получаемого в соответствии с [реальным] видением (ouc apo tes cata ten horasin phan tasias), как это происходит у греков, но всякий раз, когда они кладут камни и обрабатывают их путем дробления, в это самое время они поль-

Рис. 1 (а) Рамессеум. Луксор

Рис. 1 (б) Колосс Рамзеса II

зуются одной и той же аналогией от наименьшей [величины] до наибольшей, поскольку они создают симметрию живого существа путем разделения всей величины его тела на 21 1/4 частей. Поэтому, когда художники условливаются [здесь] друг с другом относительно размеров, то, несмотря на свое разделение друг от друга, они создают в своих произведениях настолько точно совпадающие размеры, что своеобразие их мастерства способно вызывать изумление» [2, с. 331].

Этот рассказ является отправной точкой для всех рассуждений об усвоении греками египетских канонов. Он же обозначает фундаментальное отличие египетского похода к изобразительному искусству от греческого: египтянин схематизирует, грек подражает. Египетский канон предполагал конструирование, согласно схеме, греческий добавлял к этому визуальный опыт, предполагал заинтересованное художественное наблюдение [15].

Остановимся отдельно на рассказе о разделенной на две части скульптуре. Рассказ кажется очень странным. Дело в том, что отдельно стоящие египетские скульптуры, как правило, высечены из одного каменного блока, даже такие гигантские, как колосс Рамзеса II (рис. 1 (а)). Известны египетские скульптуры, сложенные из обтесанных блоков, но они в таком случае являются частями архитектурного декора и представляют собой элементы пилонов, как скульптуры в Рамессеуме в Луксоре (Рис. 1 (б)). Колоссальные греческие статуи, которые греки делали в раннеархаическое время, тоже изготавливали из цельных блоков (таковы куросы с Тасоса, из Флерио, с Самоса и незаконченный курос с Наксоса). Кроме того, абсурдной представляется мысль о том, что практичные греки стали бы, руководствуясь египетской сеткой, рисовать на блоке фигуру, делить

каменный блок на две части и затем половину его везти по морю в другой город.

Однако известны древнеегипетские бронзовые скульптуры, сделанные при помощи литья по восковой модели (то есть по тому способу, который позволяет делать пустотелые бронзовые скульптуры, изобретателями которого источники называют Феодора) (рис. 2) [3]. Вероятно, скульптура Феодора была отлита из бронзы сделана таким же способом. Восковая модель скульптуры была вылеплена в каком-то одном месте, а затем горизонтальным сечением по линии лобка была разделена на две части, с которых были сделаны отливки, которые потом соединили. Две части статуи совпали в месте сечения естественным образом, а вовсе не из-за применения египетской системы пропорций. Главным изобретением Феодора следует считать импорт из Египта технологии бронзового литья пустотелой скульптуры по восковой модели, а вовсе не применение канона пропорций, как об этом пишет Диодор. Мы думаем, что свидетельство Диодора представляет собой компиляцию на основе двух разных источников, один из которых описывал создание бронзовой статуи из двух частей, а другой рассказывал о египетском каноне пропорций. Рассказ Диодора напоминает фрагмент из Исаии: «Плотник [выбрав дерево], протягивает по нему линию, остроконечным орудием делает на нем очертание, потом обделывает его резцом и округляет его, и выделывает из него образ человека красивого вида, чтобы поставить его в доме» (Исаия 44:13).

Рис. 2. Пепи I и Меренра: скульптуры фараонов VI династии; они изображают Пепи I (правил 2276–2228 гг.) и его сына Меренру (2227–2217 гг). Обе скульптуры имеют интересную особенность: каждая разделена на две части по линии лобка на нижнюю и верхнюю половину. Голова и руки также сделаны отдельно и потом присоединены на заклепках

В самом начале скульптор разделяет блок пополам по высоте и по ширине. Идея деления пополам и есть отправная точка для развития любого рода канонов. На пересечении двух линий художник находит τό μέσον (центр). Это понятие — фундаментальное для культуры, кодирую-

щее любую форму и пространство. Греки не знали пространства в современном виде (гомогенного, трехмерного, изотропного), их пространство не было физическим, почти исключительно будучи психическим феноменом. В этом случае изотропность абсурдна. Разве могут быть для человека, ходящего по земле и не способного к полету, равноправными вертикаль и горизонталь? Разве может быть однородным пространство для человека, разделяющего мир на Ойкумену и дикие земли? И, наконец, может ли быть трехмерным пространство для человека, чей мир усеян прорехами, открывающими пути в мир богов и духов?

Человеческое тело, будучи разделенным на две половины по вертикали, образует две симметричные половины, поэтому горизонтали для грека равноправны. По вертикали тело делится на две неподобные и во многим противоположные половины: верх и низ. Центр человеческой фигуры — лонное сращение таза, область половых органов — точка входа снаружи вовнутрь и выхода изнутри наружу. Точка, соединяющая внешнее и внутреннее человека. Точно также центром греческой Ойкументы был дельфийский омфалион, который, как следует из названия, был вовсе не пупом земли. Любое изваяние самим фактом своей воздвигнутости структурирует пространство вокруг, будучи локальным омфалионом, кроме того, изображение всегда тем или иным способом указывает на того, кого оно изображает, то есть является точкой входа в другую реальность (мир мертвых, воспоминания, мир богов и т. д.) и точкой выхода из той реальности в эту.

Из свидетельства Диодора мы узнаем, что египтяне использовали пропорциональную систему, деля фигуру по высоте на 21¼ части. Что означает это число и откуда оно берется? Хотя до нас не дошло текстов с описаниями египетского канона, в списке книг библиотеки храма в Эдфу, однако, упоминается трактат под названием «Предписания для стенной живописи и канона пропорций», а это недвусмысленно указывает на то, что такие каноны были в ходу и широко использовались египетскими храмовыми зодчими, скульпторами и художниками. До нашего времени также дошли незаконченные египетские рельефы с нанесенной на них разметкой в виде клеток, и опорных линий, по которым реконструируются египетские каноны» [4; 7; 8; 13].

Дж. Бордман справедливо обращает внимание на то, что египетский канон не сводим к координатной сетке, которая первоначально служила древним художникам для переноса и масштабирования рисунка

Рис. 3. Первый канон. Фрагмент стелы скульптора Усервера из Британского музея. 12 династия
Рис. 4. Второй канон. 21+1¼ модуля. Прорись мужской фигуры с оригинальной сеткой из гробницы 223 в Фивах. 26 (Саисская) династия (664-625 г. до н.э.)

[11, p. 19–25]. Изучая координатные сетки, можно составить лишь приблизительное представление о том, что представлял собой древнеегипетский канон, причем связь между координатой сеткой и каноном, скорее всего, была опосредованной — через измерительную систему. На основе анализа координатных сеток базируется предположение, что египтяне использовали два различных канона пропорций. Более древний, так называемый «первый канон», делил фигуру по высоте от стоп до линии бровей на 18 частей (1) (рис. 3). В эпоху саитской династии, правившей в VII веке, стал применяться другой, «второй канон», согласно которому изображаемая фигура делилась по высоте до линии бровей на 21 модуль, оставшаяся 1¼ модуля — это высота от линии бровей до затылка (рис. 4).

В основе египетских координатных сеток была пропорциональная система, состоящая из дактилей, ладоней и локтей (рис. 5). Наиболее раннее упоминание об использовании этой модели восходит к эпохе фараона Джосера (~ 2650 г. до н. э.). От последующих эпох дошло значительное количество мерных линеек, так что египетская измерительная система сравнительно хорошо изучена (рис. 6) [6]. Эта система состояла из двух типов локтей: большого (царского) и малого (общеупотребительного). Длина малого локтя составляла шесть ладоней, царского — семь. Ширина 4 пальцев (по ~ 1,9 см) ладони (~ 7,5 см) определяла размер ячейки

сетки: 1 малый локоть = 6 ладони = 24 пальца (~ 44,8 см), 1 царский локоть = 7 ладоней = 28 пальцев (~ 52,4 см).

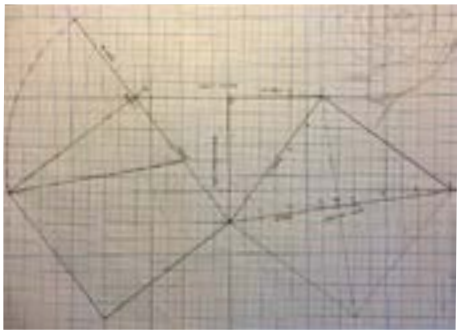


Рис. 5. Египетская пропорциональная система и единицы измерения. В основе этой системы измерений лежит египетский прямоугольный треугольник со сторонами 3,4,5 которые относятся друг к другу также как длины плеча, предплечья и кисти руки

Египтяне, изготавливавшие мумии, прекрасно знали анатомию, поэтому составить пропорциональную модель на стыке анатомии и геометрии для них не составило труда. Их система измерений основывалась на пропорциях человеческого тела и так опосредованно была связана с координатной сеткой. При использовании пропорциональной модели для разметки изображения художник исходил не из реального размера ладони, а из идеи абстрактного деления плоскости изображения, подчиняя ее масштабам и пропорциям изображаемой фигуры. Если речь шла об изображении одиночной фигуры, первоначально намечалась высота фигуры от ступней до уровня глаз или бровей. Затем эта высота делилась на три части. Каждая из этих частей представляла собой условный «локоть» [16]. Далее каждая из получившихся частей могла делиться на шесть или на семь частей, согласно геометрической идее общеупотребительного или царского локтя. В результате в первом случае высота фигуры разделялась на 18 модулей, а во втором — на 21 модуль. Размер модуля приравнивался к ладони изображаемого, и далее, исходя из этого, размечалась вся изображаемая фигура.

Древнеегипетский «первый канон» представлял собой сетку из 18 модулей до линии бровей. 1 модуль = ладонь. 18 ладоней по 4 дактиля составляют 3 локтя. Стопа = 3 ладони или даже больше. Высота головы — 2 ½ ладони. Такие пропорции весьма своеобразны. Три локтя и одна

Рис. 6. Царский локоть из гробницы Майа, Саккара, Египет. 18 династия. ~ 1340 г. до н.э.

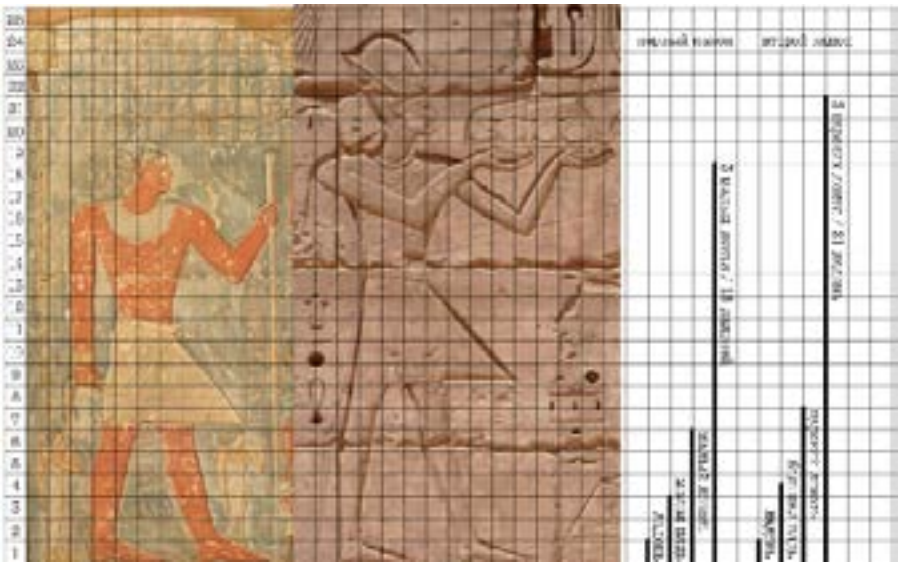


Рис. 7. Первый и второй каноны египетского искусства: (а) рельеф из гробницы фараона Мереруки (6 династия XXIV в. до н.э.); (б) Рельеф Рамзес III из Мединет Абу (20 династия, ~ 1185–1153 гг. до н.э.)

ладонь соответствуют росту в 142 сантиметра. При этом фигуры имеют огромные стопы в 22 ½ — 26 см — и сравнительно «нормальные» головы, высота которых составляет 18–20 см, такая высота головы к телу дает пропорцию около 1/7. Таким образом, вероятно, этот канон изображает низкорослых людей, что в целом подтверждается археологическими данными. Любопытно, что дальнейшее развитие пропорциональных моделей приводит к тому, что изображения второго канона, сохраняя пропорции головы и стоп, существенно удлиняют пропорции всего остального тела, так что пропорции 1/8 или даже 1/9 дают сверхчеловеческий высокий для того времени рост. Эту же тенденцию мы увидим существенно позднее в древнегреческом искусстве.

Египетская сетка — не просто координатная сетка, она пропорционально связана размером ячейки с пропорциями человеческой фигуры, порождается этими пропорциями и следует им. В изображении из гробницы Мереруки можно увидеть, как работала модель пропорционирования в эпоху первого канона: высота фигуры фараона составляет три локтя + ладонь (рис. 7). Высота двух малых фигур у ног фараона состав-

ляет локоть + 1 или 2 дактиля. Таким образом, фигура фараона в три раза больше женских фигурок. Делая набросок, художник заранее знал во сколько раз ему потребуется увеличить окончательное изображение. Считается, что в VII веке, когда греки познакомились с египетскими канонами, в ходу был второй канон. В действительности египетские мастера вплоть до птолемеевского времени пользовались обоими канонами (рис. 8).

Рис. 8. Саитские скульптуры сравнение пропорций: (а) скульптура жреца Амона Анкхпахереда ~ 380–300 гг. до н.э.; (б) Скульптура Хонсуира ~ 760–660 гг. до н.э. Масштаб скульптур приведен к высоте головы. Более поздняя скульптура имеет в высоту 18 + 1¼ модуль (первый канон), более ранняя — 21 + 1¼ (второй канон)

Трудно переоценить важность открытия пропорциональной системы измерений. Она состоит в том, что каждая из пропорций фигуры сопоставляется не с внешним эталоном, а с внутренним (например, высота лица сопоставляется с длиной стопы), таким образом ячейки сетки организуют изображение как пропорциональное гармоническое единство. Это открытие определило вектор развития египетской архитектуры, пропорции которой сопоставлены не с пропорциями живых людей, а с пропорциями изображенных Ка, населявших эту архитектуру. Архитектура создается как обрамление для изображений, подчиненная изобразительному искусству. А.Ф. Лосев обращает внимание на синкретизм скульптуры и архитектуры, характерный для египетского искусства [2]. Главный смысл египетского канона — не в его связи с теоремой Пифагора и не в использовании египетского треугольника, а в понимании связи между геометрическими отношениями и живым телом [14]. Живое подчинено незримому, но властному всеобщему закону. Постижение этого закона Живого дает импульс развитию изобразительности, однако оно же полагает и предел. Египетская изобразительность так никогда и не становится искусством, ведь художественность для нее возникает лишь как случайность, акциденция. В такой парадигме ху-

Рис. 9. Остракон Рамзеса из Фив (~ 1280 г.): 19 династия, Новое Царство связывает пропорции лица с классической ладонью по длине и высоте, причем в данном случае художник игнорирует реальную анатомию, которая подразумевает равенство в длине ладони и высоте лица. Художник увязывает длину ладони с высотой от яремной ямки до линии бровей, которая должна составлять примерно 10 дактилей.

Рис. 10. Рельеф из гробницы архитектора Хеси-Ра (3 династия). Реализация пропорциональной сетки в одной из скрижалей Хеси-Ра. Ладонь в длину = две ширины ладони, предплечье = футу, т.е. длине стопы, а также высоте головы вместе с шеей до уровня плеч. Ладонь с предплечьем = локтю, также, как и малый жезл за спиной Хеси-Ра. Скипетр «хереп» – 9 ладоней, длинный посох царедворца – 15 ладоней, вместе 24 ладони, т.е. 4 локтя или 6 футов. Большой и средний жезлы соотносятся в золотой пропорции.

дожественный поиск заменяется обучением, освоением геометрических правил и законов иконографии (рис. 9, 10).

В раннеархаическое время греки увлечены подражанием Востоку. Скульптуры этого времени отмечают очень важный этап в развитии изобразительного искусства. Очень немние из них дошли в более или менее сохранном виде, но и их достаточно, чтобы сделать некоторые выводы о том, как именно греки применяли египетские каноны. Отметим, что в действительности, кроме фрагмента Диодора, нет никаких других свидетельств об использовании греками координатных сеток. Не сохра-

нилось ни следов разметки на незаконченных скульптурах, ни разлинованных эскизов, поэтому все реконструкции применения греками египетских канонов носят гипотетический характер.

Сравнение, которое провел Э. Иверсен, показало, что в общих чертах раннеархаическая скульптура подчинена тем же принципам, что и египетская [9] (рис. 11). В данном случае использован алгоритм деления роста на три локтя, а потом каждого локтя на шесть ладоней с приравниванием фута к четырем ладоням по четыре дактиля в каждой. Этот алгоритм дает сетку из 18 + 1 модулей, идентичную по способу организации «первому канону». Точно так устроена аттическая система измерений, которую приводит в своем трактате Витрувий:

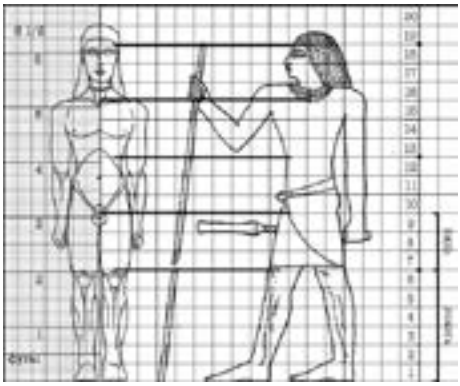


Рис. 11. Сопоставление пропорций ньюйоркского куроса с египетским «первым каноном» пропорций (Хеси Ра). Курос из музея Метрополитан (600-590 гг. до н.э.) имеет шесть футов в высоту при однофутовой голове, высота которой приближается по высоте к длине ступни. Это отношение выглядит общеупотребительным для раннеархаических куросов. До уровня яремной впадины пропорции греческой и египетской скульптур совпадают, греческий мастер, следуя египетскому канону делит фигуру на три локтя, однако далее греческий мастер делает очень покатые плечи и огромную голову высотой в один греческий фут.

«...математики считают совершенным числом шесть, так как это число имеет деления, соответствующие их счету по шести: один — шестая его доля, два — треть, три — половина, четыре — две трети, или так называемое διμοιρον, пять — пять шестых, или так называемое πεντεμοφον, и совершенное число шесть. [аттический локоть состоит из шести ладоней. Две ладони — треть локтя, половина локтя — спитама (пядь), четыре ладони — фут] – проверить верность цитирования - На пути к удвоению этого числа, прибавление к нему единицы дает εφεχτος; восемь, получающееся прибавлением третьей доли шести, есть целое с третью, или επίτριτος; прибавление половины дает полуторное число — девять, называемое. η μιολιος; прибавлением двух третей получается десяток, то есть целое и две трети, или επιδιμοιρος; число одиннадцать, для получения которого прибавляется

пять, есть целое и пять шестых, называемое επιτρίτος; а двенадцать, слагающееся из двух целых шестерок, называется διπλάσιος. Кроме того, число это признали совершенным потому, что ступня составляет шестую часть роста человека, то есть вышина тела определяется числом шести ступней (стандартный 42 размер — 26 см × 6 дает средний мужской рост в 156 см), и заметили, что локоть состоит из шести ладоней, или двадцати четырех пальцев» [1].

Трудно сказать, в данном случае восприняло ли изобразительное пропорции от архитектуры или от абстрактных геометрических и арифметических расчетов. В своем трактате Витрувий описывает образ действий и метрологические принципы мышления архаических ваятелей:

«…измерили след мужской ступни по отношению к человеческому росту и, найдя, что ступня составляет шестую его долю, применили это соотношение к колонне и, сообразно с толщиной основания ее ствола, вывели ее в высоту в шесть раз больше, включая сюда и капитель. Таким образом, дорийская колонна стала воспроизводить в зданиях пропорции, крепость и красоту мужского тела. Точно так же, когда затем они задумали построить храм Диане, то, желая придать ему иной вид, они применили тоже ступню, но ступню утонченного женского тела, и сначала сделали колонну толщиною в восьмую долю ее высоты, чтобы придать ей более стройный вид. Под основание ее они в качестве башмака подвели базу, на капители поместили волюты, свисающие справа и слева наподобие завитых локонов, и, словно прической, украсили передние части их кимациями и плодовыми гирляндами, а по всему стволу провели каннелюры, спускающиеся подобно складкам на платье замужних женщин. Таким образом, при изобретении двух различных видов колонн они подражали в одном из них неукрашенной и голой мужской красоте, а в другом — утонченности женщин, их украшениям и соразмерности» [1].

Из этих фрагментов следует, что: во-первых, древнегреческие мастера связывали пропорции архитектуры с пропорциями человеческого тела. Из этого следует, что архитектор и скульптор следовали единой пропорциональной модели; во-вторых, древние мастера рассчитывали пропорции, используя в качестве модуля не высоту головы, как современные, а длину ступни (опорного элемента конструкции).

Измерения показывают, что пропорции 1/6 следует большинство раннеархаических куросов, за исключением ионийских колоссов с Тасоса и Самоса (1/8 и 1/9). В пропорциональном плане к этому алгоритму

близка группа аттических скульптур, родственных Нью-Йоркскому куросу (курос священных ворот, «берлинская кора»), Клеобис и Битон, а также курос с мыса Суний. Пропорциональное отличие ионийских скульптур объясняется приведенными Витрувием пропорциями ионической колонны ~1:8 D. Кроме того, сравнение пропорций раннеархаических куросов дорического и ионического происхождения показывает, что аттические и дорические скульптуры действительно приземисты и коренасты, подобно раннедорическим постройкам, а ионические стройны и вытянуты, подобно колоннам ионического ордера.

Многие исследователи пытались реконструировать применение греческими мастерами египетских координатных сеток первого и второго канона, приходя к диаметрально противоположным выходам. Например, Х. Кириелей объясняет его пропорции, исходя из деления на 18 + 1½ модулей, согласно первому канону [10]. В то же время Е. Гуралник объясняет эти же пропорции, исходя из второго канона (21 + 1½ модулей) [5], поэтому отметим, что все реконструкции пропорциональных построений архаических скульпторов имеют гипотетический характер (таб. 1).

Таблица 1. Реконструкции пропорциональных построений архаических скульпторов

Название	Время создания	Школа	Высота фигуры в футах	Высота головы в футах	Пропорция фигуры к голове
Курос с Тасоса	~ 600 г.	Ионич.	12	1 ½	1/8
Нью-Йоркский курос	600-590	Аттич.	6	1	1/6½
Клеобис и Битон	~ 580 г.	Дорич.	7	~ 1,2	1/6½
Курос с Самоса	590-580 гг.	Ионич.	10	~ 1,1	1/9
Курос с мыса Суний	590-580 гг.	Аттич.	10	~ 1½	1/6½

В наиболее ранних архитектурных памятниках дорического ордера встречаются колонны с витрувианской пропорцией 1:6 D. Эти сооружения, предположительно, представляют собой воспроизведенные в камне пропорции и конструкции деревянной дорики. Это древнейший храм Афины Пронайи в Дельфах (сер. VII века до н. э.), где пропорция колонн была около 1:6½ D, и древний толос, находившийся в Дельфах на месте сокровищницы сикионцев, где пропорция колонн была 1:6 D (рис. 12, 13).

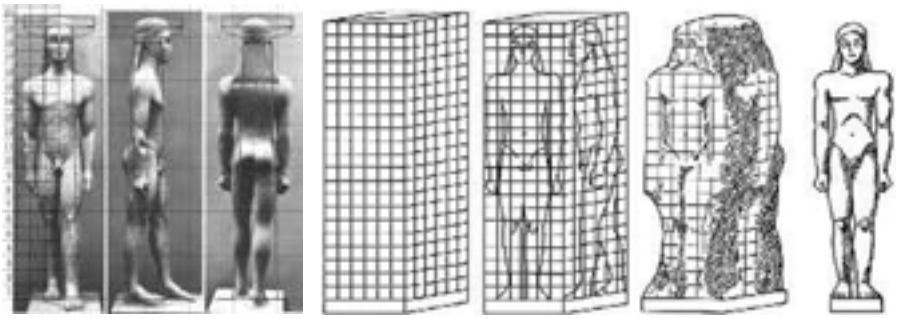
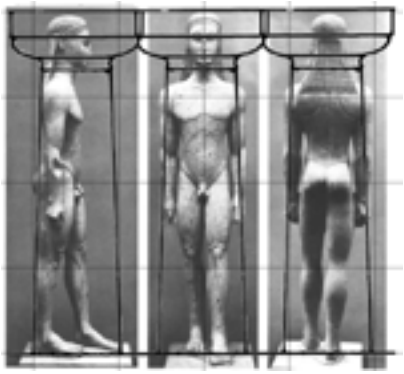


Рис. 12. Нью-йоркский курос и колонна храма Афины Пронайи в Дельфах 1:6 ½ D. Размер стопы приравнен к диаметру колонны. Слева – сетка из 18+1 квадратов египетского «первого канона». Следуя египетском канону мастер разделил блок по высоте на три части, затем поделил каждую из частей еще пополам получив в итоге отрезок разделенный на шесть частей от уровня бровей на шесть частей до ступней и в результате получил размер стопы и наметил положение коленей, гениталий, плечей. Приравнивая длину стопы к высоте головы мастер наметил высоту головы прибавив к высоте скульптуры еще половину шестой части роста. В нью-йоркском куросе связаны между собой высота головы, размер стопы и приравнены к длине греческого фута

Рис. 13. Способ работы архаического мастера: (а) стадия – разметка блока; (б) Рис. фронтальной и боковых проекций фигуры на сторонах блока. 3. Обработка блока с попыткой совместить фронтальную и боковую проекции. проблема совмещения проекций была одной из сложнейших для античного мастера, работавшего с каменным блоком. Привязывая длину ступни к высоте головы скульптор получал возможность связать в статуе высоты с ширинами, а также масштаб боковой проекции с фронтальной

В качестве отдельного замечания скажем, что пропорции колонн большинства дорических храмов VI века имеют отношение диаметра к высоте около ¼ D (в архаическом храме в Коринфе (около 540 г. до н. э.) соотношение диаметра и высоты составляет 1:4, в афинских Пропилеях V в. до н. э. — 1:5, в святилище в Немее (около 330 г. до н. э.) — уже 1:6,5; таким образом пропорция 1:6 D для колонн дорического ордера — относительно позднее явление, маловероятно, что Витрувий будучи архитектором мог этого не знать), то есть далеки от 1/6 D Витрувия. Архаический мастер мыслил скульптуру, подобно полнотелой цельной колонне намечая ее пропорции относительно блока, даже смещал центр тяжести фигуры так, чтобы равномерно распределить ее на обе стопы; такая логика подразумевала, что для него не столько стопа, сколько плинт скульптуры мог восприниматься по аналогии с подошвой колонны (в более позднее

Рис. 14. Незаконченный курос с Наксоса



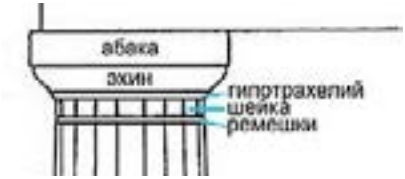


Рис. 15. Пропорции Нью-Йоркского куроса к пропорциям колонны раннедорического храма в Сиракузе ¼ D. Размер плинта приравнен к диаметру колонны у основания. Видно, что положение, размер и общие пропорции головы совпадают с пропорциями капители колонны. Сверху вниз: высота абаки равна расстоянию от макушки до уровня бровей, высота эхина равна расстоянию от бровей до рта, высота подбородка равна высоте шейки колонны. Положение ремешка колонны совпадает с положением ремешка на шее куроса.

время колонны стали изготаливать из барабанов, установленный один на другой) (рис. 14).

Сопоставление пропорций шестифутового куроса «человеческого» роста из музея Метрополитен, с пропорциями реального человека, дает понимание того, что попытка совместить две различные системы измерений вкупе с недостатком анатомических знаний архаических скульпторов дает неудовлетворительный результат (рис. 15). Нью-Йоркский курос, с его огромными ступнями и большой головой, выглядит почти комично из-за того, что мастер не имеет четкого представления о конструкции грудины, капюшонных мышц и ключиц. На фотографиях видно, что шея «вставляется» в грудную клетку вертикально сверху. S-образный изгиб позвоночника выявлен очень слабо, скульптор имеет очень приблизительные представления о строении таза и прикреплении бедренных костей, поэтому ноги выглядят очень короткими; это впечатление усиливают чрезмерно длинные руки, которые выглядят так, что если курос разожмет пальцы, то их кончики будут находится на уровне коленей.

Кроме того, пропорции человека ближе к 1/7 или даже к 1/8. Отчасти это также связано с тем, что субъективное восприятие скульптуры зависит от ее размера. При колоссальном размере статуи (как, например, в случае куроса с мыса Суний) пропорция около 1/6 дает ощущение сверхчеловеческой мощи, при уменьшении размера статуи до «нормального», близкого к человеческому росту, эта диспропорция перестает ощущаться как героическая или сверхчеловеческая, напротив, чрезмерно большой размер головы наводит на мысль о детских или юношеских пропорциях; чем ближе скульптура к нормальному человеческому росту, тем более заметным становится диссонанс. Нью-Йоркский курос имеет в высоту без плинта 194,6 см, при этом у него огромная однофутовая голова (~31 см), ширина плеч составляет (~ 51,6 см), высота лица 22,6 см (рис. 17).

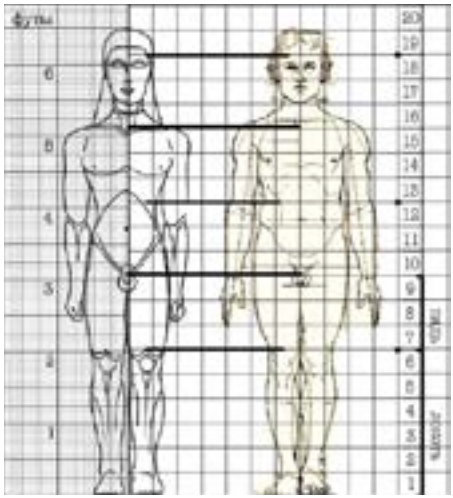


Рис. 16. Сравнение пропорций нью-йоркского куроса с реальными пропорциями человека с отношением роста к высоте головы 1:6½.

Почему архаический скульптор следует египетскому канону лишь отчасти, делая голову гротескно преувеличенной и увязывая ее высоту с размером ступни? Отчасти, вероятно, это вызвано желанием иметь единый модуль на фронтальной и боковых поверхностях блока, с другой стороны, конечно, это связано со стремлением приравнять эти модули к единице измерения — футу. В раннеархаический период у греческих мастеров еще отсутствует представление о пропорции и свойственное для него пониманиетого, что для создания полноценного образа необходимо соблюдение органического единства всех его частей, поэтому такое наивное стремление механически совместить египетскую координатную сетку с греческим футом, просто приставив «греческую» голову (размер которой, как мы видим, обусловлен пропорциями дорической капители) к «египетской» фигуре, типично для раннеархаического искусства. Таким же способом мастера архаики соединяют женскую голову с телом льва,

Рис. 17 (а) Бронзовая пластинка из Олимпии. ~ 630 г. до н.э.; (б) Аттический сфинкс из Спаты 570–550 гг. до н.э.

чтобы получить сфинкса, или мужское тело с крупом лошади, чтобы получить кентавра (рис. 17).

Все это указывает на то, что в VII веке до н. э. эллины заимствовали от египтян не детализированную инструкцию, а лишь наиболее общие положения египетского канона, касающиеся последовательности действий мастера. Приобретя от египтян необходимые навыки и знания, греки очень скоро стали усиливать момент самостояния скульптурных образов. Скульптура все больше отчуждаются от архитектуры. Даже плоский рельеф, который греки заимствовали из Египта, стремится отделиться от стены и стать барельефом, а затем и полноценным горельефом. Отличие пропорций греческих скульптур от египетских обусловлено особенностью художественного мышления греческих мастеров. Египетская скульптура семантически и пластически всегда сопряжена с архитектурой в пластическом и семантическом плане, греческая — нет. Все это приведет к тому, что в будущем пропорции отдельно стоящей статуи античный скульптор станет сопоставлять с ее абсолютным размером, а не с абстрактной единицей измерения вроде фута.

Скульптура начинает осознаваться как самостоятельная форма, отдельная от архитектуры, хоть и помещенная в нее. Это отчуждение вскоре приводит к исчезновению колоссальных скульптур. Причины этого, вероятно лежат в области религиозных представлений. Для грека скульптура не является ни телом божества, ни вместилищем духа умершего. Архаические коры и куросы не были изображениями божеств и предметами поклонения, это были вотивные предметы, смысл которых

был в замене жертвоприношения, иногда скульптуры выполняли функцию надгробных памятников. Этот функционал определяет размер статуи в пределах, сопоставимых с реальным человеческим ростом, поэтому дальнейшее развитие античной скульптуры пошло по пути уменьшения размеров скульптур. Более поздние куросы отражают эту тенденцию. Все они имеют высоту в пять, шесть или семь футов с учетом тех отклонений, которые возможны для греческого фута.

Дальнейшее развитие античного искусства в эпоху высокой архаики представляет собой поиск путей решения проблемы пропорционального диссонанса, вызванного попыткой механически совместить греческую систему измерений с египетской пропорциональной сеткой, которую мы видим на примере куроса из музея Метрополитен в Нью-Йорке. Обладая чрезвычайно подвижным и живым разумом, греки активно занялись поисками путей решения этой проблемы. Середина VI в. до н. э. — время, разделяющее раннюю и зрелую архаику, и Нью-Йоркский курос отмечает эту границу. На следующий период приходится поиск ответа на вопросы, почему маленькая скульптура с такими же пропорциями, как большая, производит совершенно другое впечатление и как правильно сделать скульптуру размера сопоставимого с человеческим.

Примечания:

1. Египетская художественная традиция предполагала изображение головных уборов различной высоты, поэтому высоту фигуры измеряли не до макушки, а до линии бровей или глаз.

Список литературы:

1. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре / перевод Ф.А. Петровского. — Москва: Издательство Юрайт, 2023. — 318 с.

2. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Том 1. Ранняя классика. — Москва: Искусство, 1963. — 583 с.

3. *Рузанова С.А.* Краткие сообщения института археологии РАН. Выпуск 223 / составитель Л.И. Авилова; под редакцией Н.А. Макарова. — Москва: Наука, 2009. — 286 с.

4. *Guralnick E.* Canon and Proportions in Egyptian Art. Erik Iversen // Journal of Near Eastern Studies. — 1979. — Vol. 38. — № 1. — P. 65–66.

5. *Guralnick E.* The monumental New Kouros from Samos. Measurements, Proportions and Profiles // AA. — 1996. — P. 505–526.

6. *Hawass M.* The Metropolitan Museum of Art. — N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2011. — 184 p.

7. *Iversen E.* Canon and Proportions in Egyptian. — Aris and Phillips, 1975. — 94 p.

8. *Iversen E.* The Proportions of the Face in Egyptian Art // Stu-dien zur Altägyptischen Kultur Studien zur Altägyptischen Kultur Bd. — 1976. — Vol. — P. 135–148.

9. *Iversen E.* The Egyptian Origin of the Archaic Greek Canon Mitteilungen des Deutschen Archäol // Inst. Abteilung Kairo. — 1957. — Band 15. — P. 134–147.

10. *Kyrieleis H.* The large kouros of Samos. In: Great Moments in Greek Archaeology // J. Paul Getty Museum Los Angeles. — 2007. — P. 338–341.

11. *Palagia O. (Ed.).* Greek Sculpture. Function, Materials, and Techniques in the Archaic and Classical Periods. — Cambridge University Press, 2006. — 350 p.

12. *Panofsky E.* The history of the theory of human proportions as a reflection of the history of styles // Meaning in the Visual Arts. — The Overlook Press, 1974. — P. 55–107.

13. *Robins G.* Proportion and Style in Ancient Egyptian Art. Uni-versity of Texas Press, 1994. — 296 p.

14. *Shute C.C.* Mathematical bases of ancient Egyptian architecture and graphic art // Historia Mathematica. — 1985. — Vol. 12. — P. 107–122.

15. *Whitney M.D.* Egypt, Samos, and the Archaic Style in Greek Sculpture // The Journal of Egyptian Archaeology. — 1981. — Vol. 67. — P. 61–81.

16. *Ytterberg M.* Robert Tavernor Smoot's Ear: The Measure of Humanity // Nexus Network Journal. — 2009. Jan. — P. 129–134.