

Печерне і наскальне мистецтво

Найдавніші малюнки збереглися у печерах Європи. Створені 30 тисяч років тому зразки печерного і наскального мистецтва можна також знайти в Африці, Австралії та обох Америках. І це найдавніша форма мистецького вираження.

Знайдені місцевим землевласником 1879 року поліхромні зображення на стінах печери Альтаміра в північній Іспанії явили приголомшливі навички і дивовижні візуальні ефекти, якими володіли художники палеоліту. Тут у натуральну величину зображені фігури бізона, мамонта й інших тварин, вони окреслені впевненими плавними лініями і розфарбовані насиченими мінеральними пігментами, які не втратили дивовижної яскравості навіть за 14 тисяч років, як не більше. Спочатку науковці навіть чути не хотіли про ці зображення. Вважалося, що мистецтво, як і медицина чи техніка, мало прогресувати з плином часу, поступово ускладнюючись разом із розвитком суспільства, що рухалося від примітивного стану до сучасної цивілізації. Тож як могли первісні люди створити таке потужне й витончене мистецтво?

Однак ставлення змінилося після нових відкриттів печерного мистецтва доби палеоліту у Франції. Попри багатство візуальних і археологічних знахідок у французьких печерах Ласко, Труа-Фрер і Шове чи Капова печера в Росії, чимало питань так і залишилося без відповідей. Що спонукало людей прикрашати дуже

глибокі печери, в яких неможливо було жити? Хто це малював? І як слід розуміти ці зображення? Сьогодні науковці зійшлися на тому, що палеолітичне мистецтво не лише прагнуло надати форми незримому, тобто втілити ідею, але й разом життєво-достовірно відтворити вигляд великих чотириногих тварин. Інакше кажучи, це була реалізація однієї з визначальних функцій мистецтва.

Вірогідно, печери могли прикрашати через їхню важливість або з якихось інших причин, чи, навпаки, вони набули значущості через малюнки. Обидва варіанти надаються для означення Альтаміри як «Сікстинської капели печерного живопису». Хай там як, живописці палеоліту вправно використали кожен доступну поверхню. Вони зводили дерев'яні риштування, щоб дістатися високих стель і пристосувати природну форму скелі під свої зображення. Їхня нехитра палітра обмежувалася червоною фарбою з оксиду заліза і чорнилом із марганцю, а доповнювали їх розмаїті техніки, як-от напилення, трафаретний малюнок, гравюра, рисунок вугіллям, малюнок пензлем і нанесення пігменту рукою. Ця майстерна робота вочевидь передбачала й елементи спільної творчості. Робочі поверхні опрацьовували протягом тривалого часу, а серед відбитків на розмальованих стінах часто трапляються дитячі.

☉ Човни і людські постаті, вирізані на шматках гладкого каменю в провінції Богуслен у Швеції, можуть ілюструвати міфи бронзової доби або релігійні ритуали, що включали збройні сутички або танці.





Хоч паралелі непереконаливі, колись модно було тлумачити європейське печерне мистецтво крізь призму антропологічних студій про сучасні мисливсько-збиральницькі культури, особливо про печерне й наскальне мистецтво австралійських аборигенів. Зразки останнього частіше знаходять у кам'яних підземеллях і скелястих виступах, ніж у глибоких печерах, а тематика зображень часто співвідносна з усними переказами, які дійшли до нас. Малюнки на заході округу Кімберлі представляють духів-творців Ванджина і героїчних предків;

їх дбайливо зберігають, адже вони не втрачають свого духовного значення.

Печерне і наскальне мистецтво в Європі не вимерло остаточно, коли осілі землеробські спільноти витіснили мисливців і збирачів. Відкриті скелі в західній Швеції прикрашали вирізьбленими схематичними зображеннями людських фігурок, ймовірно, ще 2500–3500 років тому. І якщо в палеолітичному живописі ми рідко зустрічаємо людей або людиноподібні постаті, то в цих різьбленнях трапляються й сюжетні елементи.

- ☉ Сотні тварин і абстрактних позначок на стінах печери Шове в південній Франції зображено близько 30 тисяч років тому – це найдавніші відомі у світі малюнки.
- ☉ Наскальне мистецтво австралійських аборигенів – традиція, яка охоплює близько 13 тисяч років і триває аж до наших днів. Через незмінне духовне значення цих місць у житті аборигенів вони й досі функціонують. Малюнки регулярно оновлюють і перемальовують.



Випалена глина

Базову техніку зміцнення глиняних предметів у вогні практикують щонайменше 30 тисяч років. Імовірно, спершу процес випалювання мав ритуальну мету і його застосовували тільки до глиняних фігурок. Минуло близько 14 тисяч років, перш ніж хтось здогадався випалювати глину з більш практичною метою — для зберігання їжі і напоїв.

Жіноча фігура з великою головою, порожнім обличчям і важкими видовженими грудьми — одна з найстаріших скульптур із випаленої глини. Її, як і тисячі інших статуеток жінок і тварин, викопали в Дольні-Вестоніце — стоянці в Чеській Республіці, де колись за доби верхнього палеоліту жили мисливці на мамонтів. Такі статуетки могли правити за амулети чи навіть іграшки — на «Вестоніцькій Венері» залишився відбиток великого пальця дитини, яка тримала в руках іще вологу статуетку.

З глини легко ліпити будь-які форми, а сам процес тактильно приємний, що робить її природним матеріалом для невеличких скульптур. Випалена глина або ж кераміка — це матеріал, який викликає глибокий символічний резонанс у багатьох культурах: спільна риса

багатьох космогонічних міфів — це створення перших людей із ґрунту або глини. А випалювання відсилає до взаємодії елементів землі, води, вогню й повітря. Статуетки з випаленої глини часто асоціюються зі священними місцями чи релігійними ритуалами, як-от давньоєгипетська практика захоронення в могилах статуеток *ушебті*, які мають служити покійним у потойбіччі. Статуетка з Чатал-Гьоюку у Туреччині, якій 8 тисяч років, зображає жіночу постать: сидячи на троні з бильцями у формі леопардових голів, вона, схоже, саме в процесі пологів. Глину зліпили і вирізьбили так, щоб створити повноцінну скульптуру, пишні форми якої не узгоджуються з її невеликим розміром. Пізні міфи цього регіону асоціюють леопардів із Богинею-Матір'ю.



- ☞ Глина є первісним матеріалом самого життя в роботі Ентоні Ґормлі «Поле для Британських островів» (1989–2003), що складається з тисяч найпростіших, але наділених індивідуальністю людиноподібних фігур, зібраних у натовп, який колективним атавістичним поглядом пильно вдивляється в глядача.
- ☞ Мезоамериканські культури використовували базові техніки для виготовлення численного оздобленого глиняного посуду і випалених глиняних скульптур. Ці воїни-орли, зроблені в натуральну величину, — рідкісний приклад великої глиняної скульптури ацтеків, яка пережила іспанське завоювання.

Більші статуєтки, як-от двоє воїнів-орлів XV століття, знайдених під час розкопок у столиці ацтеків Теночтітлані (Мехіко), виліплені або сформовані з глини окремими фрагментами, які перед випалюванням з'єднали за допомогою рідкої глини або розм'якшуючи частини. Щоб скульптури не були надто важкими і не потріскалися від жару, всередині залишили порожнини; їх або зібрали на каркасі, або частину глини вибрали вже після того, як вони підсохли зовні. Той факт, що глина — дешевий повсякденний матеріал порівняно з мармуром чи бронзою, не завадив використовувати її і в ренесансній Європі для скульптур поважних персон, наприклад, для теракотового погруддя Джуліано де Медічі (бл. 1475–1478) роботи Андреа дель Верроккіо. Глину широко застосовували також для виготовлення копій відомих кам'яних і бронзових скульптур.

Скульптори досі використовують глину для моделювання робіт, які планують відливати у бронзі, а також для апробування ідей на невеликих макетах. У роботі Ентоні Ґормлі «Поле» відлуння історично-культурного використання глини у ранніх суспільствах і ритуалах важливіше за її скульптурні властивості. Цю інсталяцію повторювали в багатьох місцях групи скульпторів-аматорів, які збиралися спеціально з цією метою.



Земля як матеріал

Ранні суспільства мали змогу виділяти великі колективні ресурси для символічного формування чи маркування свого середовища. Сучасні митці не менш амбітні, але якщо найраніший «ленд-арт» намагався приборкати своє фізичне оточення, сучасна його версія акцентує увагу на вразливості й водночас могутності природи.

Використовуючи лише найпростіші технології, ранні спільноти вирізали і транспортували велетенські брили, переміщали тонни ґрунту і креслили величезні візерунки на поверхні землі. Менгіри – монументи з одного чи кількох вертикальних кам'яних блоків, встановлені близько 5 тисяч років тому біля Карнака у Британії, – вочевидь використовували не для житла, захисту чи землеробства. Можливо, їхнє призначення – впорядкувати простір, зробити зрозумілими форму земної поверхні, зміни на небі й у порах року, подібно до того, як проведена лінія одразу структурує чистий аркуш або як мореплавці орієнтуються за навігаційними спорудами на суші, що функціонують як маяки.

Подекуди люди вирізали малюнки просто на поверхні землі. Процеси власне вирізання в землі й візуального сприйняття готових фігур були відокремленими, адже зображення набувало смислу тільки з великої відстані. Чи їх робили для споглядання, чи їх треба було відчутти, безпосередньо йдучи ними. У кожному разі цей ранній ленд-арт був сутнісно концептуальним, і для втілення цієї ідеї досить було просто попрацювати лопатою.

Найдивовижніший зразок, який складається з лінійних візерунків, геометричних і анімалістичних фігур, займає 450 квадратних кілометрів пампи біля міста Наска в Перу. Вважається, що цим «лініям Наски» близько півтора тисячі років. Їх наново відкрили з повітря





в 1930-х роках, а побачити їх повністю можна тільки з великої висоти. Менші за масштабом фігури в Англії, як, наприклад, кінь з Афінгтона в Оксфордширі завдовжки 114 метрів, створювали, копаючи траншеї в крейдяних ґрунтах на схилах зелених пагорбів. Як і у випадку «ліній Наски» важко сказати, як пояснили загальний задум робітникам, котрі виконували ці каліграфічні фігури на землі. В інших місцях монументальні форми викладали, насипаючи ґрунт. Найбільший з подібних об'ємних пагорбів – Зміїний курган у штаті Огайо (США) завдовжки 430 метрів, у формі змії з туго закрученим хвостом.

Європейський та американський ленд-арт 1960-х років апелював і донині апелює до незримих духовних зв'язків із доісторичними

структурами, а також до тривоги щодо сучасного довілля. Тепер все змінилося: якщо ранні суспільства прагнули приборкати та досягнути масштаби і могутність свого довілля, то сучасні художники ленд-арту намагаються повернути відчуття поборної покори і благоговіння у ставленні до природного середовища. Американські митці, зокрема Роберт Смітсон і Джеймс Таррелл, працювали у великих просторах, де їхнє мистецтво або саме формувало ландшафт, або прибирало його форм. Камерний, інтимніший вимір цього мистецтва обрали британські художники, котрі трактують ландшафт радше як джерело поетичних метафор, що їх втілює скороминуща й крихка краса скульптур Енді Голдсворті, зроблених із листя, гілля або криги.

☉ «Спіральний причал» Роберта Смітсона (1970) – це величезна спіраль, складена з каменів і соляних кристалів на березі Великого Солоного озера у штаті Юта як свідомий діалог із доісторичними пам'ятками.

☉ Фігури на пагорбах – рання форма ландшафтного мистецтва, відомого лише в Британії. Коневі з Афінгтона, описаному в манускрипті XIII століття як одне з чудес Британії, може бути вже 3 тисячі років.

Статуя

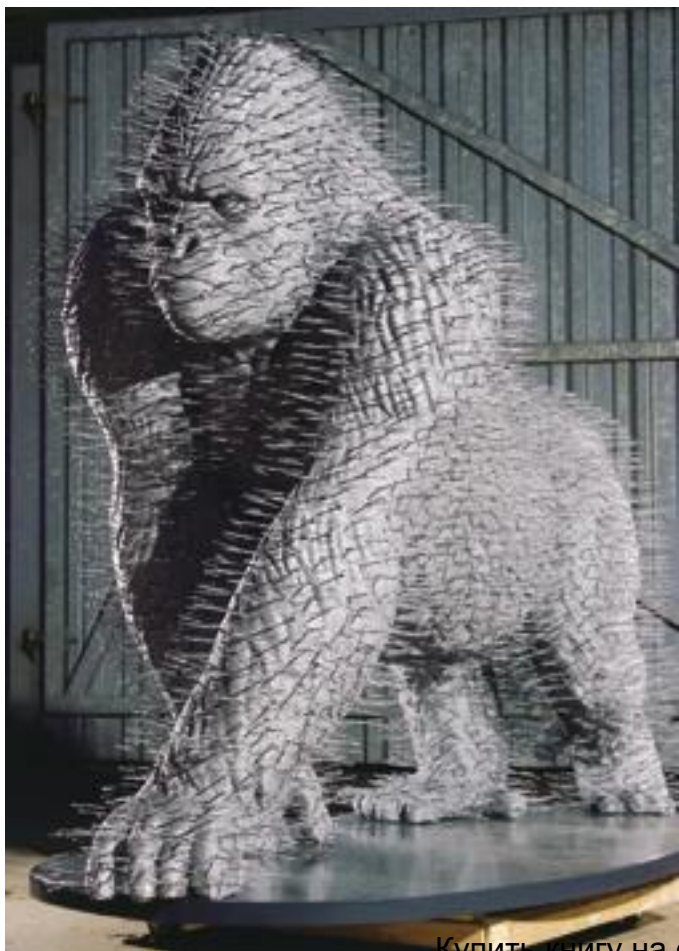
Статуї — це вертикальні фігурні скульптури, які зазвичай зображають одну людську постать, іноді — групу. З давніх часів і донині бронзові й кам'яні статуї, виставлені на публічний огляд, виконують різноманітні суспільні й політичні функції, слугуючи одночасно об'єктом поклоніння й агресії революційно налаштованого натовпу.

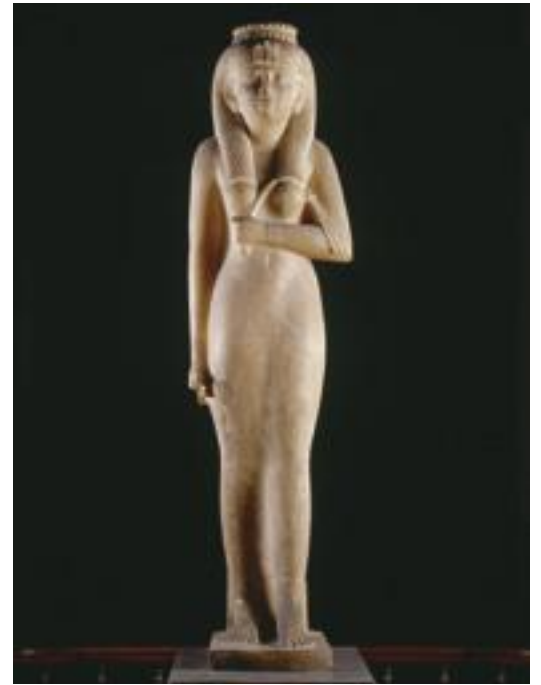
Слово «статуя» походить від латинського дієслова *stare* — «стояти». Статуї стояли там, де їх можна було побачити або де їм можна було поклонятися, — у священних або публічних місцях. Вони уособлювали владність і впливовість тих, хто їх спорудив, та важливість божества або особи, яких вони зображали. Процес створення статуї, зазвичай тривалий і дорогий, давав скульпторам простір для того, аби продемонструвати і вдосконалити свою майстерність та опосередковано долучитися до місії духовної і земної влади.

Статуї відігравали важливу роль у древніх цивілізаціях Середземномор'я і Месопотамії як своєрідна форма альтер еґо — байдуже, живого правителя, мертвого предка чи невидимого бога, що позначала його втілену присутність. Для статуй єгипетських фараонів існувала обмежена кількість суворо контрольованих поз, які підкреслювали надлюдську роль правителя, відокремлену від особистих характеристик людини, котра цю роль виконувала. Давньогрецькі скульптори V століття до н. е. — перші відомі митці, чия слава серед сучасників не занепадала і в наступні віки. Своїм визнанням вони завдячують головно статуям, що їх споруджували як дари або подячні підношення в храмах. Здебільшого статуї, які з'являлися на Заході, починаючи з XV століття, були продовженням формального діалогу з тими формами й техніками, що започаткували давньогрецькі майстри.

Легенди приписують деяким статуям чудесні або демонічні здібності говорити й рухатися, як, наприклад, відома статуя Командора в опері Моцарта «Дон Жуан». Сучасне знищення статуй — руйнування пам'ятника засновникові НКВД Феліксові Дзержинському 1991 року в Москві чи Саддамові Хусейну 2003 року в Багдаді, свідчить про невмирущість забобонів: статуям і нині приписують символічну владу над землею, на якій вони стоять.

☉ «Срібна спина» Девіда Маха (2007–2008)
виготовлена не з бронзи чи каменю, а з металевих вішаків, що сукупно сформували потужний образ із одноразового непотребу масового вжитку.





- ⊕ Надавши своїй сестрі Аменердіс статус дружини (верховної жриці) бога Амона, цар кушитів Піанхі у VIII столітті до н. е. зміцнив свою владу в Давньому Єгипті. Через статую Аменердіс чужорідна династія прибрала вигляду священної влади в Єгипті.
- ⊕ Цоколь для кінних статуй виготовити надзвичайно складно, і це справжня перевірка майстерності скульпторів, які працюють із бронзою. У добу Ренесансу і Бароко митці намагалися відтворити владну сутність цієї кінної статуї римського імператора Марка Аврелія, датовану II століттям.

У XX столітті, якщо не брати до уваги суспільні практики культурно відсталих тоталітарних держав, мас-медіа відібрали в публічних пам'ятників їхню роль фактору всеприсутності. Тож сучасні статуї часто критикують або пародіюють власні традиційні функції.

Статуї мають загадкову здатність здобувати більшої популярності, ніж їхні творці. Мало хто зможе назвати скульпторів, які створили Статую Свободи в Нью-Йоркській гавані (Фредерік Огюст Бартольд), Ероса на площі Пікаділлі в Лондоні (Альфред Гілберт) або Мідного

вершника в Санкт-Петербурзі (Етьєн-Моріс Фальконе). «Давид» Мікеланджело (с. 97) радше править за рідкісний виняток.

Та чи можливо відмежувати відомі статуї від їхніх багатоманітних значень і розглядати їх передусім як твори мистецтва? Давида, скажімо, спершу встановили в публічному просторі в центрі Флоренції — як потужний біблійний символ молоді Флорентійської республіки. А згодом статуя перетворилася на код ідей Ренесансу, гомоеротичну ікону і логотип італійського туризму.

Настінний живопис

Звісно, стіни виконують свої функції незалежно від оздоблення, та настінний живопис прагне обіграти чи навіть підважити їхню функціональність. Фрески на стелі, де зображено драматичні взаємини божественних істот у клубочінні хмар, породжують ілюзію відкритості приміщення небесам. Епізоди з історії чи міфології перетворюють порожні поверхні на простір для втілення фантазії або навіювання ідей.

Оздоблення видовбаних у скелях єгипетських і етруських гробниць демонструє, як ревно настінний живопис намагався подолати голий архітектурний факт поховання в склепі – темний запечатаний простір, в якому лежить покійник. Митці перетворювали такі місця на справжні оселі для мертвих, обладнані для повноцінного перебування і втіхи. У гробниці-триклінії з Таркуїнії, виготовленій у V столітті до н. е., фігури танцюристів, музик

і бенкетників намальовано на гіпсовій поверхні стіни. Небіжчик, схоже, мав насолоджуватися етруським святом, як оте, що про нього давньогрецький історик I століття до н. е. Діодор Сицилійський писав: «...столи вгиналися під вагою вишуканих страв... затінені уквітчаними запиналами».

Техніки настінного живопису потребують або використання клейких речовин, щоб фарба трималася на поверхні, або нанесення





- ⊕ Настінна інсталяція Сола Левітта (1993) в Андовері, штат Массачусетс, нагадує його ранні мінімалістичні скульптури, які склалися зі серій поєднаних геометричних тіл. Закладена в них універсальна концепція, на зразок математичних діаграм, дозволяє їхнє відтворення в будь-якому просторі.
- ⊕ Піднявшись східцями до коридору перед келіями, ченці в Сан-Марко схилили коліна перед фрескою Фра Анджеліко, яка зображає Благовіщення – мить, коли Діва Марія дізналася, що зачала Боже дитя.
- ⊕ У гробниці-триклінії (тип бенкетного ложа) ритмічна вервечка намальованих фігур оживляє поховальну камеру. Етруські художники знали бенкетні сцени з давньогрецької кераміки, яку завозили в Італію.

гладенького ґрунтування, підхожого для малювання. У техніці фрески (букв. «свіжа») верхній шар тиньку (*intonaco*) розписують до того, як він висохне, аби пігмент міг проникнути в саму поверхню. Фрески створювали в античному світі, в Китаї й деінде, до них звертаються й сьогодні, та переважно цю техніку асоціюють із розписами в італійських церквах і монастирях XIV–XVII століть. Хоча інші види настінного живопису поступово руйнуються через згубний вплив часу й атмосфери, фрески наймовірно тривкі. Цілі фрескові серії Джотто в церквах Падуї і Флоренції збереглися донині, хоча їм уже понад 700 років.

Як і **архітектурна скульптура**, настінний живопис був традиційною формою публічного мистецтва. Художники сміливо використовували простір, який їм замовляли оздоблювати. Скажімо, у випадку з фресками Мікеланджело в Сікстинській капелі, та й із багатьма менш



значними прикладами, звичайна для глядача дія – підвести очі на стелю – має ніби виводити його за межі встановлених архітектурою рамок. Фрески, які в 1440-х роках у келіях монастиря Сан-Марко у Флоренції намальовав чернець-художник Фра Анджеліко, функціонують інакше: вони перетворюють буденні монастирські помешкання на місця духовного єднання.

Ресурси, вкладені в настінний живопис, передбачають, що люди – покійники, скажімо, чи члени релігійного ордену – проводитимуть багато часу в оздобленому приміщенні або ж їх має вразити і переконати те, що вони там відчувають. Трансформації простору засобами новітнього настінного живопису, як-от розмальовані кімнати за дизайном Сола Левітта, зачіпають дражливіші теми, але все ще формують вхід на територію сприймання, для якої стіна сама по собі не є перешкодою.

Збільшуючи розмір

Масштаб – вельми зневажений сучасною культурою аспект. Ми відчуваємо, що чимало з того, про що нам можуть розповісти твори мистецтва, цілком уміщається в однаковому масштабі на сторінці книжки або на моніторі ноутбука. Хоч упродовж усієї історії людства збільшені у розмірі об'єкти і зображення були потужним засобом привернення уваги і навіювання побожного страху.

Велетенська скульптура аж до середини ХХ століття асоціювалася переважно з пропагандистською помпезністю деспотичних режимів. Це стосується насамперед грандіозного мистецтва давнини, яке представляло головно постаті божеств і правителів. Якщо зображення в натуральну величину дозволяли цим істотам ніби одночасно перебувати в різних місцях, то колосальні фігури, як-от дві монолітні статуї єгипетського фараона Аменхотепа III біля Фів по 16 метрів заввишки, відомі як Колоси Мемноса, посилюють враження його присутності, бо здається, що їх зроблено з надлюдською силою і вмінням. Те саме можна сказати про базальтові голови біля Сан-Лоренсо

(Теночтітлан) у Мексиці; деякі з них сягають 3 метри заввишки і, ймовірно, зображають вождів племені ольмеків.

Гігантські статуї дуже рідко стають об'єктами технічних експериментів: більшість із них – це звичайні фігури у формальних позах. Не всіх їх зробили для того, щоби підкорити глядача. У буддійській скульптурі є традиція вирізати в місцях поклоніння колосальні культові зображення просто у скелі. Найбільш давнім був 38-метровий вирізьблений у скелі Будда, датований приблизно II–III століттям, який стояв у Баміанській долині в Афганістані. У 2001 році таліби знищили його разом із пізнішим вищим (55 метрів) близнюком.



Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>

☉ Культура ольмеків (II тис. до н. е.) відома, зокрема, завдяки колосальним головам у шоломах, вирізаним із суцільних блоків базальту, — щоб їх пересувати, потрібні були сотні людей. Кожне обличчя має індивідуальні риси, але хто вони — невідомо.

☉ «Ложка-міст і вишня» (1988) Класа Олденбурга і Куше ван Брюгген, перекинутий через ставок у Саду скульптур у Міннеаполісі. Митці кажуть, що «поезія масштабу» перетворює звичайні побутові предмети на публічні пам'ятки.



Для багатьох сучасних колосальних скульптур збільшення розмірів стало грою розуму з головокрутними, наче в Алісиному Дивокраї, змінами пропорцій аж до навпаки, які можуть здаватися і комічними, і загрозливими.

Серед показових прикладів — монументальні версії таких буденних предметів, як заціпки для одягу чи ложка, роботи Класа Олденбурга і Куше ван Брюгген, монструозні надувні іграшки Джеффа Кунса, а ще обгортки для відомих будівель, схожі на звичайні поштові пакунки, що їх виконали Крісто і Жанна-Клод. Вони справляють враження одночасно вишуканих і наділених штучним пафосом предметів, тож такий спосіб збільшення можна назвати величним кітчем. Навіть за відсутності іронічних намірів «Ангел Півночі» (1998)

Ентоні Гормлі — велетенський маскот у вигляді фігури людини з розпростертими крилами літака — підпадає під цю категорію.

«Письменник» роботи Джанкарло Нері, встановлений 2005 року в Гемпстед-Гіт у Лондоні, складається з дев'ятиметрового стільця і стола, зроблених зі стилізованої під деревину сталі. Скульптуру звели не для уславлення столів, стільців чи письменників, а для того, щоб за допомогою масштабу здивувати і розважити глядачів. Сьогодні масштабування в мистецтві зовсім необов'язково означає, як то було в минулому, технологічні й фізичні виклики, які використовують суспільні ресурси по максимуму; зате вони досі дають мистецькому твору перевагу — ніхто не сперечається з тим, що в кілька разів більше за свої справжні розміри.

Наратив

Історії за своєю сутністю діахронічні, адже потрібен час, аби їх розповісти, та й події, зображені в них, розгортаються в часі. Натомість зорові образи діють синхронічно, глядач інтерпретує їх майже миттєво. Тому митці, які працюють із візуальними засобами, виробили багато стратегій для розповідання історій.

Історії розповідалися в усі часи і в усіх культурах. Історії — це засіб передавання повідомлень і прищеплення цінностей в освіті, релігії, громадському житті, політиці, рекламі й сфері розваг. Як оповідачі, митці зазвичай або переказували глядачам уже знайому історію під іншим кутом зору, або використовували добре відомі візуальні засоби, щоб розповісти новий сюжет. Навіть прості оповідні ситуації та сюжети вимагають від глядача тлумачення, а коли їхній зміст чи художні засоби виходять за межі спільного знання, вони можуть втратити свою здатність повідомляти або, навпаки, приберуть геть несподіваного смислу.

На колоні Траяна в Римі, зведеній 113 року, візуальний наратив використовує такі засоби усної та писемної оповіді історій, як поява героїв у цілій серії діянь. Але в цьому наративі є й те, на що не здатне красне письменство, — він пропонує **множинність точок зору** та підтримує ретельно скомпоновану фонову тему постійних, цілеспрямованих воєнних дій, сходження вгору — до завоювання. Історія розповідається на неперервному барельєфному сувої, який оббиває колону знизу вгору — це робили одразу кілька бригад різьбярів — і демонструє сцени з двох воєнних кампаній імператора Траяна в Дакії (сучасна Румунія). Деталізовані постаті майже 2500 римських воїнів, їхнє спорядження, будівлі й краєвиди дозволяють



припустити, що ці сцени документальні, перед нами власне репортаж. Нині ця оповідна манера нагадує радше стрічку коміксу, де сам Траян з'являється 59 разів у різних епізодах.

Візуальний наратив може порушувати звичне для оповідача сприйняття «до» і «після» і поєднувати віддалені в часі події в одній сцені. Саме так зробив Мазаччо на фресці «Диво з динарієм» (бл. 1427) в каплиці Бранкаччі флорентійської церкви Санта-Марія-дель-Карміне, на якій зображено епізод з Євангелія від Матвія. Ісус велить апостолу Петру піти до моря і спіймати рибу, у роті якої будуть гроші на храмову пожертву, котру вимагає митник. У центральній групі митник виступає проти Ісуса і його апостолів; ліворуч на фресці Петро витягає рибу на берег і знаходить монету, а праворуч платить гроші на храм. Ці епізоди розташовані не послідовно, але історія від цього не втрачає цілісності.

Медіа, які передають рухомі зображення, — кінематограф чи телебачення, що їхні основні функції інформаційна і розважальна, — зазвичай використовують традиційну наративну



манеру, коли події відбуваються послідовно одна за одну, а всі образи пояснюються. Митці, що працюють з відео, намагаються повернути рухоме зображення в мистецтво, руйнуючи очікування від такого наративу.

Скажімо, Керрі Трайб створила відеороботи, які імітують звичайні телеінтерв'ю, але наратив у них одночасно перескакує вперед і відмотується назад, коли сам суб'єкт оповіді стикається з порушенням послідовності внаслідок втрати пам'яті або через психологічну травму.

- ⦿ Фреска Мазаччо «Диво з динарієм», наче шоу мімів, передає драматичний, емоційно напружений конфлікт навіть сучасним глядачам, незнайомим із біблійною історією.
- ⦿ На колоні Траяна у Римі важливі моменти з історії Дакійських воєн імператора Траяна розташовано групами вертикально, тож вони зберігають сенс із різних точок споглядання на землі.



Рельєфне різьблення

Рельєфне різьблення (від італійського *rilevare* — «підіймати») створює форми, які виступають із поверхні, але не від'єднуються від неї остаточно. Рельєфний твір — цілісна частина об'єкта чи будівлі, яку він прикрашає, особливо ефектно в такій формі реалізуються фігурні групи і **наративні композиції**.

Рельєфні скульптури створюють, вирізаючи матеріал навколо зображення так, щоб воно виступало. Залежно від того, наскільки фігури виступають із поверхні зображення, їх поділяють на *basso* (низький), *mezzo* (середній) і *alto* (високий) *rilievo* (рельєф). Скульптори у стародавніх Месопотамії, Єгипті, Греції, Римі, Мезоамериці та Індії по-своєму розвинули рельєфне різьблення у вишукану пластичну форму мистецтва, використавши як матеріал для зображення голі поверхні кам'яних будівель або саркофаги. Екстер'єрні архітектурні оздоби набагато тривкіші за фарбу, хоча давні рельєфи нерідко ще й розфарбовували. Рельєфна обробка невеликих артефактів, як-от коштовних каменів чи скриньок, — це окрема галузь для віртуозного вправління в мікрорізьбленні.

У фігур, вирізьблених у рельєфі, більше свободи руху, ніж у статуй, яким доводиться утримувати власну вагу. Міфологічні рельєфи V століття до н. е. з Парфенону в Афінах, які зображали здіблених кентаврів і спритних вояків, неможливо було створити у вигляді окремих скульптур. Прориви в стародавніх технологіях, наприклад, доступні залізні

інструменти і використання свердла для об'ємного різьблення, дозволили пізніше грецьким скульпторам досягати драматичного ефекту за допомогою горельєфів. Така, наприклад, майстерна оздоба саркофага Александра Македонського IV століття до н. е., знайденого біля Сідона в Лівані, або вівтаря Зевса з Пергама, датованого II століттям до н. е. На довгій панелі саркофага зображено битву війська Александра Македонського з персами при Іссі; кінцівки воїнів і коней тривимірні, вони ніби тягнуться до глядача в потужному контрапункті бурхливого горизонтального ритму.

Митці нерідко вбачали в рельєфному різьбленні форму скульптури, співвідносну з живописом. Мікеланджело вважав, що «малюнок можна вважати майстерно виконаним лише тоді, коли він наближається до ефекту, який справляє рельєф; рельєф же треба вважати поганим, якщо його ефект нагадує просту картину». Коментуючи стилізовану під рельєф картину Андреа Мантеньї «Кібела» (данина давньоримським різьбленим рельєфам), Бріджит Райлі зауважує, як «тло фізично і за відчуттями поєднується з переднім планом». Ще одна риса рельєфної різьби — її здатність наділяти однаковою вагою вербальні і візуальні повідомлення, як на датованій VIII століттям скриньці з китового вуса, відомій під назвою «шкатулка Френкса».

- ☉ На різьбленій «шкатулці Френкса» текст, написаний англосаксонськими рунами, обрамлює сцени з християнської, юдейської і давньоримської історії; тут зображено, як вовчиця вигодує Ромула й Рема — близнюків, котрі заснували Рим.



Купити книгу на сайті kniga.biz.ua >>>