

СЕМИОТИКАТА ПО ВРЕМЕ НА ДРЕВНОГРЪЦКАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Александрос Лагопулос

Още от своето зараждане, семиотиката се счита за област от науката, която изучава цивилизацията като цяло. Това определение е дадено още от Ferdinand De Saussure, основателят на семиотиката, заедно с Charles Sanders Peirce, според когото можем да я разглеждаме като „наука, която изучава живота на знаците на фона на обществения живот“. Оттогава това определение за семиотиката заема господстващо място: от Руския формализъм през 10-те и 20-те години и пражкия лингвистичен кръжок от 20-те години до московската школа от 60-те и 70-те години и семиотиката на Умберто Еко от края на 60-те години.

В първото помагало по семиотика „Elements de Semiology“ на Roland Barthes от 1964 година, авторът се спира на разграничаването, което езиковедът Louis Hjelmslev прави между прякото значение на една дума или на едно нещо (denotation) и второто косвено значение (connotation). Това второ ниво на значението Barthes нарича „идеология“, термин, който съвпада с термина „мироглед“ и съответства като цяло на духа на символизма.

Това е всъщност свързването на идеологията като израз на интелектуалната цивилизация с материалните предмети, между които са и архитектурата и градското пространство, които тя превръща в материална цивилизация. Същевременно, предметите функционират като метафора на абстрактни културни идеи. Формулирането на идеи и назоваването на предмети се постига в рамките на дадена комуникативна среда: един културен източник възпроизвежда и изпраща дадено послание, насочено към различни групи реципиенти (потребители).

Това ще бъде и общият семиотичен подход, който ще използвам по отношение на древногръцката цивилизация. Примерът с неолитното селище, открито в Гърция (става дума за Демини) съответства най – пълно, що се отнася до класическия неолит (3900 – 3400 пр.Х.) на изказаното становище. Става въпрос за селище, което се състои от три двойки, крепостни стени. Естествено, няма данни за евентуално символично значение на този градоустройствен план, но можем да рискуваме да направим едно сравнение, въпреки огромния времеви и културен скок, който се предполага. Действително, Херодот споменава, че мидийската Екбатана от 7 век п.Х. е оградена от седем концентрични стени със стъпаловидна форма и различни цветове, всяка стена, съответстващи на седемте планети.

След 2000 година, п.Х., дворецът в Кносос е отъждествен с лабиринта, една много стара средиземноморска представа за света, спираловидна форма, която същевременно е свързана с някакъв танц. Троя, също така е била своего рода лабиринт и ако танцът като тайнствен ритуал може да „обедини“ един град, някакъв друг вид танц може да го „разруши“. Точно това се е случило с Троя, когато троянците пренесли Троянския кон в своя град: Трифиодор сравнява движенията им с танца на птица.

Най – напред ще се спра на митологичните текстове, които се споменават за създаването на първия град Тива, от микенски тип, на Кадмея, който вероятно се отъждествява с дворцовия комплекс от 15 век п.Х., открит в Тива. Според един от първите митове, мястото на новото селище било посочено на Кадм от една крава, в която се била превъплътила сестра му Европа и която е трябвало да бъде принесена в жертва, за да се изгради селището. Тук трябва да отбележа, че и сестрата на основателя на Тиринт си е представяла, че е крава, докато Аполондор споменава, че Ил – митичният цар на Илион, т.е. на Троя – когото счита за основател на Троя, определил мястото на изграждането ѝ, следвайки една крава. Преди жертвоприношението от земята изскачат хора – змии, които се унищожават взаимно по време на изпълнението на танц с мечове. В края на ритуала и след свещената си сватба, Кадм се превръща в змия. Същите земни измерения характеризират и Кекропс, основателят на микенска Атина, Кекропия, построена върху хълма на Акропола, почти в същия период, в който е построена и Тива. Действително, Кекропс е изобразен като чудовище, получовек и полузмия, т.е., дракон. Има и друг, още по – древен вариант на мита за основаването на Тива, според който Кадм, за да довърши жертвоприношението на кравата, изпраща спътниците си до един извор, за да му донесат вода. Този извор се пази от дракон, който изяжда приятелите на Кадм. Тогава той също отива на извора, убива дракона, с помощта на Атина и следвайки нейните наставления, разхвърля зъбите му. Докосвайки земята, зъбите се превръщат в хора. И тогава Кадм хвърля сред хората камък, който става причина да започнат да се избиват взаимно. Само петима от тях се спасяват от смъртта и те стават родоначалници на аристократичните фамилии в новия град.

От тези митове и данни, на преден план трябва да поставим митичната рамка, в която се поставя изграждането на микенското селище, както и някои характерни черти на този ореол: посочване мястото на новото селище от крава, принасянето ѝ в жертва, унищожаване на хората – змии, хората – „дракони“ или дракона, т.е., на подземните сили, преди създаването на новото селище, основатели и родоначалници, змии или „дракони“. След 1400 година пр.Х., Кадмия се разширява около първоначалния микенски дворец и бива оградена със стена, която според традицията, била построена под звуките на лирата на Амфион и имала седем врати. Тези данни придобиват особено значение, ако ги погледнем в по – широкия контекст на гръцката митология. Калимах споменава, че стените на Троя били построени с помощта на лирата на Аполон. Известно е, че Аполон, богът на изкуствата, е слънчево божество. Калимах споменава, че когато се ражда Аполон, лебедите от Меония направили седем кръга около Делос. Тези седем обиколки се свързват със седемте струни на лирата. Павзаний, обаче, в своите текстове за Беотия споменава, че лирата е имала четири струни преди Амфион, който е добавил още три, за да станат седем. В случая с втората Тива имаме една асоциативна верига, свързващи звена, на която се явяват звукът, седемструнната лира и седемте врати. Обиколката на лебедите от Меония над седемте врати показва планетарния символизъм на цифрата 7. Следователно, седемте врати на Тива олицетворяват асоциативно седемте планети и въртенето им около слънцето, в резултат на което, Тива се превръща в миниатюра на света, от идеологическа гледна точка.

Към подобен символизъм навежда и микенска Атина. През втори век сл.Х., Юлий Полидевк споменава, че Кекропс разделя атиняните на четири племена, а всяко племе на три „тритиес“ (групи или народи). Преди Полидевк, Стравон в своите географски бележки споменава, че „Κέκροψ πρῶτον ἐς δῶδεκα πόλεις συνοικοῖσαι το πλῆθος“. Полидевк продължава, казвайки че Кекропс разделя всяка група на 30 рода. През 10-ти век, Суидий пише, че тази поредица от цифри се свързва с четирите годишни времена, дванадесетте месеца и триста и шестдесетте дни. Въз основа на тези данни, социалната и градоустройствена организация на микенска Атина, както по – късно я разбират атиняните, препраща към космическото време, което съответства на един пълен цикъл на света.

До този момент не бяхме свързвали двата символа на микенското селище, които както изглежда са господстващи: всеобхватността

и връзката със змията или дракона. Ключът за това свързване можем да намерим много по – късно в творбите на Пиндар. По – конкретно, Хиерон I – тиран на Сиракуза, основава малък град в подножието на Етна, Етна или Катани, като това основаване е било отпразнуване през 470 година пр.Х. Преди да започнат празненствата, Хиерон възлага на няколко души, между които и Пиндар написването на творби, които да възпяват неговото дело. Тогава Пиндар описва основаването на града в митологическа рамка. В първата си поема “Питионики” описва сблъсък между небето и неговите врагове. “Сторъкият Тифон” е завързан от Зевс на Тартор, а върху гърдите му са планините на Кими и Сицилия със заснежената Етна: “κίων δ’οὐρανία συνέχει, νιφθέσσ’ Αἴτνα».

Новият град, който е разположен върху земната повърхност е свързан с небесната колона, която поетът отъждествява с Етна. В основата на колоната се намира драконът Тифон и Тартор, като върхът му достига до Зевс и небето. Тази колона, наподобяваща на колоните на Омир, държачи на разстояние небето от земята, отстъпва мястото си на световната ос. Както отбелязва Triumph, новият град е мястото, където се срещат трите части на света, факт, който му придава космическа концентричност. Той стига до извода, че Пиндар възприема като неделимо цяло основаването на града, борбата срещу дракона или драконите, символиката на центъра на света – който при Омир се нарича пъп на морето – и законодателството на идеалната държава (вж. Triumph 1958: 130 – 35, 157). Ако изключим последното, което като понятие предполага новите социално – икономически условия, довели до създаването на града, може да се твърди, че Пиндар черпи вдъхновението си от преданията, във връзка с възникването на микенските селища. Неговото идеологическо ядро изглежда е схващането, че възникването на дадено селище предполага премахването на хаоса, олицетворен от подземния елемент - дракона и че обратно на това, създаването на дадено градско пространство трябва да е продиктувано от порядък, който да имитира космическия ред. Интересното е, че драконът, който олицетворява хаоса, същевременно е и основател на селището и на неговия световен ред: светът не възниква от нищото, а бива създаден в рамките на съществуващия преди това хаос.

Поемата на Пиндар ни насочва към взаимосвързаните понятия за центъра на света и световната ос. В свой дитирамб, посветен на Атина, той говори за съществуването на “пъп”, като символ на центъра на света:

“πολύβατον οἰ’ἀστεος
ομφαλὸν θυόεντα
ἐν ταῖς ἱεραῖς Αἰθάναις»

Налице е пълно съответствие между понятията за центъра на света и пъпа. Двете понятия принадлежат към две паралелни системи на класифициране: Първото - към система от космогонични понятия, а второто към система от антропоморфни понятия. Тяхното съответствие се дължи на факта, че центърът на света представлява неговата среда, така както пъпът е средата на човешкото тяло. Тези две понятия настойчиво присъстват в древногръцкото мислене и също така настойчиво се появяват в реални пространства. По тази причина, Милет и Делос се считат за центрове – пъпове, като същото е в сила и за Делфийския оракул, който е наричан “μεσόμφαλος ἄξων”, “ἄξων ομφηεῖς”.

Художествената концепция на класическото изкуство, която се нарича “класически идеализъм”, олицетворява една особена форма на изобразителното изкуство. Класическото изкуство търси съчетание между реалистичното пресъздаване и формалистичния подход, което го води до създаването по същество на неиндивидуализирани видове - модели. Идеологическата цел на тези модели е да се възприеме търсеното единство, криещо се зад разнообразието от явления. Тази художествена цел има своите дълбоки корени в гръцкия начин на мислене. Действително, една от основополагащите характеристики на гръцкия начин на мислене, може би още от старогеоетричния период, е било търсенето на световен ред, криещ се зад хаотичните и откъслечни факти на личния опит. Това търсене придобива нови форми след появата на философията. Друг израз на абстрактните търсения на формализма, отвъд създаването на художествени модели, е и оформянето на гънки върху дрехите в скулптурата. По този начин реализмът се превръща в декорация. Тази форма обаче не трябва да се отъждествява с липсата на движение. Още ранните скулптори от класическия период са търсели динамичната концентрация на движението в уравновесени и на пръв поглед статични “пози”, за което свидетелстват крилатата Ники от Олимпия и творбите, създадени от школата на Фидий (Pollitt 1974: 139 – 42 и Holloway 1973: 141, 173). Идеологическото ядро на формалистичното търсене е схващането за симетрия, на което ще се спра по – подробно впоследствие.

Симетрията е формалността в художествената идеология на дадена философска гледна точка за света, а философията е, както знаем, един от продуктите на древногръцката мисъл. Излишно е да се подчертава, че тя не е творение на личната инициатива само на определени надарени хора. Напротив, тя е резултат от широки социално - икономически и политически прегрупиравания, на чиито главни характеристики ще се спра накратко. Трябва да се върнем в първата половина на 8-ми век, когато започва гръцката колонизация с колониите на Милет. Колонизацията е решаващ фактор за края на преходния период, който се простира от упадъка на микенската цивилизация до началото на архаичния период и възникването на града. По време на архаичния период (ранния архаичен период 700 – 480 пр.Х.) възниква нова социално-икономическа обстановка, която се характеризира с появата на паричната икономика (в края на 7-ми век се появяват парите). Новият вид икономика довежда до толкова важната независимост на политиката от религията, което е едно абсолютно ново явление за Гърция, както и до тенденцията към превръщане на потребителската стойност на предметите в разменна стойност. Паричната икономика, както и горепосочената тенденция, до която тя води, имат свой идеологически отзвук, т.е., отнасянето на различните предмети от социалното обкръжение под един общ знаменател – парите. Т.е., имаме един основен фактор, обясняващ философското търсене на една общност сред разнообразието от явления. От друга страна, тази нова логика на икономиката, заедно с новото политическо мислене, довеждат до нов вид логика, рационализма, който е в основата на философското мислене (вж. Vernand 1974 I: 176 – 79 и II: 37 - 39, 104 - 107, 117 – 123).

Идеологията на симетрията ни води към същността на нашата тема. На следващите страници ще се занимаем с връзката ѝ с художествената сфера и вселената.

Преди това видяхме, че симетрията от една страна е художествено схващане, но същевременно, води началото си от философската гледна точка за света. Видяхме също така, че симетрията търси ред сред художествените произведения, в техните обективни закономерности. Нека дефинираме сега точно понятието за симетрия: това е пропорционалността на частите на художественото произведение помежду им и като цяло, подчиняваща се на един космогенен обединителен принцип (Pollitt 1974: 15, 26, 162). Тази дефиниция на симетрията подсказва за своя философски произход. Вече споменах, че основополагаща характеристика на

гръцката мисъл е било търсенето на световен ред в разнообразието от емпирични данни. За гръцката философия, основата на реда е мярката, т.е., определянето на мерните единици и на отношенията на измерване помежду им. Това търсене заема централно място при Питагор (в средата на шести век) и неговите последователи, на които ще спира вниманието си.

Както знаем, числата и техните взаимоотношения, аналозиите в Питагоровата философия са същността на нещата и спомагат за образуването на вселената, на света. Светът е триизмерен и сферичен („всеобхватната сфера“), а централната му част е заета от огнище с огън, което се нарича «εστία του παντός», «μυνάς», «Ζανός πύρος». Всеки един обект в света се състои от конкретен брой частици, съответстващи на геометричните точки. Цифрите са съставени от противоположни двойки. Така например, на цифрата 1 съответства двойката „завършен – безкраен“, на 2 – двойката „нечетен – четен“, на 3 – „единица – множество“, на 4 – „дясно – ляво“, на 5 – „мъжки – женски“, на 8 – „светлина – мрак“. Що се отнася до първите четири цифри, на цифрата 1 съответства точката, а на цифрите 2, 3, 4 – правата; същевременно, на цифрата 2 съответства линията, на цифрата 3 – триъгълникът (повърхност), а на 4 – пирамидата. Сборът 10 на първите четири цифри е свещеното съвършено число. От съотношенията на тези четири числа произтичат и основните тоналности на музикалната стълбица, които определят и небесната сфера (Pollitt 1974: 15 – 18, 167 и Raven 1951: 147 – 48).

Известният скулптор Поликет е бил не само последовател на Питагор, но и е допринесъл много за формирането на Питагоровата мисъл (Raven 1951: 150 – 52). Научното изследване на Канона през втората половина на пети век, което не е запазено, е било източник на множество пропорции, допринасящи за създаването на съвършени скулпторни творби – подобна визия съпътства вероятно и античните статуи на младежи, а според Hurwid, и човешките фигури в ранните амфори на Дипилона. Въпреки различията в гледните точки за изкуството през 5 – ти век, всички те, както и Канонът произтичат от принципа на симетрията. Известно ни е, че още през първата половина на 5-ти век, скулпторът Питагор е базирал творбите си на този принцип. „Копиеносецът“ е творбата на Поликет, възплътила в себе си до съвършенство Канона. В концепцията за симетрията, в Канона и в „Копиеносеца“, мярката и красотата съвпадат, както по – късно и при Платон. Цяло множество от понятия се върти около симетрията: хармонията; истината, т.е., математическата реалност, която се възплъщава в произведението на изкуството; съвършеното число, обуславящо симетрията; средството, евентуално идеалното равновесие; и през 4-ти век, точността, в смисъл на математическата точност при прилагането на математическите и геометричните правила, а може би и точността при реалистичното пресъздаване на детайлите (Pollitt 1974: 14 – 23, 88, 126, 162, 167 – 69, 182, 187, Carpenter 1962: 158 – 62, 186 – 86 и Schulz 1955: 202 – 203, 213).

Преминавайки от скулптурата към живописа, отново срещаме строгостта на скулптурните правила в логиката на изобразителната система на четирите цвята, пресъздадена от Бруно в „Полигнот“ (500 – 440 пр.Х.) и в неговия цикъл, но и от Полит в късния класически и ранния елинистичен период. Тази система се базира на използването на четирите първични цвята, от смесването на които е възможно създаването на неограничен брой вторични оттенъци. Бруно приписва това на Демокрит и вероятно на Емпедокъл (средата на 5-ти век). И в действителност, философията на последния предопределя всички принципи на системата.

По – конкретно, Емпедокъл, както и Демокрит вярват, че всички предмети във вселената произлизат от четири първични елемента: огъня, водата, земята и въздуха, основополагащи елементи и за Питагоровата система. Тези елементи, обединявани от любовта и разделяни от омразата влизат в три различни структури. Първата структура е дуалистична и вертикална: четирите елемента в нейните рамки, макар и равностойни от друга гледна точка, се подреждат по вертикала и се противопоставят един на друг: огънят като водещ се противопоставя на другите три елемента. Втората структура е също дуалистична, но хоризонтална: въздухът се съпоставя с огъня и се противопоставя на земята и водата, които също се съпоставят. И накрая, третата структура е триизмерна: състои се от два главни противоположни полюса, огъня и водата, а между тях като междинни елементи са поставени въздухът и земята. Всички неща във вселената, според Емпедокъл произтичат от комбинациите на тези елементи, изявяващи се посредством своите частици и въз основа на различните пропорции между тях и по тази причина са миксове, които се характеризират с равновесие и хармония (Bollack 1965: 18 – 25, 35 – 36, 39, 81 – 83, 238 – 239).

Тази философска система на Емпедокъл включва и познания от живописа. Според Емпедокъл на четирите елемента съответстват четирите цвята, а именно: огън – бяло, въздух – жълто, земя – червено, вода – черно. Бруно твърди, че цветът, който се споменава като черен е тъмносин, и в този случай, се сблъскваме със съответствие, за което подсказват някои от елементите на Минойското изкуство и текстовете на Омир. В този случай Емпедокъл се позовава точно на четирите първични цвята, позволяващи създаването на всички възможни оттенъци, от които се нуждаят художниците. Дотук виждаме, че системата на Емпедокъл се базира на две отделни системи за класифициране: една система от космически елементи и една система от цветове, които системно показват съответствия помежду си. Добавя се обаче, и една трета система, а именно тази на степенуването на светлината: на двете еднакви части на хоризонталната дуалистична структура съответства двойката „светлина – мрак“, докато на двата полюса на триизмерната структура съответстват светлината и нощта, а на средната ѝ част – две междинни степени на светлината. Тази трета система е неразривно свързана с четвърта – системата на астрономическия цикъл между деня и нощта. Със съответствието между системите от цветове и степените на светлината, Емпедокъл се опитва да обясни, как бихме могли да възприемаме както цветовете, така и силата на светлината. Цялостната система на класифициране на Емпедокъл би се разширила, ако се вземат предвид и съответствията на четирите елемента с четирите точки на хоризонта и четирите годишни времена.

Според Емпедокъл, както всички предмети в света възникват от четирите първоначални космически елемента, така и всички цветови оттенъци възникват от смесването на четирите първични цвята въз основа на различни пропорции. По този начин, пропорцията, т.е., симетрията се използва за обясняване процеса на възникване на цветовия спектър. Симетрията обаче, определя и продукта на този процес, тъй като творбите на живописа отразяват реалности, създадени посредством съчетаването на първичните елементи (Бруно 1977: 56 – 58, 63 – 64, 83, 96, Pollitt 1974: 23, 111, 244 и Bollack 1965: 238 – 39). Една от най – известните живописни творби на гръцкия античен свят, принадлежаща към школата на четирите цвята, която подобно на „Копиеносеца“ възплъщава в себе си идеологията на симетрията, е „битката за Исос“, датираща от края на 4-ти и началото на 5-ти век, но която ни е известна от създадената по – късно мозайка в Помпей.

Философията и теорията на изкуството в класическа Гърция се определя от една логика, която по – късно срещаме в структурализма на Levi – Strauss, повече от две хилядолетия по – късно. И двете системи на мислене се базират на понятието „структура“, т.е., на една цялост от елементи и взаимовръзките помежду им. И двете системи първоначално търсят елементи и дълбоки структури и се опитват да обяснят създаването на повърхностни структури от тях посредством логическо-математически правила. И двете по този начин се опитват да намерят обединяващите закономерности зад многообразието на емпиричните факти.

Това сходство между древногръцкия ред и симетрия, от една страна, и структурализма от друга, не произлиза, както се надявам, че показва предшественият анализ, от някакво повърхностно прехвърляне, а отговаря на вътрешния облик на двете системи. В буквалния смисъл на думата е съществувал древен структурализъм, чието познаване е необходима предпоставка за разбиране на древното изкуство.

Опитах се да покажа в написаното дотук, че зад класическата теория и практика на изкуството се крие симетрията, а зад симетрията – космогонията. Симетрията обаче не е била използвана единствено в живописата и скулптурата. Черпейки сведения от гръцки източници, Витрувий казва в "D'architecture", че един добре проектиран храм следва някаква симетрична система, базираща се на човешкото тяло и че същото е в сила и за колоните от различните стилове. В действителност, много е вероятно, гръцките стилове, застъпени в храмовете, да се подчиняват на правилни пропорции. На такива пропорции, изглежда, че са били подчинени не само храмовете, но и много други видове пострройки. Нито един вариант не е излизал от границите на канона.

Тази идеология, криейки се зад пространственото оформление, не ограничава своето влияние само в архитектурното пространство, но се прехвърля и в градското пространство. Градът като пространствена форма препраща към две основни асоциативни норми: едната политическа, а другата – космическа. Тази пространствена форма намира обобщен израз като кръг с център. От гледна точка на политическата норма, от асоциативна гледна точка, центърът символизира агората, а кръгът – еднаквото за всички граждани разстояние от този социално – политически център. Еднаквото разстояние на свой ред препраща към реципрочността на отношенията между гражданите, равновесието и симетрията. От друга страна, кръгът със своя център е една космограма, що се отнася до космическата норма. От асоциативна гледна точка, кръгът символизира космоса и земята, а неговия център е техният център. Съотношението на двете норми показват, че агората се е считала за център на света. Същевременно, агората като цяло, също съдържа такива основни космически елементи. Видяхме също, че Пиндар се позовава на наличието на такъв център в Атина, център, който Dissen отъждествява с жертвеника на дванадесетте бога, една визия, от която се е възползвал и Roscher (вж. Roscher 1913: 33). Този жертвеник на агората, от който започвали всички главни пътни артерии на Атика бил и точката, от която се измервали разстоянията по пътищата. Т.е., от символична гледна точка, вероятно е бил точката О на пространството (Lagoropoulos 1978: 110, 121). Можем да предположим, че космическият център на селището, но и както ще видим на една много по – широка област, представлява и точката, от която произтича неговият порядък.

Идеалният център на света в Атина, обаче е бил друг. През тринадесети век пр.Х., Тезей издига на едноименната агора най – важната нейна пострройка – Пританион – «където е огнището на града и неугасващия огън». Наследник на Пританиона е пострройката, която Солон издига на агората в началото на шести век. Огнището на града, "общото огнище" се е считало от гърците за център на света - доказателство за космическото значение на огнището е отъждествяването на огнището с центъра на света, което Питагор прави. Този космически символизъм на огнището е съпътствал микенския период и кръглото огнище на двореца (вж. Vernand 1974 I: 167 – 69, 183). Тази е и концепцията за града, която Клистен е искал да претвори в своите реформи от втората половина на шести век, т.е., непосредствено преди класическия период. Клистен създава едно триизмерно обществено пространство под формата на концентрични кръгове. Главна роля в неговата реформа изиграват цифрите 3 (цялост, космос), 5, 10 (тетрактус) и 10^2 . Основната цел на Клистен е била реализирането на принципа на равноправието, равнопоставеността, равенството, т.е. на политическите права (Leveque и Vidal – Naquet 1964: 10 - 15, 77 – 83, 91 – 100, 123 – 32 и Vernand 1974 I: 179 – 86, 203 – 25).

По същото време, терминът "равноправие" е използван и във връзка с хигиената. Смисълът му в тази област се е криел в перпендикулярните пропорции и равновесието на противоположните елементи на тялото. Очевидно е близкото родство на термина, както с Питагоровата философия, така и с понятието за симетрия (вж. Raven 1951: 150). Клистен въплъщава в политическия си блян Питагоровата космогония, в която от своя страна присъстват по – стари елементи от Микенската космогония и от произлизащата от Питагор концепция за равноправието. Идеологическата концепция на Клистен за градското пространство е тясно свързана с концепцията за скулптурата, създадена от скулпторите, следващи канона и с концепцията за живописата на школата за четирите цвята, без това съвпадение да води непременно и до отъждествяване на политическите възгледи.

Градоустройственият модел на Клистен обогатява космограмата на града, която Ви представих: кръгът придобива формата на три концентрични кръга. По този начин, неговият модел съчетава в себе си цифрата 3 и концентричните кръгове. Същото съчетание откриваме още по – рано и в космогонията на Анаксимандър (610 – 546 пр.Х.). За него земята е един каменен цилиндър със съотношение на височината спрямо диаметъра в основата 1:3. Земята е кръгла и се намира в центъра на вселената, "съвършена сфера", а около нея, по концентрични орбити, се движат звездите, луната и слънцето; съотношението на радиусите на техните орбити достига до $9 (3^2)$: $18 (2 \times 9)$: $27 (3 \times 9)$. В центъра на земята се намират Средиземно море и Гърция. Концентричният модел на пространството откриваме отново в "Панатинайкон" на Аристид, само че този път за него се споменава доста по – назад. В параграф 99 четем:

"Η δ'αυτή θέσις της τε χώρας ἰδηλ. της Ἀττικής ἐν τη Ἑλλάδι και της πόλεως ἐν τη χώρα, μέση γὰρ ἐν μέσῃ κεῖται.....Τρίτη δὲ ἀκόλουθος τούτων ἀνέχει, περιφανής ἀνω διὰ μέσης της πόλεως, πάλαι μὲν πόλις, νυν δὲ ἀκρόπολις, κορυφὴ παραπλησίως.....Ὡσπερ γὰρ ἐπ'ἀσπίδος κύκλων εἰς ἀλλήλους ἐμβεβληκότων πέμπτος εἰς ὀμφαλὸν πληροὶ διὰ πάντων ὁ κάλλιστος, εἶπερ ἢ μὲν Ἑλλάς ἐν μέσῳ της πάσης γῆς ἢ δ'Ἀττικὴ της Ἑλλάδος, της δὲ χώρας ἢ πόλις, της δ' αὖ πόλεως ἢ ὀμόνυμος ἰδηλ. ἡ Ἀκρόπολις\».

Моделът на Аристид под формата на окръжност също е една космограма. В действителност е съставен от пет концентрични кръга, външният от които е очертанието на самата земя, а централният се свързва с пъпа; между тях са разгърнати три кръга, на които съответстват Гърция, Атика и Атина. Аристид сравнява космическото пространство с щит, центърът на който отъждествява с пъп. Това отъждествяване на центъра на щита с пъп се среща често в Илиада, а описанието на щита на Ахил в нея не оставя никакво съмнение за космическата символика на щита. Съществуването на пъпа на Акропола не противоречи на съществуването на другите космически центрове на Атина, за които вече споменах. Центърът на света е едно качествено измерение и като такова не може да бъде едновременно проектирано върху много точки от пространството. Разбира се, в случая с класическа Атина, тези съвършени центрове се свързват с последователните етапи от развитието на селището (Лагопулос 1978: 110).

Цифрите 3 и 10 през пети век, за Иподам, както и за Клистен са една от основите на неговия градоустройствен модел. Геометричната форма на този модел не съвпада с формата на модела на Клистен, тъй като в противовес на неговите концентрични кръгове, моделът на Хиподам взаимодейства от Изтока един план на улиците под формата на правоъгълна скара. Тази скара, която вероятно е ориентирана към четирите точки на хоризонта е съставена въз основа на три вида жребий: жребият на боговете,

жребият на държавата и този на гражданите. Цифрата 3 представлява основата на една по – обща система за класифициране. В нейните рамки гражданите на идеалната демокрация се подразделят на три класи: на земеделци, майстори и войници. Законите се създават с цел предотвратяването на три вида престъпления, а ролята на съдиите е тройна. Броят на гражданите в града на Хиподам възлиза на 10000. Градът, наброяващ 10000 души, възниква от съвършенството на числото 10. Такъв град е Етна, за която споменах в глава 3 и чието население се състои, на базата на нашата информация, от 5000 сиракузци и още толкова пелопонесци. Такъв град е и македонският Амфиполи, основан през 436 г пр.Х. Очевидно е, както казва Martin (1956: 16), че Иподам е повлиян от Питагоровата философия, че е възприел нейните възгледи относно цифрите, че е приложил тези възгледи в своя градоустройствен модел. Хиподамовият модел включва в себе си цифрата и хармонията. Може би се има предвид едно диференцирано пространство, но тази диференциация в крайна сметка се подчинява на единството (Vernand 1974 I: 219 – 26 и Leveque и Vidal Naquet 1964: 124 – 28, 132).

В заключение можем да кажем, че политическата идеология и концепциите за света диктуват възгледите за градското, но и за околното пространство през втората половина на шести и през целия пети век, а също така, че космогонията и естетиката като неделимо цяло определят теорията и практиката на архитектурата и на изобразителното изкуство.

Виждаме също така, че схващането на Питагор за симетрията и за космическото единство, което той налага, през същия период се възлъчва в политическите и космически системи, които от своя страна диктуват възгледите за структурирането на градското и околното пространство. Тези системи като цяло считат, че кръгът като идеална форма обуславя организацията на пространството. Този кръг има космическо значение и го срещаме в Питагоровата система, но възникването му датира, както се разбира от Омир, от микенския период и дори още по – рано. Симетричната и кръглата форма са основополагащи елементи и в мисленето на Платон, независимо от това дали говори за космогонията или за пространственото оформление въобще, или за организацията и пространственото оформление на идеалния град – държава в частност (Herter 1953). Можем да заключим, че философията на симетричното заема господстваща позиция в градоустройствената мисъл от края на античността, както и през класическия период. Успоредно с това както видяхме, същата философия господства под формата на симетрия в изобразителните изкуства през класическия период и особено през пети век. Симетрията определя и архитектурните стилове. Но в техния случай, дорийският стил се отнася към средата на седми век, т.е., към една епоха преди Питагор, като нещо подобно вероятно става, както видяхме и при аналогията с изобразителното изкуство.

Горепосочените елементи ни навеждат на три извода: първият е, че основните принципи на Питагоровата мисъл са били характерни и за по – ранното гръцко мислене, следователно те се явяват едно продължение. Вторият извод е, че Питагор систематизира мисленето на предците си и успява да стане изразител на гръцката мисъл по това време, както и човекът, обобщаващ тази мисъл. Третият извод е, че през класическия период налице са били такива социални и идеологически предпоставки, които да спомогнат Питагоровата философия да оцелее и то като господстваща. Тези изводи са в тясно съответствие с периодизацията на древногръцката история. Без да се впускам в разглеждане на този въпрос, бих искал да припомня, че началото на древния начин на производство може да бъде отнесен между осми и седми век, а началото на реформирането на този начин на производство – към изцяло робовладелския четвърти век. Въз основа на тези социално-икономически дадености виждаме, че концепцията за пропорционалността изглежда, че съпътства периода на навлизане на древния начин на производство, че философията на симетричното на Питагор се появява в своята завършеност, но не и в своя апогей през класическия период и че впоследствие тази философия господства, докато продължава този начин на производство.

Основният обект на моя анализ бяха изкуството и пространството като неезикови семиотични системи. Анализът, който направих преди това, показва, че техните идеологически основи се полагат в края на античния и през класическия период на базата на една обща философия - философията на симетричното. Той ни показва, обаче и нещо повече - че тази философия определя и езиковите системи, като философията, космогонията и политическото мислене. Посредством тази философия, отнесохме широката идеологическа палитра на гръцката мисъл към горепосочения период. Тя се проявява като един общ комплекс, проявяващ се в различни вариации, в съответствие със социалните класи и техническите и процесуални характеристики на неезиковите системи. Философията на симетричното е всеобхватна и включва в себе си философията, космогонията на макрокосмоса, политиката, естетиката и човешката хигиена - един микрокосмос, който напълно съответства на макрокосмоса.