

УДК 72.01; 72.032

А. О. Пучков

## ФЕНОМЕН КОЛЬОРУ У ДАВНЬОГРЕЦЬКИЙ АРХІТЕКТУРНИЙ ФОРМИ Теоретичні нотатки

Починаючи з Гомера, храм як найвище пластичне втілення тілесності Космосу мав усі атрибути тілесної субстанції, і тому криватури стилобатів й ентазиси колон виконували передовсім, якщо можна так висловитися, *візуально фізіологічну роль*. По суті, саме у давньогрецькому храмі найповніше відбилася спроба переосмислення природи свідомістю людини, причому людини доволі прагматичної, яка створює матеріальне середовище для життєдіяльності: свідомості архітектора, замовника, користувача. Сама маслина перед афінським Ерехтейоном, наче кімнатна рослина у горщику, височіє у квадратній прямокутній рамі чи не найпершого в історії архітектурних форм віконного прорізу. І якщо вона служить не більше ніж символом життя та добробуту, як одиноке деревце у «Трійці» Рубльова, — це лише художній бік сприйняття, власне, те, на чому переважно й замішаний сакральний шар людської свідомості.

Вже у Гомера колір розцінювався невід'ємно від тих матеріальних тіл, з якими був пов'язаний. О. Ф. Лосєв указує, що гомерівські кольори з цієї точки зору не можуть не бути речово-пластичними, себто *тілесно дотичними*. Але разом з тим, за Лосєвим же, ця картина безкінечного розмаїття кольорової симфонії, «просякнутаї яскравими гострими світловими променями або похмурою, не менш красномовною темрявою та сутінками, — уся ця картина у Гомера безперечно є картина живого, божественного або людського міфу, наповнена міфічним змістом, де немає нічого мертвого й механічного, але де усюди — жива, тілесна плоть світу» [1]. Як зазначає Олена Тахо-Годі, кольори в Гомера зображуються епічно, що накладає відповідний відбиток на усю їхню виразність, пластичну витриманість і міфологічне наповнення [2].

В епоху архаїки, коли храми будували з грубого матеріалу (вапняку), їх тинькували і потім розмальовували так, що фарба наглухо вкривала поверхню. Фарба, таким чином, виконувала подвійну роль: маскувала шорстку поверхню тиньку (і каменя) і надавала храму потрібну кольорову гаму. Досить товстим шаром фарба покривала й архаїчні скульптурні твори. У класичну добу принципи і засоби розфарбування змінилися: на пароський або пентелійський мрамур тонким шаром наносився заздалегідь пофарбований віск, який поступово, розжарюючись на сонці, пропитував блідо-рожевий камінь, наділяючи його належним кольором, але не приховуючи його природи. Мрамур

ставав кольоровим, не втрачаючи світлоносності. Так, у Парфеноні кольором виокремлювалися ті елементи, структурну роль яких слід було підкреслити: затінені карнизом тригліфи вкривали синьою фарбою, площини метопа — червоною. Фарбувалися і вертикальні плити фронтона. Стовбури колон лишалися вільними від фарби.

Наше запитання до цього дивного в сучасній архітектурній практиці феномену може полягати лише у тому, *навіщо* було підкреслювати технічну роль конструкції і тим самим демонструвати, що «храм не зруйнується», притому демонструвати у такий технічно трудомісткий спосіб, як фарбування каменя — того, що, по суті (за сучасним смаком), фарбування не потребує?

Спостереження над особливостями кольорової системи храму після класичних студій І. Й. Вінкельмана, Я. І. Ітторфа, К. Л. фон Занца, Ф. Кюеглера, Chr. Walz'a, Н. Blumner'a, G. Treu, Th. Alt'a, К. О. Mueller'a, Г. Земпера, В. Г. Аппельрота [3] знаходимо у докторській дисертації професора кафедри теорії й історії мистецтва Московського університету В. К. Мальмберга (1860–1921), присвяченій давньогрецьким фронтонним композиціям (1904 р.). Враховуючи тематику цієї праці, даремно шукати в ній якихось узагальнень стосовно принципів і мети фарбування грецьких храмів: автор обмежується вказівкою на прийоми фарбування фронтонних фігур храму Зевса в Олімпії та метопа композицій Парфенона, у висновках лише резюмуючи викладене. Проте висновки є показовими.

В. К. Мальмберг пише, що одяг фігур, напевно, не був поцяткований дрібними візерунками, як у драпуванні архаїчних кор і куросів, знайдених на Акрополі, — усе було розраховане на спокійне декоративне враження, зумовлене тією значною висотою, на якій фігури класичного часу перебували від рівня землі. Тло, на якому вони височили, судячи за аналогією й за постійним сполученням блакитної та синьої фарб у давньогрецькій скульптурі й архітектурних формах, був пофарбований у цей колір. На синій або блакитній стіні тимпана ясно виокремлювалися мармурові фігури з переважанням червоного кольору. «Уся композиція справляла не стільки реальне, скільки декоративне враження» [4]. Отже, вказівка Мальмберга на декоративну природу фарбування мармурів навряд чи вносить щось суттєво нове у питання про *мету* такого розфарбування.

Не може також не бути очевидним, що фарбування статуй як елементів архітектурного організму (фронтонних і метопа рельєфів) повинна була переслідувати передусім мету максимального, переважно візуального наближення зображеної фігури людини до фігури реальної, інакше кажучи: реалізацію деякого декоративного задуму, даного у його перетвореній формі. Навіщо це було потрібно, якщо — це доводилося багатьма науковцями

(переважно XIX ст.) — декоративно-художня сутність архітектурних форм античних Греції та Рима полягає, по-перше, у формах самого декору і, по-друге, у прийомах організації форми архітектурного твору як певного екзистенційно цінного виокремлення простору?

Очевидно, відповідь на це запитання лежить у площині тієї самої загальнокосмологічної *структури сприйняття* «ахейськими мужами» свого пластичного інобуття, вірніше, сприйняття форм цього інобуття у якості для-себе-цінних.

Слід припустити, що сприймаючи себе як певне природно кольорове тіло, що має певний окрас (так, Гомер, згадуючи про колір волосся, як найбільш виразний епітет застосовує вираз «золотисті») різних елементів власного живого тіла (волосся, очі, рум'янець тощо), антична людина переносила на усе, що антропоморфно з нею корелювало, ті самі виразні ознаки, і наділяла це антропоморфне інобуття належними самій собі кольоровими якостями. Нас не повинні дивувати архаїчні статуї у париках (з чого глузував Й. В. Гьоте) так само, як розфарбування зіниць і губ у мармурових скульптурах на класичних фронтонах, нехай навіть ці фігури не-людські, божественні, «напівбожественні», героїчні. Всі вони так і разять сакральним, є реальними і *заглиблені у кольоровому* подібно до людини. Але тим же самим ці скульптури наближені до людини, вони — за ідеєю — однієї з нею крові, одного окрасу, і людське тіло так само умащено пахощами, як мрамур скульптури навощений воском. В. Г. Аппельрот (1865–1897), приват-доцент кафедри теорії й історії мистецтва Московського університету, у магістерській дисертації 1893 р., присвяченій Праксителю (IV ст. до Р. Х.), зазначає, що не має сумніву стосовно того, що Пракситель «піддавав свої статуї фарбуванню саме для надання їм значення ілюзії, для досягнення у них більшої *veritas* <істинності>. ...Вірогідно, Пракситель і сам займався розфарбуванням своїх як мармурових, так, можливо, і бронзових статуй: зокрема той же Плїній приписує йому вдосконалення енкаустики, яку винайшов, на думку декого, Аристид» [5]. Тому не можна не визнати рацію В. К. Мальмберга, який писав, що фарби, значні сліди яких збереглися на архаїчних статуях, напевно, не припиняли відігравати велику роль у декоративних фігурах фронтонів. Найдивовижнішим для нас є те, що принаймні в архаїчному періоді мистецтво у декоративній пластиці не прагнуло до реалізму: гіганти, явлені у вигляді людей, мали синє волосся. «Очевидно, малося на увазі лише декоративне враження, подібно до того, як у нас ще і нині на вишивках видно червоних людей і синіх тварин. До цього ж додавалися іще різні бронзові атрибути, які у деяких випадках, напевно, були позолоченими» [6]. На більш точний висновок важко було очікувати. Головне ж, до чого приходять науковець, — що й на найвищій сходинці розвитку

орнаментальної пластики безперечно був витриманий її декоративний характер. Але чи тільки це?

На наш погляд, необхідно припустити, що характер кольорового вираження в антропоморфній атрибутиці античного храму не тому мав декоративне навантаження, що виступав саме як скульптурний елемент, протиставлений за принципом організації самому храму як архітектонічному утворенню, а тому, що храм як розфарбоване тіло і скульптура в ньому як теж розфарбоване тіло були єдиним цілим. І тому обидва можуть розглядатися і як декоративне взаємодоповнення, і як онтологічне уособлення, і як протиставлення тектонічної розфарбованості храму антропоморфній розфарбованості скульптурного тіла богів і героїв. В. Г. Аппельрот указував, що «факт розфарбування древніми скульптурних творів, відзначений чи не найперше Вінкельманом і безуспішно спростовуваний його коментаторами, на цей час має вважатися загальноприйнятим з огляду на те, що знайдено низку скульптур, які відносяться до різних епох, з явними слідами фарбування. Останнє застосовувалося не лише до архітектурних декоративних прикрас і рельєфів, але й до самотійних статуй, притому не тільки з мармуру, але й з бронзи... Таке значення, безсумнівно, мало фарбування статуй, яке надавало фігурі... *повну* красу, заміняло собою дрібну розробку різного роду деталей, наприклад, візерунків та прикрас одяжі, взагалі, прагнуло надати статуї повну реальність... Вірогідніше за все, що фарбуванню підлягала не уся статуя, а тільки деякі її частини; саме, оголене тіло, яке відмінно передається деякими сортами мармуру, навряд чи потребує фарбування; проте одяга і деталі статуї, як-от волосся, очі, можливо, губи і щоки тощо зазнавали фарбування для надання скульптурі вигляду живої істоти. Під яскравим сонцем півдня ці розфарбовані фігури повинні були справляти сильне враження, про яке ми, мешканці холодної півночі, не маємо жодного поняття» [7]. Чи не про таку розфарбованість як універсальний принцип виразності буття йшлося у трактаті Аристотеля (або Псевдо-Аристотеля) «Про кольори», оскільки стихії, з якими були пов'язані для давнього елліна основні кольори, «є певна міра напруження матерії взагалі» [8]? Як зауважує О. Ф. Лосев, Аристотель проникливо фіксує двоплановість кожного кольору та його осмислено-динамічний характер, оскільки колір є та або та смислова система двох сил, що борються, — світла та його інобуття, — причому «перемога» світла над його інобуттям полягає в тій або тій мірі внутрішньої просякнутості ним цього інобуття. Ця просякнутість і породжує колір, і — більше того — є самий цей колір. «Згадуючи платонівські матеріали, ми мусимо сказати, — вважає Лосев, — що Аристотелева енергія двоплановості є дещо схожою з платонівським ученням про стягування й розпорошення докільля «білим» кольором, що ним проходить... За змістом

теорія Аристотеля є багатшою за платонівську: тут висунутий момент динамічний, і колір схарактеризований як певне живе і силове поле» [9]. Отже, експлікуючи ці висновки на феномен виразності давньогрецького храму, можна сказати, що взаємодія кольору в античній храмовій поліхромії опиняється виразом динаміки цього храму у його спокої; динаміки, що обов'язково корелює з пластичним моментом, по відношенню до якого колір виявляє себе як щось, з одного боку, самостійне, а з іншого, — підлегле і таке, що тільки свідчить про те, чого саме він є колір.

У всякому випадку, тотожність не лише тілесності людського буття й інобуття, виражена у цінній пластичній масі, але динаміки й спокою, виразно репрезентованих як нерозрізненість, — саме у феномені кольору парадоксальним чином знову свідчить про явище грецького храму як пластичний організм, котрий кожною точкою свого існування інтимно пов'язаний з античною культурою і розвинутим у ній типом світосприйняття. Причому, цей кольоровий пластичний організм дається як естетична норма, котра може бути досягнута свідомістю незалежно від того, в якому фактичному стосунку існують у ній різновеликі і технічно диференційовані художні артефакти і яким чином усе це феноменально поєднується в єдиній виразній архітектурній формі.

Тепер слід подивитися на цю саму проблему з іншого, реміснично-прагматичного боку.

І. О. Тульпе у статті «Чи був давній грек художником» (1997 р.), розуміючи «грецьке чудо» досить прагматично, дивується з того, що статуї з фронтонів Парфенона були розфарбовані з достатньою ретельністю з усіх боків; у воїнів з фронту храму Афіни Афайї на о. Егіна була пофарбована внутрішня сторона щитів. *Навіщо* витратити стільки зусиль, адже фігури загалом усе одно не було видно глядачеві зі значної відстані? Авторка справедливо вважає, що таке розфарбовування було свого роду одяганням, прикрашенням фігур, «оскільки одяг не лише зігріває, але й є границею природної наготи тіла, означаючи належність людини до структурованого соціуму» [10]. При погодженні з концепцією Тульпе стосовно того, що хаотична першостихія каменя долається елліном шляхом надання йому певної форми; що форма несе у собі процес подолання, камінь перестає бути каменем і стає художньою формою; що храм був моделлю Космосу (як візантійський храм був образом світу [11]) та його ізоморфною частиною, — не можна не звернути увагу на зовсім вже малозначущу, здавалося б, обставину. Не прагнучи знизити сакральний пафос роздумів Тульпе, у своїй основі переконливих, треба нагадати, що фарбування скульптур виконувалося живими людьми, ремісниками-живописцями, які завершували працю скульптора: з

ними укладалися договори, обговорювалися терміни й обсяг робіт, та й прагнення майстра отримати за роботу більше — людське і зрозуміле. З однієї сторони, повинно йтися про сакральні основи створення храму як моделі світу з його кольоровістю та пластикою, з іншої, — про прагматично-матеріальні основи, пов'язані з оплатою праці та конкретним обсягом робіт. Так, Перикл, відновлюючи ансамбль Афіньського акрополя після греко-перських війн, тим самим створив значну кількість робочих місць для осіб найрізноманітнішого ремісничого фаху, і коштом Афіньського морського союзу (у чому союзники Периклу дорікали), він створював Акрополь, не заощаджуючи на оплаті праці з повного розфарбування скульптур Парфенону.

Немов плавильний снур корабельне древо рівняє  
Зодчого розумного в долоні, що мистецтва мудрість  
Усю він добре розуміє, вихованець мудрої Афіни.

(*Iliada* XV 409–411)

Коментуючи з іншого приводу цей фрагмент, С. С. Аверінцев зауважує, що тут йдеться про досить життєві речі, оскільки «зодчий», *tehton*, про якого Гомер висловлюється як про носія *sophia*, мудрості, є просто-напросто досвідчений тесля. «Просто-напросто? — дивується учений. — Але ж для Гомера немає нічого «повсякденного», життєве для нього зовсім не тотожне повсякденному, і ремесло цього теслі, робота з речами і внесення у матеріал розумного смислу, а спеціально у цьому випадку — іще й вирівненості, рівноваги, впорядкованості, є, очевидно, справою космічної важливості, повною мірою достойною того, аби ним зайнялася сама Афіна... Теслярська хватка і наснага, за допомогою яких влаштовуються дім і місто, зримі символи осмисленого порядку, є у світі людей віддзеркаленням космічного «домобудування» Афіни. Запам'ятаймо: високе слово *sophia* перший раз зустрічається нам у грецькій літературі стосовно справи будівництва і вирівнювання, художництва і ремесла» [12]. Таким чином, ми знову від прагматичних аспектів, пов'язаних з коштами, повернулися до сакральних. Адже, повною мірою є вірогідним, що прагнення до того, аби «було добре», не в останню чергу керувало замовниками і підрядчиками інших античних споруд. Кажучи інакше, не тільки сакрально-космологічне, але й матеріально-прагматичне рухає тими, хто прагне створити повноцінний архітектурний твір, і підкреслювати одне, забуваючи про друге, на мій погляд, не є послідовним.

Наостанку слід зупинитися іще на одному аспекті: сучасному сприйнятті поліхромності античних архітектурних і скульптурних форм, оскільки цей аспект слід вважати чи не за найдивовижніший для свідомості сучасної людини стосовно давньогрецької культури. З іншими явищами еллінської повсякденності справа обстоїть більш просто. Як видно з цитат, наведених

вище, вже у другій половині XIX ст., після того, як феномен розфарбування античної пластики був декілька десятиліть відомий, мистецтвознавці, що звикли до мармурової чистоти давньогрецької скульптури, ніяк не могли звикнути до того беззаперечного факту, що цей мармур приховувався фарбою. Етнографічна кераміка та глиняні скульптурки, розфарбовані у різний спосіб, такого здивування не викликали і зараз не викликають. Якби і вони були мармуровими, напевно, теж виникало семіотичне непорозуміння. Уявлення про розфарбування мармуру виходить за межі звичного: окрім мармуру, інші матеріали витримували мистецтвознавчу й архітектурознавчу наявність поліхромії. Навіть і зараз, коли цей феномен є науково усталеним, у свідомості виникає нав'язливий внутрішній подив, якого часто не можна позбутися навіть самим фахівцям: тут знання входить у суперечку із естетичним вишколом професійного зору. Насправді, навіщо було пластику з кавового з молоком мармуру фарбувати? Як вона буде виглядати в обтягнутих багряним оксамитом залах Британського музею, Ермітажу, Лувра, Пергамон-музею, Прадо і т. ін.? Саме на такому ідеалізованому уявленні про класику і класичне (тобто давньогрецьке і давньоримське) замішаний природний сучасний подив фахівців.

Слід вважати, що, з одного боку, справа в тому, що грецька пластика відома нам переважно за римськими мармуровими і бронзовими копіями, а грецький живопис відомий лише за описами (фрагменти фарб на скульптурах — чи не єдине, що лишилося від еллінського живопису); як звучала давньогрецька мова, нам показали Еразм Роттердамський і Йоганн Рейхлін лише у XV–XVI ст.; з іншого боку, — антична скульптура й архітектурний декор «протягнуті» від маловідомих форм свідомості еллінської давнини (свідків не лишилося!) до формалізованих форм свідомості сучасної людини через експозиційні зали найкрупніших музеїв та якісні світлини у німецьких альбомах зламу XIX–XX ст. Тобто те, що було живим для сучасників тих «фарбувальних подій», для сучасної людини є знятим мертвим артефактом, і осягання феноменального смислу цього артефакту — саме по собі є фактом сучасної свідомості. А свідомість і витонченість світосприйняття, налаштованість на пізнання у людей різна. Тому і результати ментальних зусиль є різними.

Чого ж досягали давньогрецькі майстри (архітектори, скульптори, живописці), створюючи повноцінний і — з сакральної точки зору — повнокровний давньогрецький храм, застосовуючи вироблені ними принципи поліхромії, досі остаточно нез'ясованого пропорціювання, візуальних корекцій архітектурної форми і технологічної довершеності? На це запитання можна відповідати по-різному. В усякому разі, для наших цілей слід наполягати на

тому, що антична архітектурна та скульптурна поліхромія — це не лише «певна міра напруження матерії», але й граничний випадок самої виразності, що віддзеркалює онтологію форм людського буття у формах архітектурних творів.

### Література

1. *Лосев А. Ф.* Эстетическая терминология ранней греческой литературы (эпос и лирика) // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. — М., 1954. — Т. 83. — Записки кафедры классической филологии. — Вып. 4. — С. 98.
2. *Тахо-Годи Е. А.* Еще один пример к теории цвета А. Ф. Лосева // А. Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения. — М., 1991. — С. 107.
3. Див., наприклад: *Hittorff J. I., Zanth K. L. W. von.* L'Architecture antique de la Sicile; ou, Recueil des plus interessans monumens <sic!> d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile ancienne <Древняя архитектура Сицилии, или Собрание интересных памятников архитектуры городов и наиболее значительных мест бывшей Сицилии>. — Paris, 1827; *Kugler Fr.* Ueber die Polychromie der griechische Architektur und Skulptur und ihre Grenzen <О полихромии греческой архитектуры и скульптуры в их время>. — Wien, 1835; *Hittorff J. I.* Restitution du temple d'Empedocle a Selinonte, ou L'architecture polychrome chez les Grecs <Восстановление храма Эмпедокла в Селинунте, или Полихромия греческой архитектуры>. — Paris, 1851; *Walz Chr.* Ueber die Polychromie der antiken Skulptur <О полихромии античной скульптуры>. — Wien, 1853; *Bluemner H.* Technologie und Terminologie der Gewerbe und Kuenste bei Griechen und Roemer <Деловая и художественная технология и терминология в Греции и Риме>. — Berlin, 1884. — Bd III. — S. 200 sqq.; *Treu G.* Sollen wir unsere Statuen bemalen? <Должны ли мы раскрашивать наши статуи?>. — Berlin, 1884; *Alt Th.* Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike <Границы искусства и пестрота античности>. — Berlin, 1886. — S. 57–99; *Semper G.* The Four Elements of Architecture and other writings. — Cambridge (Mass.), 1989; *Аппельрот В. Г.* Великие греческие ваятели IV-го века до Р. Х.: Пракситель. — М., 1893.
4. *Мальмберг Вл. К.* Древнегреческие фронтоновые композиции: Исследование в области декоративной скульптуры. — СПб, 1904. — С. 192.
5. *Аппельрот В. Г.* Великие греческие ваятели... — С. 297–298.
6. *Мальмберг Вл. К.* Древнегреческие фронтоновые композиции... — С. 405–406.
7. *Аппельрот В. Г.* Великие греческие ваятели... — С. 299.
8. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. — М., 1975. — С. 302.
9. Там само. — С. 304.



10. Тульпе И. А. Был ли древний грек художником, или Жизнь мифа в античности // Метафизические исследования: Альманах Лаборатории метафизических исследований при Философском факультете СПбГУ. — СПб, 1997. — Вып. V: Культура. — С. 69–70.

11. Вагнер Г. К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник. — М., 1986. — Т. 47. — С. 163–181.

12. Аверинцев С. С. К уяснению надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Аверинцев С. С. София-Логос: Словарь. — Киев, 2000. — С. 218.

### Анотація

У статті на основі розгляду явища поліхромії давньогрецьких архітектурної та скульптурної форм доведено, що цей тип поліхромії не лише був «певною мірою напруження матерії», але й граничним випадком самої виразності, яка віддзеркалює онтологію форм людського буття у формах архітектурного твору. Замість звичного історико-порівняльного «горизонтального» вектору розгляду архітектурних творів однієї епохи запропоновано ідіо-номографічний «вертикальний» вектор: від досвіду реконструкції світогляду та явищ культури до матерій архітектурної форми.

### Аннотация

В статье на основе рассмотрения явления полихромии древнегреческих архитектурной и скульптурной форм доказано, что этот тип полихромии не только был «известной степенью напряжения материи», но и предельным случаем самой выразительности, отражающей онтологию форм человеческого бытия в формах архитектурного произведения. Вместо привычного историко-сравнительного «горизонтального» вектора рассмотрения архитектурных вещей одной эпохи предложен идио-номографический «вертикальный» вектор: от опыта реконструкции мировоззрения к материям архитектурной формы.

### Abstract

In article on the basis of consideration of the phenomenon polychrome ancient Greek architectural and sculptural forms it is proved, that this type polychrome not only was «the certain degree of a pressure of a matter», but also a limiting case of the expressiveness reflecting ontology of forms of human life in forms of architectural product. Instead of a habitual historical-comparative «horizontal» vector of consideration architectural a prophetic one epoch the idio-nomographic «vertical» vector is offered: from experience of reconstruction of outlook to matters of the architectural form.