Федеральное агентство по образованию

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования

НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Н.А.ДОБРОЛЮБОВА

А.Н.Донин

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Нижний Новгород

2008

Печатается по решению редакционно-издательского совета ГОУ ВПО НГЛУ.

УДК [7.03(38)](075.8)
ББК 85.1(0)
Д 674

А.Н.Донин. Искусство Древней Греции: Учебное пособие. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, 2008. – 121 с.

Пособие посвящено истории и проблематике изобразительного искусства и архитектуры Древней Греции. Предназначено для студентов, обучающихся по специальности «История и теория изобразительного искусства», а также для студентов других гуманитарных специальностей и широкого круга любителей искусства. Пособие может быть использовано в лекционных курсах по зарубежной истории, античной литературе и культурологии.

УДК [7.03(38)](075.8)
ББК 85.1(0)

Рецензент Е.А.Молев, доктор исторических наук, профессор

© ГОУ ВПО НГЛУ, 2008.
© Донин А.Н., 2008

ВВЕДЕНИЕ

Искусство Древней Греции – первый этап античной художественной культуры и в то же время одна из наиболее прекрасных страниц в культуре всего человечества. Термин «античность» происходит от латинского antiquus, то есть «древний». Исторически сложилось, что это понятие используется в отношении не всей древней истории и культуры, а только применительно к Древней Греции и Древнему Риму. В рамках античной культуры были достигнуты исключительно важные результаты в области архитектуры, поэзии, изобразительного искусства, науки, философии, права и государственного строительства. Произведения греческих и римских скульпторов и живописцев, архитекторов и поэтов стали классическими, образцовыми для европейской культуры, начиная с эпохи Возрождения, и русской культуры XVIII – XX веков. Немало сторонников имеет точка зрения, что памятники античности являются непревзойденными образцами. Такой взгляд культивировался теоретиками Ренессанса и, в особенности, классицизма. Эти ученые противопоставляли искусство древних греков и римлян художественной культуре Средних веков. Однако хотя достоинства греческого и римского искусства неоспоримы, это не значит, что художественная культура других эпох – например, Средневековья, «хуже» или «ниже». Это не низкое и не примитивное, а *иное* искусство, что обусловлено иной ментальностью.

В основе античного искусства лежат образы и сюжеты греческой мифологии, и с ними же тесно связана архитектура. Необходимо знать и античную историю: это канва, на которую накладываются явления собственно художественной культуры.

Автор старался не только изложить уже сложившиеся представления, но и учесть наиболее существенные новые достижения искусствоведческой науки. К сожалению, в Нижегородском художественном музее нет произведений античного искусства. Ими обладают Государственный Эрмитаж (Санкт–Петербург) и Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва; сокр. ГМИИ); кроме того, в ГМИИ находится большое количество слепков с тех произведений, которые хранятся в зарубежных коллекциях. В связи с этим студентам – как избравшим искусствоведческую специальность, так и посвятившим себя другим областям знания, необходимо многократное посещение Эрмитажа и ГМИИ с целью глубокого знакомства с античными подлинниками и слепками.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Уже итальянский Ренессанс был эпохой глубокого и зачастую восторженного интереса к античной культуре. «Аполлон Бельведерский» был найден около 1479 года, скульптурная группа «Лаокоон» – в 1506 году. Начало научного изучения античного искусства относится к эпохе классицизма, точнее, к XVIII веку и связано с именем немецкого исследователя **Иоганна Иоахима Винкельмана** (1717 – 1768). Это был историк искусства и археолог. Он родился в семье бедного сапожника. Работая в должности школьного учителя, в свободное время Винкельман изучал греческий язык и античную культуру. С 1755 года Винкельман живет в Риме. Незадолго до того он издал книгу «Мысли о подражании греческим образцам в живописи и скульптуре». Спустя девять лет вышла его «История искусства древности». В этих работах были совмещены история греческого искусства и описание отдельных произведений. Ученый выдвинул тезис о превосходстве греческой художественной культуры над искусством всех других народов и времен. Эти труды поразили современников и вызвали к жизни два явления: признание древнегреческого искусства безусловным эталоном прекрасного и начало исторического изучения искусства. При этом заметим, что Винкельман никогда не был в Греции, которая тогда находилась под властью Турции, и свои выводы основывал чаще всего на римских копиях. И хотя мы сегодня не разделяем многих идей Винкельмана, его анализ античной художественной культуры как единого целого и оценка стилистического развития греческой скульптуры стали отправными точками для истории искусства и философии культуры.

В дальнейшем к изучению искусства и культуры Древней Греции обращались крупнейшие ученые Западной Европы и России: французы Шарль Диль, Ипполит Тэн и Виолле ле Дюк, швейцарец Якоб Буркхардт, немецкий исследователь Адольф Фуртвенглер, российские ученые О.Ф.Вальдгауер, В.Д.Блаватский, М.В.Алпатов, Б.Р.Виппер и многие другие. В своих работах они уже опирались не только на копии, а прежде всего на вновь открытые оригиналы. При этом систематизация и изучение хранящегося в музеях и частных собраниях материала проводились в тесной связи с античной историей, литературой и философией.

ПЕРИОДИЗАЦИЯ ГРЕЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Древнегреческое искусство – хронологически более ранний этап по сравнению с Древним Римом. К Древней Греции относится несколько регионов. Во–первых, это территория **Балканского полуострова**, почти полностью совпадающая с границами современного государства Греция. Во–вторых, это остров **Крит** и многочисленные **острова Эгейского моря**, где выделяются два архипелага – **Киклады** и **Спорады**. В–третьих, это **Ионическая Греция** – западное побережье полуострова Малая Азия, где был распространен ионический диалект древнегреческого языка, и, в-четвертых, так называемая **Великая Греция** – колонии на южном побережье **Апеннинского полуострова** и в **Сицилии**. Кроме того, к миру античной культуры принадлежат и колонии, основанные греками в древности на берегах Черного моря. Сами греки назвали себя **эллинами**, а свою страну – **Элладой**.

Истоки греческой культуры – в позднем неолите, а заканчивается ее развитие в I веке н.э. Таким образом, эпоха древнегреческого искусства включает примерно два с половиной тысячелетия. В ней выделяют несколько основных этапов.

1. Эгейское искусство: III – II тыс. до н.э.
2. Протогеометрический и геометрический стиль: XI – VIII вв. до н.э.
3. Период архаики: VII – VI вв. до н.э.
4. Классический период: V – последняя треть IV в. до н.э.
5. Эллинистический период: последняя треть IV – I в. до н.э.

Греческое искусство в чем-то близко художественной культуре Древнего Египта и Месопотамии, но во многом и отличается от них. Античная Греция – это то удивительное место, где рядом с древним коллективным сознанием возникает личное, индивидуальное сознание. В отличие от египетских, вавилонских, ассирийских и персидских мастеров, греческие художники, особенно в классический период, ощущали себя творцами, поскольку были не подданными фараона или какого-то другого царя, а свободными людьми, гражданами. Они были способны испытывать гордость за свои произведения и нередко ставили на них свое имя. Кроме того, имена художников, описания их произведений и даже даты мы нередко встречаем в античной литературе – у таких авторов, как Ксенофонт, Аристотель, Павсаний, Филостраты и др.

Изучение греческого искусства связано со многими сложностями: почти целиком исчезла живопись, уничтожены многие произведения

скульптуры, имена авторов зачастую неизвестны. И, тем не менее, греческая художественная культура оставляет у нас ощущение неувядаемой прелести. Ее секрет в жизнерадостном, жизнеутверждающем характере этого искусства, в гармонии физической и духовной красоты человека. Что же касается окружающего мира, мира природы, то он воспринимался как естественная среда человека и редко становился предметом внимания художников. В центре внимания здесь стоит именно человек, и даже когда изображается какое-либо божество, оно имеет человеческий облик и по-человечески прекрасно.

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

Колыбелью греческой культуры явились острова Эгейского моря. Отсюда произошло название самого раннего периода художественной культуры Древней Греции – Эгейское искусство. Несколько позднее искусство начало развиваться на острове Крит и в прибрежных районах материковой Греции, где возникают города – Микены, Тиринф, Пилос.

ИСКУССТВО ПОЗДНЕГО НЕОЛИТА

Греция и острова Эгейского моря были заселены по крайней мере в эпоху **мезолита**, хотя до сих пор здесь не найдено памятников материальной культуры, которые датировались бы этим периодом. Древнейшие памятники греческой художественной культуры относятся, по–видимому, к **позднему неолиту**. Мы находим их на островах Эгейского моря. Это выполненные, в основном, из камня сосуды и статуэтки. Последние часто происходят с островов Кикладского архипелага, почему их часто называют **кикладскими идолами**. Они отличаются схематизмом и условностью форм. У кикладских идолов зачастую плоское, клинообразное туловище, почти нерасчлененные руки и ноги, несколько запрокинутая назад голова. Черты лица передаются в виде выступов, при этом нос похож на длинный гребень. Но среди кикладских идолов есть фигуры иного типа: они имеют странную, гитарообразную форму. Также встречаются выточенные из камня маленькие примитивные головы, у которых не только нос и губы, но и глаза сделаны выпуклыми, выступающими над поверхностью лица. Вообще говоря, условность изображения – характерная особенность неолитического искусства. Кроме

того, подобный схематизм вызывался крайне ограниченными возможностями обработки камня: инструменты скульпторов были еще очень примитивными.

К концу III тыс. до н.э. положение меняется: инструментарий становится более совершенным и разносторонним, в результате чего появляются статуэтки более сложной конфигурации – например, **Арфист** с острова Аморгос (Афины, Нац. археологический музей).

КРИТО – МИКЕНСКОЕ ИСКУССТВО

На рубеже III–II тысячелетий до н.э. начинается развитие цивилизации на острове **Крит.** Эту культуру называют **минойской** – по имени царя **Миноса**, правившего здесь, согласно греческим мифам, в незапамятные времена. Минойская цивилизация была городской. Ее основные памятники – это три дворца, расположенные в разных частях острова, – **Кносс**, **Фест** и **Маллия**. Эти дворцы не раз уничтожались и вновь восстанавливались, пока в середине II тыс. до н.э. грандиозная катастрофа, по–видимому, взрыв вулкана на острове **Фера** (**Санторин**), не уничтожила эту цивилизацию.

Начало исследованию критских древностей было положено в 1900 г. английским археологом **Артуром Эвансом**. Одна из многочисленных загадок критской цивилизации – отсутствие на этом острове оборонительных сооружений: ни стен, ни башен. Как будто критяне не боялись никаких врагов! Вместе с тем, мы очень мало знаем об общественном устройстве этого государства и о верованиях критян: письменность у них была, но ее памятников немного, и они с трудом поддаются расшифровке.

Дворцы дошли до нашего времени в руинах, и их первоначальный облик восстановить невозможно, но все же современная наука имеет определенное представление об архитектуре критян и об их искусстве. На стенах дворцов сохранились фрагменты штукатурки со следами краски. На их основе реконструируются памятники критской монументальной живописи. Наиболее известны росписи Кносского дворца – иногда плоские, иногда имеющие вид раскрашенного рельефа.

Кносский дворец. План

Кносский дворец был большим и сложным сооружением со множеством помещений. Предполагается, что именно он фигурирует в греческих мифах под названием Лабиринта. В центре его помещался большой прямоугольный двор, вокруг которого группировались жилые комнаты и подсобные помещения, коридоры и лестницы. В некоторых местах дворец имел два и три этажа. Стены были сложены из камня, но колонны, на которые опирались перекрытия, были деревянными и имели не постоянную толщину, а немного расширялись снизу вверх. Поскольку в архитектуре других народов и эпох обычно бывает наоборот (колонны кверху слегка сужаются), то критская колонна получила название **«иррациональной»**, то есть как бы противоречащей здравому смыслу.

Еще одной важной особенностью критской архитектуры является наличие в дворцах так называемых **световых колодцев** – проникающих сквозь все этажи и ничем не перекрытых помещений, открывающих дорогу воздуху и свету в нижние помещения. Благодаря обилию лестниц, галерей, переходов и световых шахт дворец производил особенно живописное и динамическое впечатление. Главный вход во дворец находился на северной стороне и был оформлен в виде **пропилеев** – монументальных крытых ворот. Среди внутренних помещений Кносса особенно интересны так называемый **тронный зал** (одна из главных

достопримечательностей дворца) с каменным троном у одной из стен – и так называемый **мегарон царицы** – жилое помещение с ванной комнатой, спальней и туалетом. Мегарон (греч. «большой зал») – это тип жилого дома в III – II тысячелетиях до н.э. Он представляет собой прямоугольное помещение с очагом в центре и дымовым отверстием в потолке.

Динамизм и живописный характер Кносского дворца подчеркивался росписями стен – как фигуративными, так и орнаментальными. Среди декоративных мотивов важнейшую роль играют спираль, розетка и пальметка; также встречается на стенах изображение двойного топора.

Монументальная живопись Крита – блестящее и поразительное искусство. Очень часто фрески имели небольшие размеры, сорок–пятьдесят сантиметров в длину. Критские росписи сохранились плохо, поэтому их трудно реставрировать и интерпретировать. В меру своего понимания многие фрески Кносского дворца реставрировал Эванс, но не все его реставрации признаны убедительными.

Расцвет критской живописи приходится на период между 1700 и 1500 гг. до н.э. Сюжеты и мотивы этих росписей весьма разнообразны: здесь и различные пейзажи, и изображения отдельных фигур, и бытовые сцены, и птицы, и летучие рыбы, и фантастические звери. Все это удивительно жизнерадостно. Уникальность критского и вообще древнегреческого искусства в том, что оно мало связано с заупокойным культом. В центре его внимания – жизнь. Вообще характер античного искусства был гораздо более светским, нежели в Древнем Египте, Древней Индии или Древнем Китае, хотя, конечно, многие его произведения являлись религиозными.

Одним из самых известных произведений критской живописи является изображение идущего человека в пышном головном уборе (Ираклион, музей; ранее в русскоязычной литературе использовалось написание Гераклион). Этой фигуре давались самые различные интерпретации и, соответственно, названия: **«Царь–жрец»**, **«Шагающий принц»**, и даже **«Принцесса лилий»**. Схема построения человеческой фигуры здесь такая же, как в египетском искусстве: голова и ноги даны в профиль, грудная клетка и глаз – анфас, руки распластаны параллельно плоскости стены. Но при этом здесь есть и существенные отличия от египетского искусства: более легкая и свободная ритмика, более «живыми», естественными, не стилизованными кажутся все части тела, хотя необычно тонкая талия делает грудную клетку похожей на треугольник, обращенный вершиной книзу.

Всемирной известностью пользуется фреска **«Игры с быком»** (Ираклион, музей). Это повествовательная композиция, где представлены три человеческие фигуры: две светлые – видимо, женские, и темная – очевидно, мужская. Они расположены вокруг стремительно несущегося, выставив рога, быка. Его передние ноги выброшены вперед, задние назад;

это поза так называемого «летучего галопа». Одна из женщин хватается за рога и, как кажется, в следующее мгновение, подпрыгнув, окажется над быком и совершит сальто. Мужчина показан вверх ногами, он отталкивается руками от боков животного и через секунду спрыгнет позади него. Там уже стоит вторая женщина, которая только что совершила все эти эволюции.

Наконец, необходимо упомянуть фреску **«Парижанка»** из Кносского дворца (Ираклион, музей), а также росписи, обнаруженные на острове Фера: **«Боксирующие мальчики»**, **«Рыбак»**, **«Речной пейзаж»** и **«Морской поход»**.

Замечательными в своем роде являются произведения критской скульптуры – **«Богини со змеями»** (Ираклион, музей). Они невелики по размерам. Сохранились и керамические сосуды, украшенные росписью. Их отличает необычайная пластичность формы, живая и плавная гибкость контура, как будто гончар–ваятель соединил отдельные части сосуда (ножку, горло, тулово) в едином взмахе. Среди предметов критской керамики особенно своеобычны вазы стиля **«Камарес»**, названные так по месту находки, и сосуды с изображением головоногих моллюсков – например, **«Ваза с осьминогом» из Гурнии** (Ираклион, музей). Форма этих сосудов и мотивы росписи составляют единое целое и вызывают у зрителя легкое, ненавязчивое чувство динамики, вращательного движения.

Как уже упоминалось, расцвету критской культуры был положен конец тектонической катастрофой. Вскоре остров завоевали выходцы из материковой Греции – **ахейцы**. Это тот народ, который вел, согласно Гомеру («Илиада», «Одиссея»), войну против Трои. Ахейцам удалось восстановить Кносский дворец. Именно тогда был отделан так называемый **тронный зал** (одна из главных достопримечательностей дворца) с каменным троном у одной из стен. Но в целом критская культура клонилась к упадку. Однако предшествующий этому упадку расцвет оказал огромное влияние на культуру близлежащих островов, а также на города Балканского полуострова – расположенные на Пелопоннесе **Микены**, **Пилос** и **Тиринф**. По имени крупнейшего из них эта культура называется Микенской. Ее подъем приходится примерно на 1600 – 1200 гг. до н.э.

В отличие от критских поселений, эти города окружали мощные стены. Они были сложены из огромных каменных глыб, поднять которые, как казалось грекам более позднего времени, было по силам только циклопам, поэтому такую кладку называют **циклопической**.

Раскопки в Микенах начались раньше, чем на Крите, а именно, во второй половине XIX столетия. Они связаны прежде всего с именем знаменитого немецкого археолога **Генриха Шлимана**, открывшего несколько ранее на побережье Малой Азии легендарную, описанную Гомером Трою.

В окружавшей Микены крепостной стене имелись **Львиные ворота**, сохранившиеся до наших дней. Свое название они получили от рельефа над проемом – это фигуры двух львиц, симметрично поставленных, опираясь на задние лапы, по сторонам колонны, что образует так называемую **геральдическую композицию**. Основанием для этой группы служит многотонная каменная плита, опирающаяся на боковые устои проема.

Внутри городских стен находился царский дворец – группа не очень больших строений вокруг центрального двора. Жилое помещение – так называемый **мегарон** – представлял собой зал, в центре которого находился очаг, и к которому вела небольшая передняя с портиком из двух колонн. Над очагом в кровле было устроено отверстие, через которое уходил дым и проникал солнечный свет.

Микенская культура во многом связана с заупокойным культом. Здесь обнаружено два типа гробниц – **шахтные** и **купольные**. Они относятся к разным периодам. Шахтные являются более древними. К счастью, их миновали всевозможные грабители, благодаря чему в них сохранились многочисленные предметы материальной культуры. Их можно разделить на три группы: одни выполнены в Микенах в местном стиле, другие – тоже здесь, но под влиянием критского искусства, третья группа – предметы привозные. Но во всех случаях влияние критского искусства неоспоримо. Среди памятников искусства Микен особенно известны **золотые маски**, выполненные в технике чеканки и лежавшие на лицах покойников, и **бронзовые кинжалы с инкрустациями**. В отличие от египетских масок (вспомним маску Тутанхамона) так называемая **маска Агамемнона** (Афины, Нац. музей) характерна психологической выразительностью при весьма значительном схематизме в передаче черт лица. На кинжалах представлены фигуры животных и людей, здесь наиболее известен кинжал со сценой охоты на львов. Фигуры даны суммарно, но необычайно выразительно. Они представлены в энергичном движении, стремительностью своей превосходя аналогичные по теме ассирийские рельефы. При этом следует отметить, что человеческие фигуры здесь наделены такой же «осиной» талией, что и на критских фресках.

К XIV – XII векам относится сооружение в Микенах нескольких купольных гробниц. Наиболее известная из них получила условное название **Сокровищницы Атрея**. Это самое большое купольное сооружение Древнего мира, и оно оставалось таковым вплоть до постройки Пантеона в Риме (II в. н.э.). Правда, оно представляет собой ложный купол. Над ним насыпан курган, а внутрь ведет длинный входной коридор – **дромос**. Купольные гробницы были некогда разграблены, и что в них находилось, неизвестно.

Тиринф известен своими крепостными стенами невероятной толщины – до семнадцати метров. В них были устроены в некоторых местах проходы, галереи и казематы, перекрытые ложным сводом. Кладка стен была выполнена из грандиозных камней неправильной формы.

Внутри цитадели находился дворец, организованный аналогично микенскому. Мегарон был построен из камня и сырцового кирпича. Его стены покрывали фрески, на полу были нарисованы осьминоги и дельфины. Среди фресок Тиринфа наиболее известны **«Голова женщины»** (Афины, Нац. музей) и **«Охота на кабана»** (там же). Первая представляет молодую женщину в одежде критского покроя и с критской же прической, однако контуры здесь прорисованы не столь виртуозно, как в Кносском дворце. В «Охоте на оленей» мы видим нескольких собак, окруживших большого вепря. Фигуры всех животных даны в уже известной нам позе «летящего галопа» и притом декоративно трактованы: так, тела собак покрыты черными, красными и голубыми пятнами.

Микенская керамика – сосуды, расписанные коричневатой краской. Мотивы росписей чаще всего те же, что и на Крите, – осьминоги, каракатицы. Однако по артистизму исполнения эти вазы уступают критским аналогам.

Цивилизация Микен, Пилоса и Тиринфа погибла около 1200 г. до н.э. в результате вторжения с севера дорийцев – племен, говорящих на дорийском диалекте греческого языка. Они находились на иной стадии культурного развития, нежели вытесненные ими ахейцы (впрочем, некоторые районы материковой Греции оказались нетронутыми – например, Аттика). Во всяком случае, старые очаги Эгейского искусства были разрушены. Но традиции этого искусства не умерли. Как угли тлеют под пеплом и золой, так эти традиции продолжали жить и через несколько веков возродились в новых формах – в греческих храмах, в керамике X – VIII веков, а также в скульптуре и живописи, развитие которых начинается несколько позднее. С этого этапа и начинается собственно искусство Древней Греции.

Вопросы и задания

1. Что такое кикладские идолы?
2. Назовите основные центры Крито–Микенской культуры.
3. Что такое иррациональная колонна?
4. В какой технике выполнено изображение, известное под названием «Царь–жрец»? Как еще его называют?
5. Из чего сделаны статуэтки, известные как Богини со змеями?
6. Что такое циклопическая кладка?
7. Назовите стилистические черты, общие для изображения человеческой фигуры в росписях критских дворцов и микенском искусстве.
8. Какие типы гробниц обнаружены в Микенах?

9. Сравните так называемую маску Агамемнона с произведением древнеегипетского искусства – маской фараона Тутанхамона. Сравнение следует проводить по следующим позициям:
   а) использованные материалы, техника и выразительные средства;
   б) функции и образное содержание.

ИСКУССТВО ПРОТОГЕОМЕТРИЧЕСКОГО И ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО СТИЛЕЙ

Период с XI по VIII в. до н.э., для которого характерно искусство геометрического стиля, нередко называется также Гомеровским, так как именно к нему относят предполагаемое время жизни поэта. Кажется, что культурная жизнь в Греции тогда еле теплилась: раскопки приносят только керамическую посуду и, ближе к концу этого периода, мелкую бронзовую пластику. Однако, несмотря на это, данный период имеет исключительно важное значение, так как в этих произведениях заложены многие основополагающие черты греческого искусства.

Выделяют и более ранний этап – искусство **протогеометрического стиля** (XI – X вв. до н.э.). Но вначале были открыты изделия геометрического стиля – так называемые **дипилонские амфоры**. Их название произведено от топонима Дипилон – это было предместье Афин, где на кладбище при раскопках и находили эти сосуды. Скорее всего, их использовали при захоронениях в качестве своеобразных надгробных памятников. Дипилонские амфоры достигают в высоту полутора метров и сплошь покрыты узором геометрического характера. Пример – **дипилонская амфора** (Афины, Нац. музей). Геометрический узор идет по горлу и тулову сосуда **фризами**, то есть горизонтальными полосами; он получил особое название – **меандр** – по имени малоазийской реки Меандр, совершающей в своем течении многочисленные причудливые повороты и изгибы.

Меандр: два варианта

Более ранние по происхождению сосуды протогеометрического стиля тоже покрыты орнаментом не растительным и не зооморфным: это волнистые линии, горизонтальные полосы, концентрические полуокружности и т.п. Казалось бы, такие вазы тоже можно отнести к геометрическому стилю, однако дело не только в узоре, но и в форме самих сосудов. Вазы протогеометрического стиля еще обладают в некоторой степени той плавной гибкостью переходов, которая была

присуща Крито–микенскому искусству. В отличие от них, сосуды геометрического стиля скомпонованы из нескольких простейших объемов (тулово, горло, ножка), как бы приставленных друг к другу. Они отделены друг от друга линиями стыков и тем самым выражают тектоническую идею. Но что такое **тектоника**?

Данное понятие чаще всего употребляется в геологии, где оно обозначает структуру, движение и деформации земной коры. В архитектуре также говорят о тектонике или об **архитектонике**, имея в виду выявление закономерностей строения, конструкции, принципиальной взаимосвязи ее частей. Говоря проще, архитектурная конструкция состоит из несущих (вертикальных) и несомых (горизонтальных) элементов; несущие элементы, то есть опоры – это стены, столбы и колонны, а несомые – крыша и межэтажные перекрытия. Если облик здания или сооружения таков, что для зрителя очевидна функция основных элементов конструкции, то есть если понятно, какие из них являются несущими, а какие несомыми, то говорят о выявленной тектонике, о том, что в художественном образе постройки отражена ее конструкция. Также можно сказать, что выявление тектоники – это зрительная передача противоборства тяжести (ею обладают несомые элементы) с противодействующими ей статическими усилиями, которые как бы совершаются несущими элементами. Если же функциональность элементов конструкции как–то завуалирована, то тектоника не выявлена, не является ощутимой, очевидной.

Таким образом, когда мы говорим о тектоническом характере сосудов геометрического стиля, то имеем в виду то, что они имеют конструкцию, составленную из нескольких сочлененных, но ясно отделенных друг от друга элементов, причем сразу же понятно, что для горла несущей частью является тулово, а для них обоих – ножка сосуда.

Мы не говорили бы об этом так подробно, если бы выявление тектоники произведения не было столь значимо для греческого искусства в целом. Тектоническая идея и тектоническое чувство являются одной из самых сильных сторон древнегреческой скульптуры и, хотя об этом труднее судить, живописи. Кроме того, в конце геометрического периода начинается развитие греческой архитектуры, а она оказала огромное, ни с чем не сравнимое влияние на последующее развитие зодчества и в странах Западной Европы, и в России, и за океаном. Ничто так не выражает тектонику, как ордерная система, разработанная в Древней Греции в VII – V вв. до н.э. Что же касается архитектуры Крита и Микен, то, разумеется, тектоническое начало было присуще и ей, но выражено оно было совсем не так ярко и очевидно.

В связи с этим мы должны перейти к рассмотрению основ архитектуры Древней Греции, но все же сначала познакомимся с некоторыми произведениями греческой пластики, а также вазописи

геометрического периода. Скульптура данного этапа – это небольшие статуэтки из бронзы, которые отличаются условностью форм, но вместе с тем обладают ярко выраженной тектоникой. В этом отношении наиболее типичными являются найденная в Фессалии статуэтка **Воин** (Афины, Нац. музей) и группа из Олимпии **Герой и кентавр** (Нью Йорк, Музей Метрополитен). У Воина вытянутые пропорции и угловатые формы тела, которые не приведены к органическому единству и просто приставлены друг к другу. Но в этой фигуре выражены и тектоническое начало, и интерес к движению – хотя бы к тому, как функционируют конечности. Герой и кентавр – борющиеся друг с другом персонажи, однако скульптор пока не умеет передать их состояние иначе, чем просто показать их держащими друг друга за руки. Нет здесь и того органического слияния образа человека и коня в фигуре кентавра, которое будет присуще изображениям этих мифологических существ в классическую эпоху. Художник механически приставил заднюю половину коня к спине человека. Однако, несмотря на наивность изобразительных средств, в этой группе проявилось большое композиционное чутье и тектоническая идея.

Что же касается вазописи геометрического стиля, то мы ограничимся рассмотрением одного из уже упомянутых сосудов. Это **дипилонская амфора** (VIII в. до н.э., Афины, Нац. музей). Кроме геометрического орнамента, на ее поверхности есть полоса со сценой погребения. Мы видим ложе с лежащей на нем фигурой покойника, а по сторонам ложа и даже под ним – фигуры плакальщиков. Их фигуры в сильнейшей степени геометризованы: верхняя часть туловища представляет собой треугольник вершиной книзу (это доведенная до предела абстракции крито–микенская традиция), этот треугольник находит продолжение в линиях заломленных над головою рук, бедра и ноги также переданы с геометрическим схематизмом.

Таковы были основные достижения греческого искусства к тому моменту, когда начинает свое развитие классическая архитектура.

Вопросы и задания

1. Благодаря чему возникло название «геометрический стиль»?
2. Что такое Дипилон?
3. Что объединяет изображение человеческой фигуры на дипилонских вазах с искусством Крита и Микен? В чем различие?
4. Назовите основные памятники скульптуры геометрического стиля.
5. Как вы понимаете термин «протогеометрический стиль»?

АРХИТЕКТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Архитектура – это искусственная среда обитания, создаваемая для себя человеком. Она выполняет различные функции и в зависимости от этого разделяется на три больших класса сооружений:

1) гражданская архитектура – жилые дома, дворцы, хозяйственные постройки;
2) оборонительные сооружения – крепости, башни, рыцарские замки;
3) культовая архитектура – храмы, монастырские постройки и т.п.

В Древней Греции существовали все эти виды архитектуры, но в области двух первых не было сделано ничего такого, что существенно отличалось бы от строительства в других странах. Другое дело – культовая архитектура. Здесь была разработана **ордерная система**, на многие века определившая характер зодчества в Западной Европе и многих других странах.

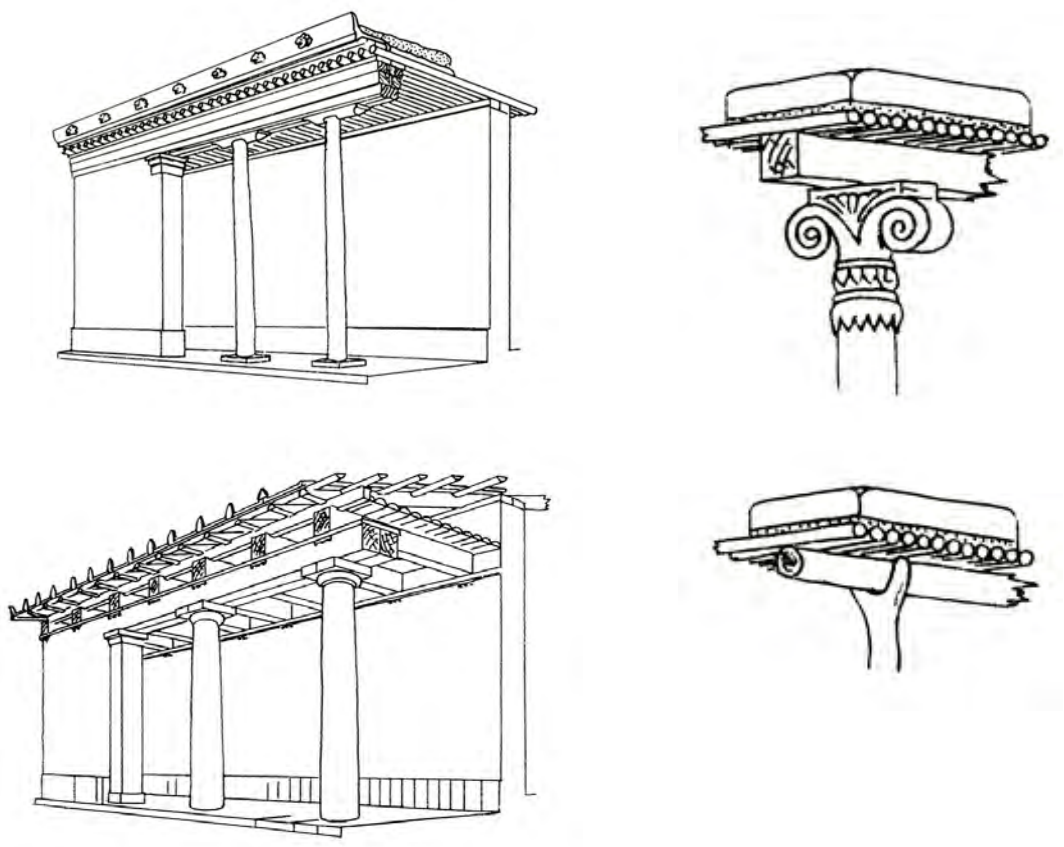
Под ордерной системой понимается определенная организация элементов стоечно–балочной конструкции и вместе с тем ее художественное, эстетическое осмысление. Само понятие **ордер** происходит от латинского **ordo**, что означает порядок, строй или, иначе говоря, взаимное расположение и соподчинение частей целого.

Ордерная система складывалась в греческих государствах Балканского полуострова и Ионической Греции в VII – V вв. до н.э. Заметим, что именно в это время в Греции возникает и развивается особый тип государства – так называемый **полис**, что немаловажно для развития всей древнегреческой культуры. Полис (буквальное значение – город) – это государство, включающее город с окружающими его сельскохозяйственными угодиями. Полисы обладали суверенитетом, что ослабляло самосознание древних эллинов как единого народа, но имело также и некоторые преимущества: именно в условиях полисной системы человек начал осознавать себя как личность – свободная, самодостаточная и творческая.

В архитектуре Древней Греции было разработано три варианта ордерной системы. Эти ордера – **дорический**, **ионический** и **коринфский** – получили название **классических ордеров**. Иногда в литературе можно встретить вместо термина «ордер» выражение «стиль»: **дорический стиль**, **ионический стиль**, **коринфский стиль**. Наиболее ранние известные нам постройки дорического ордера относятся к VII в. до н.э., чуть позднее возник ионический ордер. И

только в V в. до н.э. появилась первая капитель коринфского стиля. Сохранились сведения о том, что в наиболее старых греческих храмах происходила постепенная замена деревянных колонн на каменные. И вообще предполагается, что в основе ордерной системы лежат древние деревянные конструкции. Для конкретизации этой гипотезы приведем соответствующую схему.

Как уже было сказано, ордерная система зародилась и развилась в области культовой архитектуры, храмового зодчества. Однако греческий храм – это нечто иное, нежели мечеть, синагога, буддийский храм или христианская церковь. В отличие от нашего современного

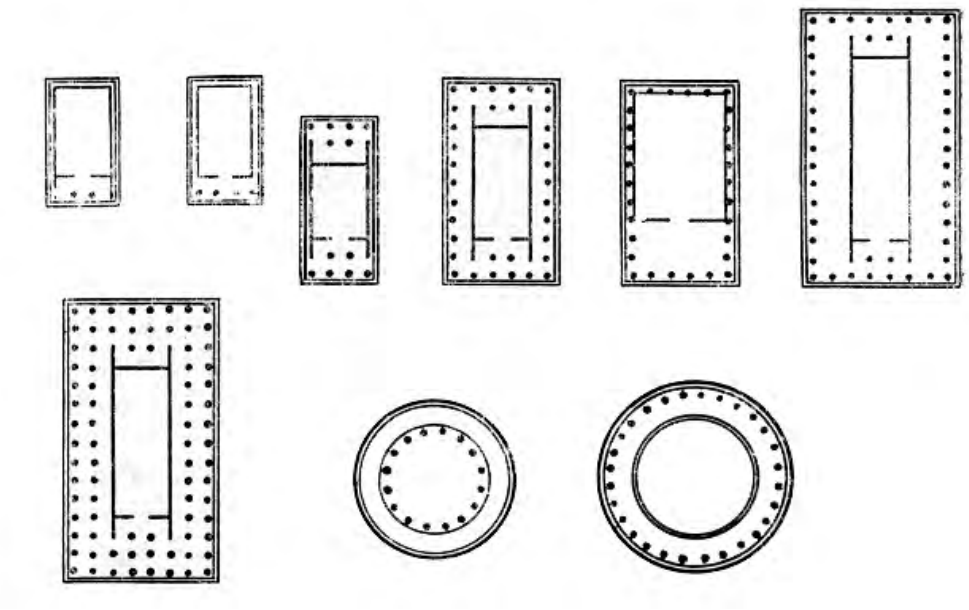


Происхождение ордеров из деревянных конструкций

представления о храме как о помещении, где собираются верующие для отправления культа, древние греки понимали храм как жилище бога. Поэтому древнейшие греческие храмы строились как обычные дома – только большего размера. По–видимому, уже во II тыс. до н.э. как в Греции, так и во многих других областях Европы для жилья использовался так называемый **мегарон** – прямоугольное здание с очагом внутри. Оно имело две коротких и две длинных стены; в одной из коротких был

устроен вход, а две длинных выступали за эту стену, образуя что–то вроде небольшой прихожей. Эти выступы называются **антами**.

Мегарон легко было превратить в жилище бога, то есть в храм, – следовало лишь заменить очаг на алтарь или статую бога. На этой основе было разработано несколько типов храмов: так называемый **храм в антах** (иногда этот тип называют антовым храмом), **простиль**, **амфипростиль**, **периптер** и **диптер**.



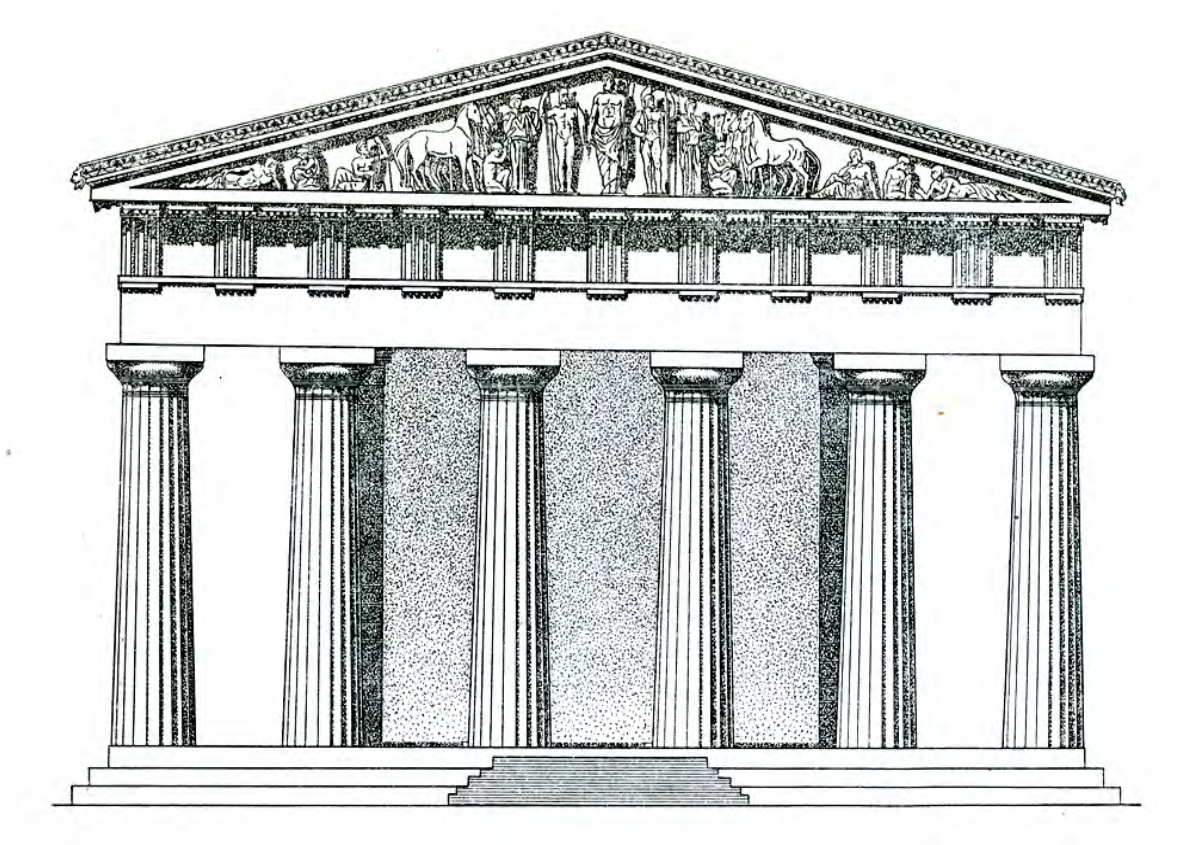
Типы древнегреческих храмов: храм в антах, простиль, амфипростиль, периптер, диптер, моноптер, толос

Простиль имеет один вход, перед которым стоит портик, то есть перекрытая колоннада, у амфипростиля таких портиков два – по одному с каждой узкой стороны, периптер же окружен колоннами со всех четырех сторон и, как правило, имеет два входа. Один из них ведет внутрь святилища, которое называется по–гречески **наос**, а по латыни **целла**, другой же вход находился с противоположной стороны здания и через него попадали в **опистодом**, где чаще всего хранили государственную казну. Кроме того, греческие архитекторы разработали две разновидности круглого храма – **моноптер** и **толос**. Наибольшее распространение в Древней Греции получил периптер.

Поскольку события, связанные с культом бога, проходили перед храмом или вокруг него, то есть снаружи здания, то именно его внешнему облику (экстерьеру) греческие архитекторы уделяли наибольшее

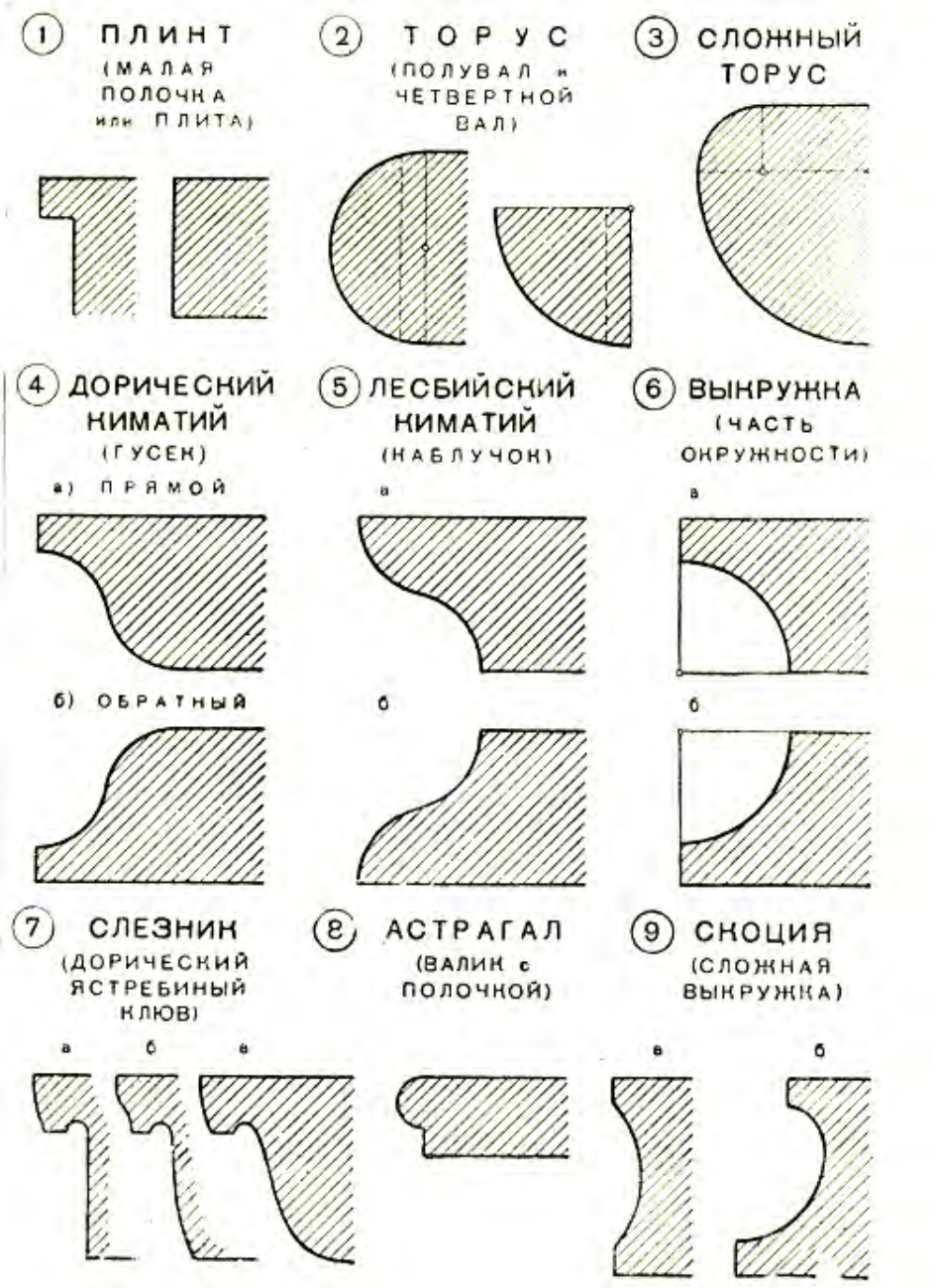
внимание. Внешний вид греческого храма определяли колоннады и лежащие на них перекрытия; их взаимное расположение и определялось ордером.

Рассмотрим греческий храм с узкого фасада, где расположен вход.



Храм Зевса в Олимпии. Реконструкция фасада

Здание покоится на трехступенчатом основании, которое называется **стереобатом**. Площадка третьей ступени, на которой и возводится храм, носит название **стилобат**. На него устанавливают колонны. В дорическом ордере колонна ставится непосредственно на стилобат, тогда как в ионическом и коринфском между ними вводится как бы пьедестал, состоящий из квадратной плиты, которую называли **плинф** (или плинт), и **базы**. База колонны составлена из нескольких слоев, круглых в плане и имеющих на вертикальном сечении форму архитектурных **обломов** (профилей). Всего в Древней Греции было разработано около полутора десятков обломов. Вот важнейшие из них:



Архитектурные обломы: плинт (малая полочка), торус (полувал и четверной вал), сложный торус, дорический киматий (гусек) прямой и обратный, лесбийский киматий (каблучок) прямой и обратный, выкружка (часть окружности), слезник (дорический ястребиный клюв), астрагал (валик с полочкой), скоция (сложная выкружка)

База ионического или коринфского ордера состоит, как правило, из чередующихся валиков, полочек и выкружек.

Ствол колонны – так называемый **фуст** – был чаще всего тоже составным. Его образовывали вытесанные из камня **барабаны**, которые скреплялись друг с другом, как бы нанизываясь на вертикальную ось. Снизу вверх ствол колонны почти незаметно расширялся, и это утолщение – **энтазис** – достигало максимума на высоте примерно одной трети ствола, а дальше шло чуть более заметное **утонение**, переходящее вверху в **гипотрахелион** – как бы шею колонны, выше чего уже располагалась только **капитель**. В греческих храмах, как правило, ствол колонны был покрыт сверху донизу так называемыми **каннелюрами** – вертикальными желобками, усиливающими впечатление вертикализма колонны и придающими ей, как и всему фасаду, дополнительную игру светотени.

Расстояние между двумя соседними колоннами – это **интерколумний** (интерколюмний).

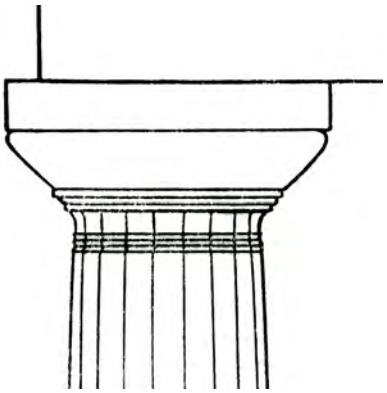
На капителях колоннады покоится **архитрав** – главная балка. Горизонтальная полоса над ним называется **фризом**. В дорическом ордере фриз составлен из чередующихся **триглифов** и **метоп**, в двух других ордерах он либо представляет собой сплошь гладкую полосу, либо заполнен орнаментальным или фигурным рельефом. В последнем случае фриз называется **зофор** (правильнее было бы зоофор, но во многих языках существует тенденция к сокращению сдвоенных гласных). Над фризом сооружается **карниз** – последняя конструктивная часть ордерной системы. Это горизонтальная выступающая плита, которая служит опорой для кровли здания и тем самым предохраняет стены, а в ордерной системе колонны от дождя и стекающей с крыши воды. Карниз профилирован также с применением архитектурных обломов. Различными тонкими полосками также в виде обломов, чаще всего полочек и киматиев, отделены друг от друга архитрав, фриз и карниз. Эти полоски могут иметь рельефный узор.

Архитрав, фриз и карниз образуют сложное, но как бы единое, слитное целое – **антаблемент**. В связи с введением этого понятия можно дать еще одно – конструктивное – определение ордера: это совокупность колоннады и антаблемента. Если одна из этих составных частей отсутствует, о применении ордера говорить нельзя.

Однако всем описанным выше не исчерпывается облик древнегреческого храма: он немыслим без треугольных фронтонов над узкими фасадами. **Фронтон** (или **тимпан**) – это треугольная плита между антаблементом и карнизом крыши. Как и метопы, он предназначен для того, чтобы закрыть собой пустой промежуток, материально ограничить внутреннее пространство здания. И метопы, и фронтон украшались, как правило, фигурными изображениями – рельефами; иногда скульптура фронтона была круглой. Наконец, здание венчалось **акротериями** – скульптурами, которые помещались на трех углах фронтона.

Между классическими ордерами имеются значительные различия. Это, прежде всего, форма капители, затем наличие или отсутствие базы у колонны, характер архитрава и фриза, различное применение орнаментальных вставок.

Заметнее всего разница между капителями. Дорическая капитель – самая простая, она состоит всего из двух частей. Это **абака** (или абак) – квадратная в плане каменная плита, на которую опирается архитрав, и **эхин** (по–гречески котел) – в плане круглая прослойка, похожая на сковороду и находящаяся между шейкой колонны и абакой. Капитель ионического ордера также имеет абаку, но гораздо более тонкую. Есть в ней и эхин, но его с боков скрывают две **волюты** – спиральные завитки, боковые части которых называются **балюстрами**.



Капитель дорического ордера

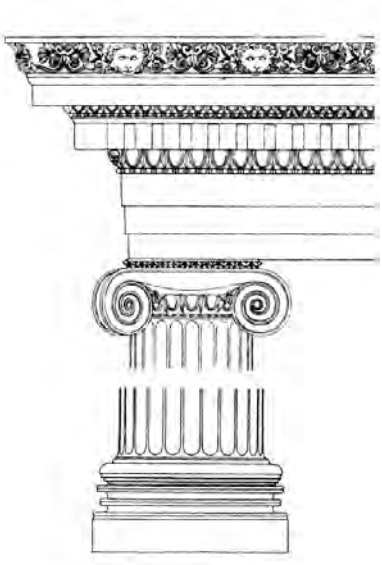


Схема ионического ордера

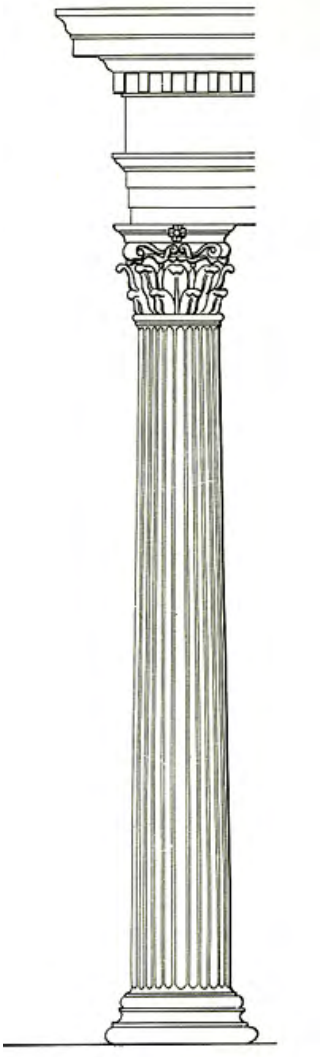
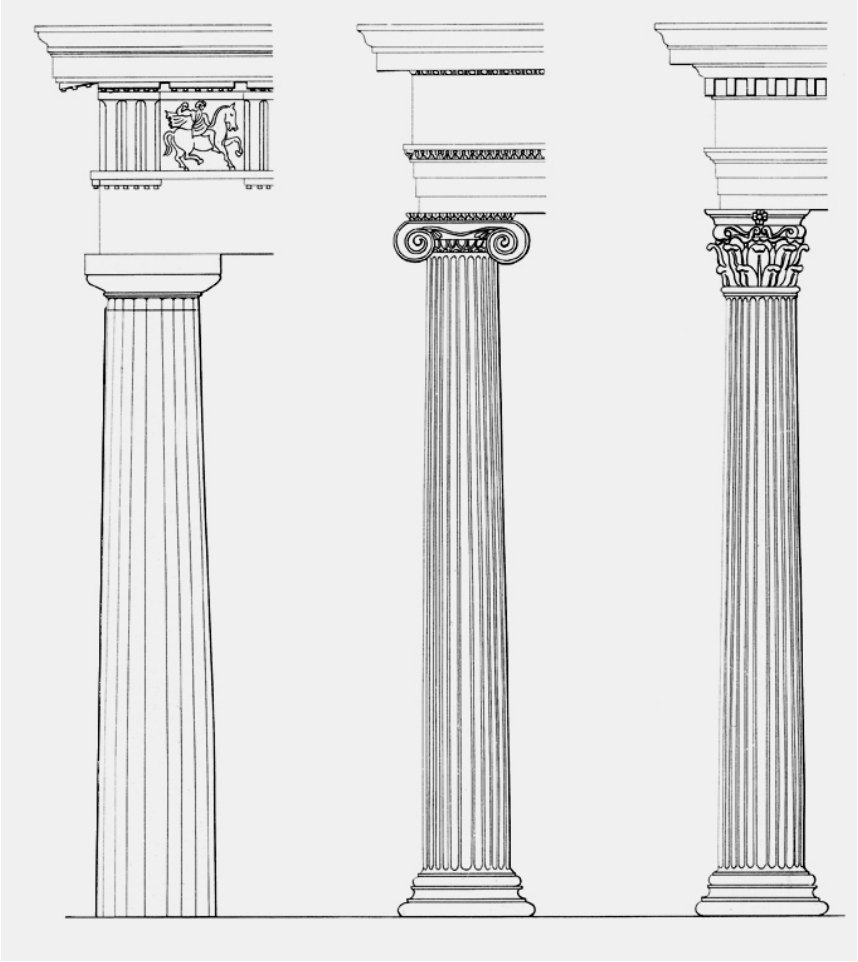


Схема коринфского ордера

Не закрытые волютами участки эхина несут рельефный орнамент, составленный из трех–четырех выпуклых овалов. Их название – **ионики**

или **овы** (что по латыни значит яйца). Наконец, коринфская капитель представляет собой цилиндр, окруженный в два яруса резными и пластичными листьями **аканфа** (или аканта) – субтропического растения, широко распространенного в Средиземноморье. Они дополнены небольшими волютами, на которые также опирается абака, несущая на себе архитрав.

Кроме того, греческие ордера отличаются друг от друга пропорциями. Эти различия легко заметить – они бросаются в глаза.



Различие ордеров в пропорциях

Но есть и иное различие – глубинное, в чем выражается характер, дух того или иного ордера. Видимо, эти качества были изначально присущи греческой архитектуре: дорический ордер воплощал представление о мужественности, о гармонии торжественной строгости и силы. Ионический ассоциировался с женским началом. К нему близок коринфский ордер, возникший позднее двух первых. Об этом пишет **Витрувий** – римский архитектор, живший в I в. до н.э. Его «Десять книг об архитектуре» – единственный и ценнейший источник, из которого мы черпаем не только технические сведения об античном зодчестве, но и

узнаем о том, как тогда воспринимали ордерную систему. Дорическую колонну уподобляли мужской фигуре, более стройную ионическую – фигуре женщины, коринфскую же считали созданной в подражание девичьей грациозности. В листьях же аканфа видели нечто от свободно лежащих локонов девичьей прически.

Ордерная система включает еще много различных мелких деталей, дополняющих художественный облик того или иного здания. Это **мутулы** и **гутты**, различные **киматии**, а также **дентикулы** (или **сухарики**), **антефиксы** и другие элементы композиции. Некоторые из них – например, антефиксы – имеют функционально – практическое значение, другие (гутты) имели его в прошлом, когда здания строились из дерева, иные имеют декоративный характер.

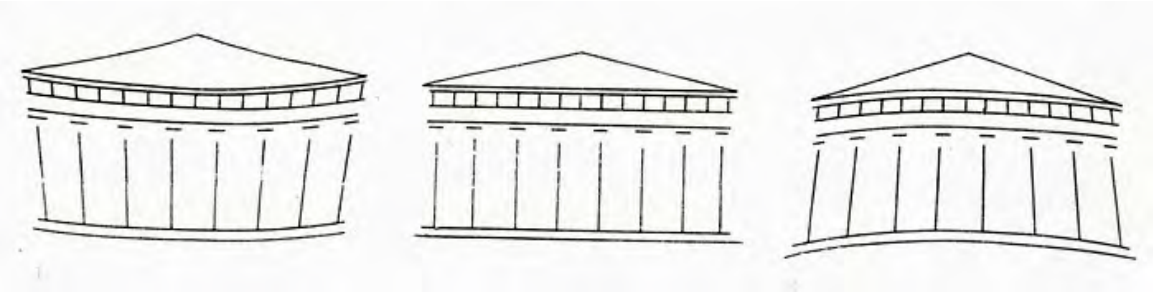
В основе системы пропорций ордера лежит так называемый **модуль** – об этом также сообщает Витрувий. Модуль – это некая мера, принятая за единицу измерения всех деталей и самого здания в целом. За модуль можно принять диаметр колонны у ее основания и дальше высчитать, сколько раз эта единица должна уложиться в высоте ствола колонны, в длине и ширине фасада, в высоте антаблемента, в интерколумнии и т. д. Этим решается задача соразмерности здания в своих частях и в целом. Но этим же достигается и еще одно важнейшее качество ордера – его соотнесенность с человеком, чего не было ни в архитектуре Древнего Египта, ни в Месопотамии. Как именно это достигается? Прежде всего – уподоблением пропорций колонны пропорциям человеческой фигуры. Так, в высоте дорической колонны ее диаметр, взятый у основания, укладывается семь раз, для ионической колонны это число равно девяти, что соответствует в среднем пропорциям мужской и женской фигур; при этом роль диаметра колонны играет длина стопы ноги человека, тогда как высоте колонны соответствует человеческий рост. Коринфская колонна кажется еще более стройной – за счет того, что высота ее капители равна диаметру колонны, тогда как в ионическом ордере – всего лишь одной его трети.

Модуль делится на **доли** (**минуты** или **парты**), которых считается тридцать. Определенное количество долей укладывается в размерах тех частей ордерной системы, которые меньше модуля.

Казалось бы, таким образом, ордер предстает как стройная математическая система. Однако на самом деле все было гораздо сложнее. Представление об ордерной системе как о некоем каноне стало вырабатываться только в эллинистическую эпоху. Да и вообще математика в ордерной системе давала, как правило, лишь «исходную формулу» здания, а дальше следовали небольшие и почти незаметные, а в действительности необычайно важные отклонения. Вместо целочисленных отношений часто использовались дробные, так же сплошь и рядом строители отступали от геометрической правильности. Например,

горизонтальные прямые линии, очерчивающие ступени стереобата и антаблемент, на самом деле чуть выгнуты вверх. Такие проявления кривизны называются **курватурами**. Колонны ставятся на стилобат не под прямым углом, а наклонены внутрь здания. Интерколумнии, которые, как кажется, везде одинаковы, немного отличаются друг от друга, также и толщина колонн непостоянна: угловые колонны делаются немного толще. Все эти «неправильности» вводились архитекторами потому, что они учитывали особенности нашего зрения, которые ведут к тому, что абсолютно «правильно» построенное здание будет нам казаться неправильным, искаженным. Приведем следующий пример.

Как известно, зрительное восприятие пространства осуществляется по законам, во многом совпадающим с правилами прямой линейной перспективы, когда все прямые, изображающие перпендикуляры к изобразительной плоскости (то есть к полотну, если это картина, или листу бумаги в случае рисунка или гравюры), сходятся в одной точке. Она называется точкой схода. В живописи эпохи Возрождения точка схода чаще всего находилась на уровне горизонта.



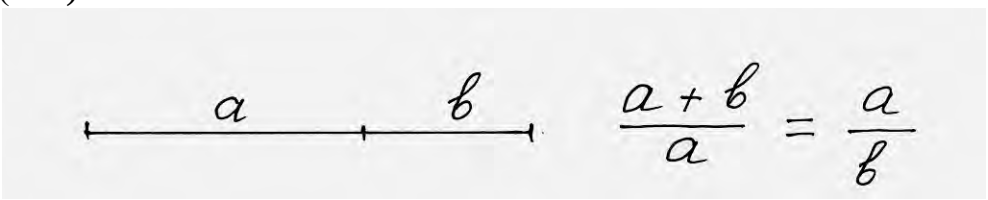
Зрительные искажения и поправки в архитектуре греческого храма:1)зрительное впечатление от храма, если он построен по идеально правильной схеме, 2)идеально правильная схема, 3)поправки, внесенные в реально существующий храм с целью создать впечатление, что он построен по идеально правильной схеме

В соответствии с законами перспективы, когда человек смотрит на колоннаду, а точка схода находится на линии воображаемого горизонта, то зрителю будет казаться, что колонны, как веер, слегка расходятся кверху. Разумеется, если посмотреть на верх храма, то есть переместить точку схода с линии горизонта гораздо выше, то перспективная картина изменится: будет казаться, что колонны слегка сходятся. Однако в жизни человек гораздо чаще смотрит перед собой, а не по верхам зданий, поэтому типичной является ситуация кажущегося расхождения колонн. Все это легко проверить, если в городе есть здания с классическими колоннадами; для жителей Нижнего Новгорода это может быть, например, здание Дворянского собрания на ул. Большой Покровской (ныне ДК им.

Я.М.Свердлова). Впрочем, можно проверить этот эффект и при отсутствии колонн, используя любые другие вертикальные линии, уходящие в высоту хотя бы на три метра – например, стойки книжных стеллажей. Если стоять на небольшом расстоянии от них и смотреть прямо перед собой, то нам будет казаться, что стойки немного расходятся друг от друга кверху. А для того, чтобы храм казался идеально правильным, **нужно немного наклонить колонны друг к другу и внутрь здания, а горизонтальным линиям придать характер курватур.** На приведенной схеме средний рисунок показывает, каким «правильным» мы хотели бы видеть храм, левый – какие искажения возникнут в нашем зрении, если его построить на самом деле «правильно», и третий рисунок показывает, что нужно сделать для устранения этих искажений.

Классическим примером такого рода являются курватуры и другие едва заметные отступления от геометрической «правильности», примененные строителями Парфенона.

Гармоничный характер греческой архитектуры во многом объясняется использованием так называемого «золотого сечения» или «золотой пропорции». Это математическая задача, известная с глубокой древности и заключающаяся в том, чтобы разделить данный отрезок на два неравных отрезка так, чтобы длина данного отрезка относилась к длине его большей части так же, как длина большей части к длине меньшей части: (a+b):a = a:b



Золотое сечение

Получающееся при этом число является иррациональным и равно приблизительно 1,62. Мы находим «золотую пропорцию» во многих явлениях природы, в том числе и в строении живых организмов. Объекты, в которых данное отношение нашло применение, кажутся нам особенно гармоничными, совершенными. Возможно, что таково фундаментальное качество природы, а также нашего восприятия ее объектов.

Задача «золотого сечения» в том или ином виде решалась уже в Древнем Египте и государствах Двуречья, находя применение в строительстве и архитектуре этих стран. Создатели древнегреческих храмов также использовали «золотое сечение», соотнося в этой пропорции размеры различных частей ордера, и это одна из главных причин, почему мы воспринимаем данные постройки как своего рода образец гармонии. В частности, если взять высоту Парфенона от стилобата до вершины его кровли и сравнить полученный размер с высотой колонны этого храма

(вместе с капителью), то получится, что они имеют отношение около 1,62. В этом же отношении находятся длина узкого фасада Парфенона с высотой его колонны. Подобных примеров можно привести много.

В завершение главы назовем некоторые наиболее известные ордерные здания и сооружения Древней Греции.

Дорический ордер:

- **храм Геры в Олимпии** (VII в. до н.э.),
- **храм Геры I** (так называемая «базилика») **в Пестуме** (ок. 550 до н.э.),
- **храм Аполлона в Коринфе** (ок. 540 до н.э.),
- **храм Геры II в Пестуме** (ок. 460 до н.э.),
- **храм Зевса в Олимпии** (ок. 460 до н.э.),
- **Парфенон**, то есть храм Афины на Афинском Акрополе (448 – 432 до н.э.) – архитекторы Иктин и Калликрат.

Ионический ордер:

- **храм Артемиды в Эфесе** (VI в. до н.э.),
- **храм Ники Аптерос** на Афинском Акрополе (ок. 422 до н.э.) – архитектор Калликрат,
- **Эрехтейон** на Афинском Акрополе (421 – 406 до н.э.),
- **Галикарнасский мавзолей** (ок. 353 до н.э.) – архитекторы Пифей и Сатир,
- **Алтарь Зевса в Пергаме** (ок. 180 – 160 до н.э.).

Коринфский ордер:

- **памятник Лисикрата** в Афинах (335 – 334 до н.э.),
- **храм Зевса Олимпийского в Афинах** (VI в. до н.э. – ок. 130 н.э.)

Отметим, что коринфский ордер получил большое распространение в архитектуре Древнего Рима, однако, как и оба других классических ордера, он претерпел при этом некоторые изменения. Подробнее об этом будет сказано в пособии, посвященном искусству Древнего Рима.

Значение ордерной системы – в ее огромном, ни с чем не сравнимом влиянии на мировую архитектуру. Она широко использовалась не только в Древнем Риме, но и во многих западноевропейских странах в эпоху Возрождения, а также в эпоху барокко и классицизма и позднее. Можно сказать, что в Европе, Америке и даже во многих азиатских странах нет ни одного крупного города, где не было бы зданий, выстроенных с применением классических ордеров или их видоизменений. Начиная с XVII столетия ордерная архитектура применяется и в России. Причина такого широкого распространения ордера во–первых, в его необычайной тектоничности, во–вторых, в его антропоморфном характере, в соразмерности человеку и, в– третьих, в гармоничности ордерной системы, во взаимосвязи деталей и соподчиненности частей и целого.

Более подробно основы ордерной системы изложены в специальной литературе – например, во «Всеобщей истории архитектуры».

Теперь мы можем обратиться к развитию искусства, происходившему одновременно со сложением ордерной системы. Это период VII – VI веков до н.э., получивший название архаического (или периода архаики).

Вопросы и задания

1. Каково значение слова ордер?
2. В каких областях Древней Греции получили распространение дорический и ионический ордер?
3. Что такое анты?
4. Каково значение корня «амфи» в слове амфипростиль?
5. Где находится энтазис?
6. Назовите и попробуйте нарисовать от руки основные обломы.
7. Из чего состоит фриз в дорическом ордере?
8. Где используется мотив листьев аканфа?
9. Что такое курватуры?
10. Что такое «золотое сечение» и как оно проявляется в греческой архитектуре?
11. В чем проявляется антропоморфный характер ордерной системы?

ИСКУССТВО ПЕРИОДА АРХАИКИ

Дошедшие до нас произведения греческой скульптуры и живописи VII – VI вв. до н.э. говорят о влиянии традиций Крито–Микенского и восточного искусства, но в еще большей степени об усилении внимания к образу человека – не бога и не владыки, подобного божеству, а гражданина, влияющего на жизнь своего полиса и осознающего себя как свободная и развитая личность. С другой стороны, изображения богов и богинь становятся все более антропоморфными. В искусстве Древней Греции утверждается представление о богах, подобных людям, и о богоподобном человеке.

Произведений архаической живописи сохранилось крайне мало, скульптуры – несравненно больше. Стилистически скульптура была связана с архитектурой и существовала либо как отдельно стоящая статуя, либо как рельеф на фризе и фронтоне храма. Рельефами покрывались и надгробные стелы. Мужские фигуры изображались полностью обнаженными (это связано с тем, что атлеты на спортивных состязаниях выступали без одежды), женские были задрапированы в пеплос, хитон, плащ.

О статуях в большинстве случаев неизвестно, кого они изображают. В начальный период научного изучения античного искусства думали, что мужские статуи представляют Аполлона, а женские – Венеру, а точнее, Афродиту. Поэтому некоторые архаические изваяния носят до сих пор именно такие названия – например, Аполлон Тенейский. Однако позднее стало ясно, что это далеко не всегда изображения богов, и тогда мужским статуям присвоили наименование **«курос»**, то есть по–гречески юноша, а женским – **«кора»** (девушка).

На протяжении всего периода своего существования греческая скульптура решала несколько необычайно важных задач – как в области формы, так и ее содержания. Это, с одной стороны, создание жизнеподобного образа, что включало систему пропорций человеческого тела, убедительную моделировку форм тела и передачу движения – как фигуры в целом, так и отдельных ее членов. С другой стороны, греческое искусство, особенно в эпоху классики, тяготело к выражению не конкретного, характерного и индивидуального, а общего и идеального. Жизнеподобие образа должно было сочетаться с его идеальным характером, в связи с чем постепенно сложился как бы некий стандарт – система канонических приемов построения фигуры. И лишь на последнем этапе развития – уже в эпоху эллинизма – искусство стало стремиться к передаче жизненного многообразия и выражению характерного.

Прежде всего греческие скульпторы начали овладевать пропорциями человеческой фигуры, пластикой форм и – отчасти – передачей движения. Ранние архаические статуи полностью неподвижны, но, несмотря на это, они не производят впечатления застылости, создается ощущение, что в них заложена потенция движения. Таков, например, так называемый **Аполлон Мантикла** (нач. VII в. до н.э., Бостон, Музей изящных искусств) – небольшая бронзовая статуэтка с надписью о посвящении ее богу Аполлону неким Мантиклом. Такое же впечатление производит и **статуя Геры с острова Самос** (560 г. до н.э., Берлин, Гос. музеи). Нижняя часть этой статуи похожа на столб, пластически промоделированы только плечи и руки (голова и левая рука, в которой богиня держала, как предполагают, яблоко или гранат, не сохранились). Складки одежды идут параллельно друг другу сверху вниз, напоминая каннелюры колонны. Стилистически близка к ней **женская статуя с гранатовым яблоком** (ок. 575 г. до н.э., Берлин, Пергамон–музей).

Однако вскоре идеал неподвижной скульптуры вытесняется статуей, передающей движение, иной раз очень бурное. Мраморная статуя богини победы Ники (так называемая **Ника Архерма**, так как ее раньше приписывали резцу этого скульптора) была найдена на острове Делос и хранится в Афинах (Национальный музей). Ее относят ко времени ок. 540 г. до н.э. В этой статуе предпринята попытка передать движение, полет, но скульптор еще не умеет выразить это иначе, как изображая фигуру в

коленопреклоненном беге. Данный прием встречается в древнем искусстве стран Ближнего Востока. При этом у Ники Архерма чрезмерно большая голова и короткий торс. Однако греческое искусство неуклонно двигалось по пути создания таких статуй, в которых движение было бы передано все убедительнее, а формы тела – все более «правильно». Под «правильностью» мы понимаем **гармонический идеал**, который ярче всего воплотился в **классическом искусстве**, т.е. в V – IV вв. до н.э.

Скульптура

Этот процесс, то есть развитие в направлении к идеалу, происходил параллельно, одновременно в различных областях Древней Греции. Известны различные школы: критская, аргосская, спартанская, сикионская, аттическая, ионийские школы. Проблема местных стилистических особенностей, присущих этим школам, подробно рассмотрена в книге Б.Р. Виппера «Искусство Древней Греции», мы же ограничимся общей характеристикой архаического искусства – главным образом, VI века до н.э. К этому времени относится большое количество мужских и женских статуй – так называемые **куросы** и **коры**. В подавляющем большинстве случаев они выполнены из камня – мрамора или известняка – и раскрашены, хотя следы этой раскраски, естественно, чаще всего едва заметны. Среди куросов наиболее известны следующие:
Клеобис и Битон – статуи работы **Полимеда Аргосского** (нач. VI в. до н.э., Дельфы, музей); это братья, персонажи известной легенды;
курос с мыса Сунион (ок. 600 г. до н.э., Афины, Нац. Музей) – большая статуя примерно 3 м в высоту;
курос с острова Мелос (**Аполлон Мелосский**, сер VI в. до н.э., Афины, Нац. музей);
курос из Тенеи (**Аполлон Тенейский,** сер. VI в. до н.э., Мюнхен, Глиптотека);
курос из Воломандры (сер. VI в. до н.э., Афины, Нац. музей);
курос из Анависса (иначе – **курос из Аттики**, ок. 520 г. до н.э., Афины, Нац. музей).

Все эти статуи принадлежат к одному типу. Ее основные признаки таковы: фигура полностью обнажена, поставлена прямо, фронтально; она почти неподвижна – только левая нога несколько выдвинута вперед, колени не согнуты, ступни полностью стоят на опоре, руки сжаты в кулаки и прижаты к бокам. Мускулатура проработана обобщенно, часто лишь намечена графически. Глаза немного навыкате, на губах обязательная, так называемая **архаическая улыбка**. Вместе с тем, этот ряд статуй показывает изменения, происходившие в течение данного периода в представлении о мужской фигуре. Если у **Клеобиса** и **Битона** низкий лоб, непропорциональные члены, коленные суставы переданы не пластически,

а графически – глубокой врезкой, в телах чувствуется несколько дикая, «первобытная» мощь, то **Аполлон Тенейский** отличается большей пропорциональностью, грацией и даже утонченностью, тогда как **курос из Анависса** более других пластичен и пропорционален. Сохранилась надпись, говорящая о том, что последняя статуя – памятник конкретному человеку, воину: «Путник, остановись и плачь перед памятником погибшему Кройсу, которого поверг жестокий Арес, когда он сражался в первых рядах». Но, разумеется, о портретном характере этой статуи говорить еще нельзя.

Одним из наиболее поздних дошедших до нас куросов является бронзовая статуя юноши, найденная в Пирее (древней гавани Афин) – так называемый **курос из Пирея** (ок. 530 г. до н.э., Афины, Нац. музей). Эта статуя показывает, как последовательно греческие мастера шли по пути разрешения формально–пластических задач, в данном случае задачи движения. Юноша из Пирея (как еще называют статую), хотя и сохраняет фронтальность, имеет уже слегка наклоненную голову, руки его согнуты в локтях и поданы вперед, левая нога поменялась положением с правой. Следующие важнейшие шаги в передаче движения будут сделаны уже в эпоху классики.

К статуям типа куроса примыкают так называемый **Гермес Криофор**, то есть «несущий барана» (VI в. до н.э., Бостон, Музей изящных искусств), и известная каменная статуэтка под названием **Мосхофор** («тельценосец», сер. VI в. до н.э., Афины, Музей Акрополя). Гермес изображен еще не молодым прекрасным юношей, а наделен усами и бородой. Как у всех куросов, у него длинные волосы, заплетенные в жгуты. Мосхофор – статуя жреца, несущего на плечах теленка, предназначенного в жертву. На базе статуэтки есть надпись с именем этого человека – Ромб (или Комб – первая буква сбита).

Особо следует сказать о том, что к концу архаического периода в греческой скульптуре, особенно в Аттике, нарастает дифференцированность лица статуй. Это особенно заметно, если сравнить две мужские головы, относящиеся примерно к эпохе тирании Писистрата в Афинах (560 – 527 гг. до н.э.), – так называемую **голову Райе** (ок. 525 г. до н.э., Копенгаген, Ню–Карлсбергская глиптотека) с **головой Сабурова** (кон. VI в. до н.э., Берлин, Гос. музеи). Первая наделена мощным черепом и линейно стилизованными волосами, вторая вся построена на мягких переходах поверхности, на контрастах кожи лица и шероховатой прически. Это, конечно, еще не портреты в современном смысле, но одна из ступеней на пути к этому жанру.

Наконец, еще одно известнейшее произведение архаической пластики – так называемый **Всадник с Афинского Акрополя**. Голова этой статуи хранится в Лувре (Париж), ее нередко называют по имени прежнего владельца **Головой Рампена**.

Чем объясняется стилистическая близость этих произведений и чем объяснить их различия? Удивительно, но одним и тем же. Это стремление познать сущность вещей – в данном случае человека. Подобно тому, как греческая натурфилософия, развивающаяся в это же время, угадывала общие принципы мироздания и законы его развития, а поэзия – сущность человеческой души, искусство стремилось познать общие принципы существования человека, создать его обобщенный образ. Что такое курос? Это изображение человека, в котором показана и подчеркнута с предельной ясностью конструкция тела и его функциональность. Мускулистые ноги могут бегать, колени – сгибаться, грудная клетка – дышать, вздуваясь и опадая, мышцы брюшного пресса – напрягаться, создавая опору для любого движения, руки – держать какие–либо предметы и орудовать ими. Лицо куроса не выражает никакого определенного настроения, но в нем скрыты возможности многих, может быть, всех переживаний. Фронтальный характер статуи был определен методом ее высекания – это так называемая **четырехфасадная рубка**. Скульптор имел перед собой четырехгранный вертикальный блок камня, на каждой стороне которого он рисовал контур будущей статуи в виде спереди, в виде сзади, в виде справа и в виде слева, а затем начинал резцом отсекать лишнее – сначала с одной стороны блока, затем с другой и так далее. Конечный этап работы при таком методе – это сглаживание острых углов на стыках четырех «фасадов» получающейся статуи. Для феномена архаической улыбки предложено несколько объяснений. Это может быть желание выразить более человечный, более душевный, чем в странах Востока, характер бога. Это может быть стремление передать жизнерадостный характер изображенных людей; и то, и другое далеко не всегда вероятно. Наконец, причина этой улыбки может корениться в том же самом принципе четырехфасадности. В самом деле, архаический скульптор еще плохо чувствует шарообразность головы, он понимает ее как разрозненные плоскости фаса и профиля. На этих плоскостях он рисовал в начале работы элементы лица – в частности, глаза и губы. В наиболее ранних произведениях архаики они лежат в одной плоскости – плоскости фаса. Затем возникает потребность моделировки их объемов, однако, как и в случае с коленными суставами, скульптор врезает их вглубь камня, а не моделирует «изнутри». Через какое–то время скульпторы заметили, что формы лица сокращаются в пространстве, что они закругляются и уходят в глубину. Однако они пока были бессильны преодолеть гипноз плоского «фасада», и для того, чтобы передать впечатление объемности, они заворачивали контуры глаз и губ не столько вглубь, сколько наверх. При этом фас и профиль продолжали оставаться самостоятельными, не сливаясь друг с другом, не переходя плавно друг в друга, как в лице реального человека и как это будет в головах классических статуй.

Статуи куросов создавались преимущественно в областях с дорическим населением. Там и в архитектуре господствовал дорический ордер. Это, главным образом, районы материковой Греции. Женские фигуры – коры – характерны для районов с ионическим населением (острова, побережье Малой Азии, Аттика). Прекрасные женские фигуры, хотя и не всегда хорошо сохранившиеся, были обнаружены на Афинском Акрополе в так называемом **«персидском мусоре»** – свалке битого камня между скалой Акрополя и подпорной стенкой. Персидским он назван потому, что это обломки всего того, что было разрушено персами, когда они в 480 г. до н.э. заняли Акрополь. После освобождения Афин начала возводиться подпорная стенка, и пространство между ней и скалой было заполнено этими обломками. Коры представлены одетыми, локоть одной руки у них был сделан шарниром, чтобы эта рука могла как–то поворачиваться. Эти статуи относятся тоже к VI веку до н.э., их улыбка особенно светла, взгляд доверчив. Все они, как и куросы, стоят прямо, фронтально. В той руке, что могла двигаться, они держали, вероятно, цветок, гирлянду или какой–нибудь плод. Фактура поверхности статуй разнообразна: гладкие плоскости отполированы, детали прически и складки одежд глубоко обработаны буравом и резцом. Статуи кор были раскрашены (мужские статуи также раскрашивались!), и следы краски хорошо сохранились. Волосы мраморных кор были коричневато–золотистыми, глаза голубыми или синими, кожа окрашивалась в розоватый телесный цвет. Еще в XVIII столетии все это не было известно, что давало основание теоретикам классицизма, как и скульпторам этого направления, полагать, что греческие статуи были белыми и что дух античности можно передать наилучшим образом только в том случае, если использовать мрамор чисто белого цвета (даже голубоватого) без прожилок. Таковы, например, многие произведения Торвальдсена и Кановы.

Коры из «персидского мусора» отличаются особенно высоким мастерством исполнения. Они полны изысканной, даже подчеркнутой грации, что рождает предположение о высоком социальном статусе изображенных девушек; возможно, это жрицы богинь. Все они созданы во второй половине VI в. до н.э. и хранятся в Афинах в Музее Акрополя. Среди них наиболее известны следующие статуи:

кора в пеплосе (или так называемая **пеплофора**, ок. 540 – 530 г. до н.э., пеплос – женская одежда; данная статуя считается среди кор наиболее ранней);

кора мастера **Антенора** (ок. 525 г. до н.э.);

кора 675 с Афинского Акрополя (ок. 510 г. до н.э.);

так называемая **Задумчивая** (или грустящая) **кора** (ок. 500 г. до н.э.).

К сожалению, Задумчивую кору стали с некоторых пор называть «корой с лицом сфинкса». В этом явственно чувствуется желание угодить туристу–обывателю (каковых особенно много среди американцев) с его стремлением к «доступным», поверхностным, но эффектным характеристикам–штампам.

Статуи кор представляют различные концепции – не только в стилистическом отношении, но и в духовном. Так, некоторые из них могут быть отнесены к ионическому искусству: у них удлиненные пропорции, их одежда изысканна, жесты аристократичны, улыбки кажутся неестественными. Им противоположна кора афинского мастера Антенора массивностью фигуры и монументальной простотой драпировок, она почти совсем не улыбается – это типично афинская возвышенность духа и волевая сила. Наконец, Задумчивая кора несет следы обоих стилей. Вероятно, ее исполнил аттический скульптор, испытавший влияние ионических традиций.

Обзор архаической круглой скульптуры мы закончим двумя **статуями сфинксов**. Один из них (ок. 570 г. до н.э., Афины, Нац. музей) был завершением надгробной стелы – несмотря на его улыбку, в его облике ощущается печаль и даже сдержанный трагизм. Второй (ок. 560 – 550 г. до н.э., Афины, Музей Акрополя) некогда стоял на территории Акрополя на высокой колонне и отличается изящной горделивостью облика. Оба изваяния близки статуям кор: в греческой мифологии сфинкс – существо женского рода. Наряду с этим фантастическим персонажем, архаическая скульптура знает также статуарные изображения животных – лошадей, собак.

Большую роль в архаическом искусстве играли рельефы – фронтонные композиции, метопы храмов, надгробия. Греки – народ вообще поэтический – создали легенду о происхождении рельефа. Вот эта легенда.

У коринфского горшечника Бутада была дочь. Ее возлюбленный уходил на войну, и она на память обвела углем на стене его тень. Ее отец выложил этот силуэт сырой глиной и обжег его на огне – так появился первый рельеф.

Возможно, доля истины присутствует в этой легенде: древнейшие образцы греческого рельефа выполнены в силуэтном стиле. Но в дальнейшем начинается упорная борьба за овладение в рельефе третьим измерением, то есть объемностью фигур и передачей пространственной глубины.

Сюжеты для храмовых рельефов брались из мифологии, что определяло многофигурность композиции. Это рождало большие трудности при создании фронтонов, так как почти неизбежно вело к разномасштабности фигур: невозможно в углу фронтона поставить в

полный рост такую же фигуру, как в центре. Данная проблема была частично разрешена при создании **фронтона храма Артемиды на острове Керкира** (ок. 585 г. до н.э.). Скульптор использовал здесь образ **Медузы Горгоны**. Он поместил ее большую фигуру в центре (в позе коленопреклоненного бега), а по сторонам ее – двух лежащих, симметрично расположенных пантер, что позволило согласовать эти три фигуры с треугольным полем фронтона. Правда, в углах, где расположены сцены гигантомахии, масштаб фигур резко уменьшен. Гораздо лучше с этой задачей справились скульпторы, создавшие фронтоны одного из разрушенных персами храмов на Акрополе – **Гекатомпедона** (ок. 550 г. до н.э.). Здесь углы заполнены таким образом, что не нарушен ни смысл, ни масштаб фигур. В одном случае это изображение **трехголового демона со змеиным туловищем** (возможно, это Тифон), в другом – **борьба Геракла с Тритоном**.

Среди метоп архаического периода интересны рельефы из храмов в Пестуме (560 г. до н.э.) и Селинунте (520 – 510 гг. до н.э.). К числу наиболее ранних относится **метопа «Похищение Европы»** из храма «малых метоп» в Селинунте. Здесь движение идет строго параллельно плоскости стены, но повернутая голова быка свидетельствует о стремлении овладеть третьим измерением, глубиной пространства. Так же организовано пространство в **метопе с Персеем и Медузой Горгоной из храма С в Селинунте**. Здесь фигуры (Афина, Персей, Медуза) стоят лицом к нам, фронтально, действие же направлено под прямым углом, то есть разворачивается параллельно плоскости плиты. О стремлении мастера овладеть пространственной глубиной особенно ярко свидетельствует **метопа храма С в Селинунте** (третья четверть VI в. до н.э., Палермо, Нац. музей) **с изображением квадриги**, то есть четверки лошадей, запряженных в колесницу. Кони стоят, будучи обращены к зрителю передними частями своего тела, за ними в глубине угадывается фигура возничего.

Наконец, нужно упомянуть о рельефе в рамках так называемого зофора (правильнее зоофора) – ионического фриза, заполненного изображением живых тел (зоон по–гречески животное), то есть фигур. Среди архаических зофоров наиболее значителен **фриз сокровищницы сифносцев** (или сифнийцев, то есть жителей острова Сифнос) **в Дельфах** (ок. 525 г. до н.э., Дельфы, музей). Сокровищницы строились по типу небольших храмов, в них хранились дары греческих полисов тому или иному святилищу. Одна из частей этого фриза представляет гигантомахию, другие – единоборство героев (вероятно, Ахилла и Мемнона) и собрание богов. Движение отдельных групп развертывается то в одну, то в другую строну, то теснее, то более свободно. В этом отношении сифнийский фриз предвещает Панафинейское шествие – шедевр высокой классики, рельефный зоофор Парфенона.

Большое место в жизни древних греков занимали похоронные обряды (но не так, как в Древнем Египте, где представлениям о загробной жизни было подчинено буквально все). На могилах устанавливались различные памятники – и глиняные сосуды, и каменные стелы. Последние несли на себе надписи, но могли быть и украшены скульптурой – чаще всего рельефными изображениями. **Рельеф с изображением умерших** (ок. 530 г. до н.э., Берлин, Гос. музеи), происходящий из Спарты, сугубо графичен. Вместе с тем это довольно редкий для греческого искусства пример разномасштабности фигур: у ног умерших супругов (они сидят на троне) видны маленькие изображения их родственников, принесших дары на могилу: цветы, плод и петуха. Гораздо пластичнее трактована фигура в **стеле Аристиона работы** мастера **Аристокла** (ок. 510 г. до н.э., Афины, Нац. музей). Мир человеческих чувств греческие художники передавали не столько мимикой лиц, сколько пластикой фигур – в этом они были непревзойденными мастерами. Несмотря на архаичность стиля **надгробной стелы с изображением гоплитодрома, падающего в позе коленопреклоненного бега** (кон. VI в. до н.э., Афины, Нац. музей), трагизм гибели передан в ней с потрясающей силой. Остановленный на бегу смертельным ударом, молодой воин падает на одно колено, схватившись за грудь. Голова его, обращенная назад, бессильно падает на грудь.

Перемены в трактовке движения фигур в пространстве проявились в **рельефах на базе с Дипилонского некрополя** (ок. 500 г. до н.э., Афины, Нац. Музей). Здесь представлены игры на палестре (спортивной площадке). Фигуры атлетов, расположенные на плоскости с изумительной свободой (за этим угадывается свобода движения тел в пространстве), отличаются декоративной гибкостью линий, мастерством в передаче поз и движений, а также несколько юмористическим подходом к теме.

Живопись. Вазопись

Обзор архаического искусства следует завершить некоторыми произведениями живописи. Их сохранилось очень немного, и все они анонимны. Назовем пинаку **«Прекрасный Мегакл»** (кон. VI в. до н.э., Афины, Музей Акрополя) и небольшую дощечку с росписью **«Жертвоприношение»** (VI в. до н.э., Афины, Нац. музей). Пинаками назывались расписанные терракотовые плиты – прообраз станковых картин, отсюда «пинакотека» – хранилище станковой живописи, так называются некоторые музеи – например, Старая Пинакотека в Мюнхене. «Прекрасный Мегакл» – воин в шлеме, со щитом и копьем, стремительно атакующий невидимого нам врага. Эпитет «прекрасный» говорит о том, как воспринимали его внешность его современники, весьма чуткие к красоте, особенно юношеской.

«Жертвоприношение» – типичная фризовая композиция: все фигуры расположены в одной и той же плоскости, параллельной плоскости доски. Торжественная сдержанность и в то же время естественность и простота движений и жестов присущи всем участникам этого обряда.

Среди художников, чьи имена (но не произведения) известны нам, следует назвать живописца **Кимона**. С его творчеством связано такое важнейшее открытие, как изобретение ракурса. Это дало художникам возможность изображать человеческие фигуры в любом положении и в самых различных движениях.

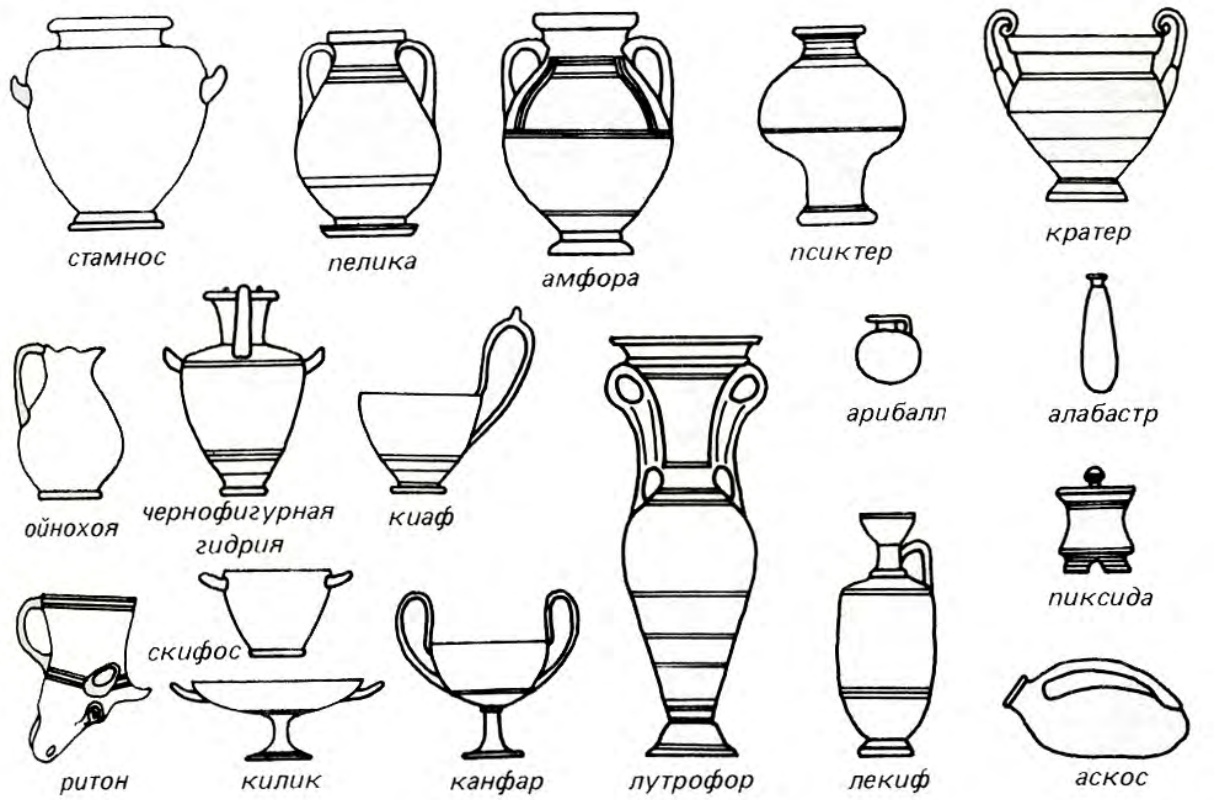
Однако наше представление о живописи архаического периода может быть существенно дополнено росписями керамических сосудов. Этот раздел древнегреческого искусства называется **вазописью**. Считается, что вазописцы нередко вдохновлялись образцами монументальной и станковой живописи, о которых сообщают древнегреческие письменные источники.

Греческие сосуды были очень разнообразны по форме и назначению. В **амфорах** хранилось вино или оливковое масло, в **гидриях** носили и хранили воду, **кратеры** с широким горлом служили для смешивания вина и воды (чистое вино греки не пили, считая, что это варварство), **килики** были чашами для питья. **Пелики** – почти то же самое, что и амфоры, только расширяющиеся не кверху, а книзу, в них можно было хранить масло, вино или зерно. **Лекифы** – это небольшие узкие кувшинчики для благовоний. **Лутрофоры** – высокие узкие сосуды для воды из священных источников, которую приносили жениху и невесте в день свадьбы. Кроме того, лутрофор ставился на могилу юноши или девушки, не успевших вступить в брак. Наряду с этими вазами, существовали еще **ойнохойи**, **стамносы, пиксиды**, **фиалы**, **арибаллы**, **скифосы, арибаллы** и сосуды еще нескольких наименований.

Роспись всех этих ваз делается фигурной, с использованием растительного орнамента, в VII веке до н.э. – ранее в ней господствовал геометрический стиль, уже известный нам. Существовало несколько центров по производству и росписи глиняных сосудов, их продукция существенно разнится. Во–первых, отметим так называемый **ориентализирующий стиль** вазописи («ориент» по латыни означает «восток»). Время его существования – VII век до н.э., место – острова Родос, Делос, города побережья Малой Азии. В этом стиле проявилось влияние искусства стран Ближнего Востока – Финикии, Ассирии, а также Египта. Мотивы вазописи ориентализирующего стиля – грифоны, различные звери, сфинксы, пальметки, лотос, плетенки, спирали. Поверхность вазы была сплошь покрыта этими узорами – как ковер,

поэтому нередко данный **стиль** называют **ковровым**. В качестве примера можно назвать Родосскую ойнохойю, хранящуюся в Лувре.

Наиболее частое применение в быту находили амфоры, пелики, гидрии, кратеры, килики и лекифы.



Типы древнегреческих сосудов

Большой популярностью пользовались сосуды, изготовленные в Коринфе. Они отличались тонкой проработкой форм (это отнюдь не следует путать с тонкостью стенок сосуда – речь идет о формах изображенных фигур и орнамента) и четким динамическим узором. Особенно ценились небольшие коринфские сосуды для хранения масла – алабастры и арибаллы. К концу VII века до н.э. относятся наиболее ранние сведения о художниках–вазописцах. Известно, что в Коринфе работал мастер **Тимонид**. Много керамических сосудов ориентализирующего стиля было найдено в Фикеллуре на острове Родос. Они образуют особую разновидность ориентализирующего стиля – так называемый **стиль Фикеллура**. Оригинальностью композиции отличается **ваза** этого стиля **с изображением бегуна** (вторая пол. VI в. до н.э., Лондон, Британский музей).

Позднее всего ориентализирующий стиль проявил себя в Аттике (здесь очень долго держались традиции предыдущего стиля – геометрического). Замечательным примером аттического варианта ориентализирующего стиля является большая **амфора** из Афин с

изображением Геракла, борющегося с кентавром Нессом (ок. 600 г. до н.э., Афины, Нац. музей). Сцена с Гераклом и Нессом изображена на горле сосуда, что же касается тулова, то оно покрыто фигурами Горгон, стремительно преследующих Персея, только что обезглавившего Медузу. Горгоны представлены в позе коленопреклоненного бега, с яростно оскаленными зубами и округлившимися глазами. Имя художника неизвестно, и его часто называют **Мастером Несса**. Уже в этой ранней аттической вазе мы ощущаем монументальное чувство формы и темпераментность рассказа, драматизм экспрессии. Данные качества будут присущи аттическим вазам следующего периода – VI века до н.э.

Аттические вазописцы использовали для росписей **черный лак**. Состав его неизвестен. Он прекрасно выдерживал обжиг и давал глубокий черный тон с благородным сдержанным блеском. Чернолаковая роспись дала в Афинах два стиля – чернофигурный и краснофигурный.

Чернофигурный стиль – это такой тип росписи, когда фигуры и узоры нанесены черным лаком, а фон оставлен в цвете глины, который мог быть немного различным – красноватым, желтоватым, коричнево–серым. Традиция коврового стиля к этому времени себя изжила. И фигуры, и узоры наносились сплошным силуэтом, что давало простой, но сильно действующий контраст между темными фигурами и более светлым фоном. Детали внутри силуэта (например, мускулатура тел) процарапывались в лаке контурными линиями острым инструментом. Для некоторых деталей использовались белила. Излюбленным сосудом становится амфора, существующая в двух вариантах: Halsamphora (сосуд, в котором горло отделено от тулова; нем. Hals – шея) и Bauchamphora (нем. Bauch – живот), где и тулово, и плечи, и шея сосуда очерчены одним плавно изогнутым контуром. Кроме того, в это время широко распространены килики, канфары, гидрии и кратеры.

Этот стиль получает распространение и вне Аттики – например, в Клазоменах (Малая Азия). Помимо клазоменских сосудов, весьма оригинальны так называемые **церетанские гидрии** (Цере – этрусский город на Апеннинском полуострове, где найдено много этих сосудов). До сих пор не совсем ясно, изготовляли их на месте приезжие ионийские мастера, или же их привозили сюда из Ионийской Греции. Выдающиеся произведения церетанской керамики – **гидрия с Гераклом и Бузирисом** (ок. 530 г. до н.э., Лондон, Британский музей) и **гидрия с Гераклом и Кербером** (Париж, Лувр). Герои этих росписей охарактеризованы с простодушным юмором.

В середине VI века афинские горшечники добились таких успехов, что их продукция примерно на тридцать вытеснила с рынка всех конкурентов. Это период расцвета чернофигурного стиля. Афинские художники нередко снабжали свои росписи еще и надписями, поясняющими сюжет или какую–то мысль. Это естественно, поскольку

сам по себе черный силуэт, при всех достоинствах данного стиля, все же носит довольно абстрактный характер.

Указывалось также имя автора (или обоих – керамиста, то есть гончара, и художника). Первым известным нам мастером–вазописцем является **Софил**. К сожалению, его вазы сохранились лишь в обломках. Рисунок Софила отличается некоторой тяжеловесностью, но выразителен и полон юмора, но вместе с тем и спокойной гармонии. Таков, например, **фрагмент диноса с изображением зрителей на конных состязаниях** (Афины, Нац. музей). Но настоящими родоначальниками чернофигурного стиля в Афинах считают вазописца **Клития** и керамиста (скорее всего, владельца мастерской) **Эрготима**. Всемирную известность получила созданная ими так называемая **ваза Франсуа** (ок. 560 г. до н.э., Флоренция, Нац. музей), названная так по имени нашедшего ее археолога. Это большой кратер, то есть сосуд для смешивания воды и вина. Он расписан горизонтальными полосами (фризовая композиция), где насчитывается более двухсот фигур. Самый большой фриз посвящен свадьбе Пелея и Фетиды, ниже расположены сцены из Троянской войны, различные животные – в том числе и фантастические. Полоса на ножке кратера – комическая война пигмеев с журавлями. Рисунок Клития тонок, но угловат, композиции еще перегружены множеством деталей, но вскорости все это преодолевается другими мастерами.

Представление об особенностях чернофигурного стиля именно как явления архаического искусства дает, например, **кувшин** из берлинского Пергамон–музея, как предполагают, со сценой **похищения Елены** (третья четверть VI в. до н.э.). Правда, это еще не то похищение, которое совершил Парис, и которое привело к Троянской войне. Гораздо раньше, когда Елена была совсем молодой, задолго до замужества, ее похитили Тезей и его друг Пейрифой – царь народа лапифов; к счастью, это похищение не имело ни для кого трагических последствий. Неизвестный аттический вазописец создает уравновешенную, почти симметричную композицию: в центре задрапированная женская фигура, по сторонам – две мужских, полностью обнаженных, но один из похитителей перекинул через локти короткий плащ. Контуры мышц и членов, а также венки на головах процарапаны острым инструментом. Оба героя вооружены копьями, они крепко держат красавицу за руки. Их фигуры поставлены к нам боком, лица и ноги даны строго в профиль, глаза округленные, сильно преувеличенные. С подобным явлением, когда голова дана в профиль, а глаз – в виде спереди, мы не раз встречались в искусстве Древнего Египта и Месопотамии. Такое понимание пространства, когда точка зрения меняет свое положение, является подвижной, называется развернутой или изломанной перспективой. Это характерно для архаических культур. Фигуру Елены мы видим даже с трех точек зрения, она как бы претерпевает два поворота: торс поставлен фронтально, ноги повернуты к

правому похитителю, голова же к левому. Глаз тоже дан в положении анфас, но он гораздо более соразмерен с остальными чертами лица. Возможно, что, округлив глаза Тезея и Пейрифоя, художник хотел показать их изумление и восхищение красотой Елены. Для архаического искусства более всего в этой сцене характерно сочетание неподвижности фигур с их стремлением начать двигаться: они как будто остановились и застыли в выразительных позах, но готовы снова продолжить движение.

Расцвет чернофигурного стиля в Афинах связан с именами таких художников, как **Амазис** и **Эксекий** (Экзекий). Фигуры Амазиса еще несколько массивны и двигаются плавно, как бы слегка замедленно, его композиции еще немного скованны и архаичны, тогда как Эксекий достигает в композициях полной свободы. Представление о творчестве Амазиса дает хранящаяся в музее университета в Вюрцбурге ваза с силенами, собирающими виноград (ок. 530 г. до н.э.). Эксекий знаменит прежде всего такими произведениями, как **амфора с Ахиллом и Аяксом, играющими в шашки** (или в кости; сер. VI в. до н.э., Рим, Ватикан), **амфора с Ахиллом и Пентесилеей** (Лондон, Британский музей) и **килик с Дионисом и пиратами** (Мюнхен Музей античного прикладного искусства). Две последние вазы относятся к (выяснить, как отсчитываются четверти) четверти VI века до н.э. В этих росписях зарождается идея картины как законченного и единого органического целого.

Амфора с Ахиллом и Аяксом, играющими в шашки, показывает нам чисто бытовой эпизод. Фигуры героев образуют очень жизненную группу, но при этом в рисунке нет ни одной линии, которая не была бы согласована с формой вазы. Сами фигуры склонены, вторя округлости тулова амфоры, тонкий контраст копий подчинен этой же задаче и в то же время устанавливает равновесие, нарушенное тем, что у одного из героев на голове шлем, у другого она обнажена. Массивный столик в середине как бы подчеркивает устойчивость сосуда.

Амфора с Ахиллом и Пентесилеей рисует один наиболее драматичных эпизодов Троянской войны. Пентесилея – царица амазонок, выступавших на стороне троянцев, гибнет от руки Ахилла, и в этот момент, встретившись взглядами, они понимают, что созданы друг для друга. Но, увы, уже поздно. Похоже, что симпатии художника на стороне царицы амазонок: в ее облике сквозит женственная нежность, тогда как величайший из ахейских героев (в отличие от амфоры с игрой в шашки) представлен как мрачная глыба гипертрофированных мускулов. В его динамичном движении ощущается яростная неотвратимость.

Килик с Дионисом и пиратами – вершина творчества Эксекия. Здесь проиллюстрирован мифологический сюжет: как повествует Гомер в одном из гимнов, однажды тирренские пираты поймали молодого Диониса, впавшего от вина в полусон, и увезли его на корабле для продажи в рабство. В море Дионис проснулся – и сразу же стали

происходить чудеса: оковы Диониса упали сами собой, виноградная лоза, отягощенная гроздьями, обвила парус, а плющ – мачту. Сам же бог принял облик льва (по другой версии медведя; правда, автор росписи пренебрег метаморфозой бога, изобразив его в человеческом обличье: Дионис полулежит, согнув ногу и опираясь на локоть). В ужасе разбойники попрыгали за борт, но как только каждый из них касался воды, то превращался в дельфина. Эксекий располагает как бы полувенцом снизу и с боков от судна упругие тела дельфинов, изгиб которых перекликается с контурами и корабля, и паруса, и самой чаши. К черному лаку добавлена белая краска в изображении паруса, надутого ветром. Чувствуется, что корабль движется, плывет: виноградных гроздьев спереди больше, чем сзади, некоторые из них отклонены назад, словно их относит встречным ветром. Кроме того, большинство дельфинов плывет в том же направлении, что и корабль. Воистину, в этой росписи нельзя ничего ни добавить, ни убрать.

«Но что пользы было от этой свободы композиции, если сами фигуры оставались плоскими, черными силуэтами?» – пишет Б.Р.Виппер. – «И что надо было сделать, чтобы вдохнуть в них пластическую жизнь, чтобы вырвать их из этого мира плоских теней? Поистине гениальным в своей простоте было изобретение того художника, который решился перевернуть отношения и рисовать светлые фигуры на темном фоне». Действительно, где–то около 525 года до н.э. в чернолаковой вазописи произошла инверсия: возник **краснофигурный стиль**, при котором закрашивался фон, фигуры же оставлялись в цвете глины. Это связывают с деятельностью гончарной мастерской **Андокида** в Афинах.

Конечно, и этот новый стиль давал лишь силуэтное изображение, как будто оставаясь по–прежнему орнаментальным украшением вазы. И все же это не совсем так: фон, сделавшись черным и блестящим, как бы дематериализовался, превратился в некую абстрактную среду, и главное внимание рисовальщика теперь устремлено на пластику фигур, их движение, их одежду и отношения друг с другом в пределах композиции. И по этому пути греческая вазопись двигалась с удивительной последовательностью и быстротой.

Однако было бы ошибкой думать, что переход от одного стиля к другому произошел как–то мгновенно, сразу. Отличительной чертой греческой ментальности была умеренность, приверженность золотой середине, логической последовательности в этапах перемен. Даже понятие «мера» или «истинная мера» – понятие философское – было введено древними греками. Аристотель дает определение: истинная мера – это не слишком много и не слишком мало. Поэтому в аттических гончарных мастерских переход к краснофигурному стилю происходил постепенно: многие вазы расписывались и в старом, и в новом стиле. Замечательным примером такого рода является происходящая из мастерской Андокида

амфора с пирующим Гераклом (кон. VI в. до н.э., Мюнхен, Музей античного прикладного искусства). Она расписана с обеих сторон, изображения почти совпадают, отличаясь в некоторых деталях: взятый на Олимп Геракл возлежит на ложе, Афина ему прислуживает. С одной стороны этот сюжет представлен в старом стиле, с другой – в новом, краснофигурном.

Вместе с тем вряд ли следует думать, что новый стиль «прогрессивнее» старого, чернофигурного. Он живописнее и пластичнее, тогда как старая манера гораздо ближе к графике. И художник, и зритель имеют право отдавать предпочтение тому или иному виду искусства, в зависимости от своих склонностей и вкуса. Поэтому естественно, что многие продолжали отдавать предпочтение графичному чернофигурному стилю.

Краснофигурная вазопись прошла несколько этапов: «строгий стиль», «прекрасный», «свободный», «роскошный», «беглый». Однако столь детальное изучение стилистических манер невозможно в рамках общего курса истории искусств, поэтому мы ограничимся несколькими художниками и их произведениями. Хронологически это конец VI века и первая половина V века до н.э. Среди художников, создавших классические образцы краснофигурных росписей, следует назвать таких мастеров, как **Эвфроний**, **Эвфимид** (Эвтимид), **Бриг** и **Дурис.** Любопытно, что на некоторых сосудах сохранились надписи, свидетельствующие об **агональности**, то есть соревновательном характере древнегреческой культуры (агон – состязание). Так, на одной из амфор Эвтимид с наивной гордостью пишет: «Эвфимид сын Полия расписал, как Эвфроний никогда бы не смог».

Технически роспись осуществлялась так. Сначала по поверхности только что вылепленного и еще не затвердевшего сосуда заостренной палочкой наносился первоначальный набросок композиции. Затем он обводился кистью, после чего следовал окончательный, уточненный рисунок контуров, проводившихся, по–видимому, крепким пером. Промежутки между фигурами заполнялись черным лаком – и ваза отправлялась в печь для обжига.

На рубеже VI – V веков несколько теряет свою популярность амфора, но появляется новый тип большой вазы – стамнос, в форме которого заложена возможность горизонтального членения росписи. По–прежнему популярен килик. Примерно ко второму десятилетию V века до н.э. относится **килик**, расписанный мастером круга **Дуриса** (Париж, Лувр). На его внутренней поверхности изображена **Эос с телом Мемнона**. Замысел этой сцены удивителен по трагической силе, а его выполнение – по простоте средств. Возможно, что в этой росписи воспроизведено какое–то не дошедшее до нас произведение монументальной живописи – так же, как и в большом килике так называемого **Мастера Пентесилеи** с изображением уже знакомого нам сюжета (вторая четверть V в. до н.э., Мюнхен, Музей античного прикладного искусства). Ахилл вонзает меч в грудь царицы

амазонок, глаза их встречаются. Этот чисто духовный конфликт взглядов ранее не встречался в греческом искусстве. **Эвтимиду** (Эвфимиду) приписывается **амфора с изображением воина, снаряжающегося в поход** (ок. 500 г. до н.э., Мюнхен, Музей античного прикладного искусства). Возможно, что имеется в виду троянский герой Гектор. Эта сцена житейски проста и в то же время полна возвышенного чувства. Юноша, стремящийся в бой, надевает доспехи, отец дает ему наставления, мать подает шлем. Композиция сцены проста и гармонична. Но кроме этого, в росписи данной вазы мы встречаемся с открытием, которое не бросается в глаза, но может быть названо поистине грандиозным. Это изображение левой стопы воина **в перспективном сокращении**, с фронтальной точки зрения. Судя по тому, что мы знаем об искусстве Древнего Египта и Месопотамии, ничего подобного там не было. В живописи изобретение ракурса связано, как мы помним, с творчеством **Кимона**, чьи работы до нас не дошли. В своей росписи Эвтимид, по–видимому, знавший произведения Кимона, не только пренебрег требованием **одинаково характерного** изображения всех элементов (голова в профиль, ступни ног в профиль, плечи и торс анфас и т.п.), но и предпочел единую точку зрения. Это проявилось в изображении стопы воина и его щита – он виден не в характерной позиции спереди, а сбоку. Тем самым намечается пространственная глубина. Именно на этой амфоре художник сделал надпись, горделиво сравнивая себя с Эвфронием, хотя, строго говоря, стиль Эвтимида несколько тяжел и как бы неповоротлив.

Работы Эвфрония более свободны и динамичны. Он часто расписывает сосуды горизонтального формата – килики, псиктеры, низкие кратеры. Известен хранящийся в Лувре **кратер с Гераклом и Антеем**. Фигуры могли бы показаться слишком большими, но Эвфроний располагает их горизонтально, в полулежачей позе. Позднее был расписан Эвфронием **псиктер с пирующими гетерами** (СПб., ГЭ). Гетеры (то есть спутницы) – это незамужние женщины, различных социальных рангов, ведущие свободный образ жизни. Они состояли на содержании, нередко опускаясь до проституции. Но известнейшие из них были образованны и прекрасно знали поэзию, музыку и философию, что давало им возможность быть почти что равноправными (как мужчины) участницами общественной жизни. В данной росписи масштаб фигур уменьшен, более согласован с размерами и формой сосуда. Любопытно, что художник обращается в этом сюжете к мотиву обнаженной женской натуры, что почти совсем еще неизвестно греческому искусству.

В росписях Эвфрония нередки подобные бытовые сюжеты, полные безыскусной прелести. До недавнего времени предполагалось, что именно ему принадлежит знаменитая **пелика с ласточкой** (ок. 500 г. до н.э., СПб, ГЭ). Мужчина, юноша и мальчик (возможно, что это мастер, подмастерье и ученик) смотрят вверх, где летит небольшая птичка. Рядом с головами

персонажей художник написал, что они при этом говорят. Подмастерье: «Смотрите, ласточка!»; мальчик: «Вот она!»; мужчина: «Правда, клянусь Гераклом. Значит, пришла весна!». В настоящее время данная атрибуция пересмотрена: автор росписи считается неизвестным, но, поскольку пелика была создана, по–видимому, в самые первые годы краснофигурного стиля, то автора относят к так называемой **«группе пионеров»**, то есть художников, первыми начавших работать в этом стиле.

Другой известнейший мастер – Бриг – не только прекрасный рисовальщик, ему присуще и живописное чутье: в некоторых росписях контраст красного и черного он дополняет разжиженным черным лаком, белой краской, иногда позолотой. Он прославил себя как автор **килика «Последствия симпосия»** (первая четверть V в. до н.э., Вюрцбург, Музей университета). Симпосий – это пир, пирушка (отсюда лат. симпозиум). На донце килика (естественно, с внутренней стороны сосуда) изображены две фигуры: юноша в нарядном плаще, который «перебрал» веселящего напитка и страдает от тошноты, и девушка, заботливо поддерживающая его голову. Здесь художник пользуется не только густым, но и жидким лаком, дающим не черный, а более светлый, красновато–бурый тон, передавая с его помощью детали мускулатуры и штрихи волос. В этой росписи мастеру удалось достичь гармонии форм, певучести линий, красивого сочетания фигур с обрамлением круга, каким является килик в виде сверху. Замечательно передан ритм фигур – замедленный и как бы покачивающийся. Сюжет, могущий показаться «грубым, недостойным», на самом деле предостерегает того, кто пользуется данным сосудом, от излишних возлияний. Вместе с тем это и как бы наказ подружкам участников пиршества – не оставлять их своими заботами.

В заключение можно в связи с вазописью упомянуть сюжеты, о которых в прежние времена в отечественной литературе говорить было не принято из–за их эротического характера. Древние греки относились к сексуальной жизни как к чему–то абсолютно нормальному и не стеснялись выражать ее в своем искусстве (разумеется, не только в вазописи). В качестве примеров подобного рода назовем **килик** мастера **Онесима «Гетера и любовник»** (ок. 500 – 490 до н.э., Лондон, Британский музей), а также **амфору** мастера **Амазиса «Дионисийское шествие»** (ок. 540 до н.э., Берлин, Гос. музеи, Античное собрание), где силен с эрегированным членом обнимает менаду.

Дальнейшее развитие греческого искусства принято относить уже к другой эпохе. Ее называют классической. При переходе от архаики к классике происходят радикальные перемены. Ведущим греческим художникам удается органично сочетать в передаче человеческого тела принцип жизнеподобия с идеализацией. Именно это обстоятельство и дало повод исследователям античности считать такие произведения классическими.

Вопросы и задания

1. Что такое коленопреклоненный бег?
2. Опишите изменения в трактовке человеческой фигуры от Клеобиса и Битона до куроса из Пирея.
3. Что такое четырехфасадная рубка?
4. В чем особенность метопы с изображением квадриги из храма С в Селинунте?
5. Где были найдены акропольские коры?
6. Как объясняется архаическая улыбка?
7. Что такое пинака?
8. Назовите основные типы греческих ваз.
9. Что такое лутрофор?
10. Что такое ковровый стиль?
11. В чем разница между вазами типа Halsamphora и Bauchamphora?
12. Кто сделал и расписал вазу Франсуа?
13. Назовите основные произведения Эксекия.
14. Назовите основных мастеров краснофигурного стиля.
15. Кто расписал эрмитажную пелику с ласточкой?
16. Что означают греческие слова «агон» и «симпосий»?

ИСКУССТВО КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

Латинское слово **classicus** означает «относящийся к классу, в переносном смысле – «образцовый». Именно так – как образцовые – воспринимали европейцы, начиная с эпохи Ренессанса, произведения греческого искусства, созданные в V – IV веках до н.э. Поэтому, когда мы говорим «классическое искусство», это может иметь смысл как в широком, так и в более узком значении. В широком смысле слова классическое искусство – образцовое, то есть принимаемое за некий эталон. Такое понимание приложимо к любому искусству – Древней Руси, Индии, Китая, к искусству готического стиля и стиля барокко, также приложимо оно к искусству романтизма, реализма и т.д.: везде есть свои образцовые произведения. В более узком значении классическим называют античное искусство, а также отчасти искусство эпохи Возрождения и эпохи классицизма. Наконец, в самом узком смысле слова это только древнегреческое V – IV веков до н.э., о чем ниже и пойдет речь.

В классическом искусстве Древней Греции различают три периода:

1. **Ранняя классика** (или **строгий стиль**) – первая половина V века до н.э.;
2. **Высокая классика** – середина и вторая половина V века до н.э.;
3. **Поздняя классика** – примерно две трети IV века до н.э.

Расцвет художественной культуры связан в наибольшей степени со столицей Аттики – Афинами, хотя аналогичные процессы проходили и в некоторых других полисах. Именно этот город сыграл решающую роль в общеэллинской победе над агрессорами – персами, и именно в Афинах наиболее последовательно происходит демократизация жизни. Подъем политического и государственного самосознания афинян был неразрывно связан с ростом самоуважения каждого гражданина этого полиса. При этом нельзя забывать, что афинская демократия была основана на рабовладении, хотя и не стоит придавать этому исключительного значения, как это было свойственно марксизму: во–первых, памятники культуры создавались не рабами, а лично свободными гражданами, а во–вторых, по–другому тогда вообще не могло быть, так как не рабовладельческих государств не было вовсе.

Период Высокой классики нередко называют «золотым веком Перикла», поскольку это расцвет культуры в Афинах, связанный с правлением первого стратега Перикла (443 – 429 гг. до н.э.): больше половины доходов государства при Перикле тратилось на нужды культуры.

Различия между архаическим искусством и классикой легче всего постичь, сравнивая произведения, типичные для того и другого периодов. В качестве примера архаического стиля можно рассмотреть **голову всадника с Афинского Акрополя** («голову Рампена», ок. 550 г. до н.э., Париж, Лувр) и сравнить ее с **головой** так называемого **«белокурого мальчика»** (ок. 480 г. до н.э., Афины, Музей Акрополя). Голова Рампена представляет характерный для архаических куросов тип лица с отчетливо выявленными скулами и подбородком (это следы «четырехфасадного» мышления), с широким лбом и большими выпуклыми глазами. «Белокурый мальчик» (скорее, юноша) – это, как предполагают, голова статуи атлета. На ней сохранились остатки светлой, желтоватой краски на волосах, а также расцветки губ и глаз. Судя по голове «белокурого мальчика», в первой половине V века до н.э. в греческом искусстве сложился новый тип лица: оно серьезное, без улыбки, даже чуть грустное, имеет продолговатый округлый овал, прямую переносица, прямую линия лба и носа, миндалевидные глаза с выступающей над ними плавной дугой бровей, пухловатые и красиво очерченные губы. Такой тип во многом противоположен архаическому; но при этом он не только ближе к классическому представлению о человеческом лице, но и гораздо жизненнее архаического типа. Что же касается строения фигуры, то в скульптуре ранней классики находят логическое завершение почти все искания мастеров архаики.

РАННЯЯ КЛАССИКА

Скульптура

Что их искусство прекрасно и является классическим, чувствовали и, может быть, прекрасно понимали уже сами древние греки. Поэтому многие произведения были описаны античными авторами – такими, как Ксенофонт, Павсаний, Филостраты, Плутарх, Плиний Старший. Но сложность изучения греческого искусства в том и состоит, что подлинников классической эпохи сохранилось крайне мало. Станковая живопись полностью утрачена, а о скульптуре мы вынуждены судить чаще всего по римским копиям. Античные статуи целенаправленно уничтожались ранними христианами в борьбе с язычеством, идолопоклонством. Литературные источники сохранили для нас имена таких мастеров первой половины V века до н.э., как скульпторы **Каламид** (или **Каламис**), **Критий**, **Несиот**, **Пифагор**, **Агелад**, живописцы **Полигнот** и **Аполлодор**; в этих же источниках мы встречаем и описания их произведений, характеристику их творчества, но самих памятников почти не осталось. Общую картину раннего классического искусства мы вынуждены составлять по случайно сохранившимся произведениям, о которых почти никогда не известно, кем они созданы.

Переход от архаического искусства к скульптуре строгого стиля осуществлен в группе так называемых **эгинетов**, то есть статуй, находившихся на фронтонах **храма Афины–Афайи на острове Эгина** (нач. V в. до н.э., Мюнхен, Глиптотека). На этом острове издавна почитали нимфу Афайю, образ которой постепенно слился с образом общегреческой богини Афины. На фронтонах изображены сцены из борьбы ахейцев и троянцев: восточный фронтон был посвящен первому походу на Трою, западный – второму, в котором жители острова принимали участие. В XIX веке эти скульптуры – полуразрушенные от времени – были вывезены с острова Эгина в Германию, где их реставрировал великий датский скульптор, классицист **Бертиль Торвальдсен.** Впрочем, эта реставрация не всеми считается убедительной.

Скульптура эгинских фронтонов – это не рельефные изображения, а статуи. В них исчезает скованность, движение фигур становится более естественным и свободным. Кроме того, фигуры объединены одним действием. **Западный фронтон** Эгинского храма заполнен фигурами сражающихся воинов, между которыми – в центре – стоит **Афина с копьем и щитом.** Ближе к углам фронтона воины изображены опустившимися на колени, в углах – лежащими. **Восточный фронтон** заполнялся скульптурой дважды – сначала до персидского нашествия, второй раз – после него, поскольку тогда многие статуи оказались разбитыми. В связи с этим статуи восточного фронтона менее архаичны.

Самая характерная их черта – динамизм, хотя их движения еще во многом наивны, слишком резки. Среди них привлекает внимание фигура воина, опустившегося на одно колено и стреляющего из лука. По–видимому, она находилась в правом углу фронтона и предполагается, что это **стреляющий Геракл**. Поза, которую он принял, естественна для боя, но к тому же она еще и красива.

Переходный характер эгинетов проявился и в **статуе умирающего воина с левого угла восточного фронтона**: он представлен в сложном, хотя и естественном повороте, уже вполне классической является моделировка форм, но на лице все еще застылая архаическая улыбка.

Характерна для ранней классики бронзовая статуя **Дельфийский возничий** (477 г. до н.э., Дельфы, музей). Она производит впечатление вполне самостоятельной, но на самом деле входила в состав сложной композиции – памятника, изображавшего колесницу с запряженными в нее конями (все это не сохранилось). Лицо Дельфийского возничего уже характерно для классического искусства. Лепка головы, ступней и рук столь совершенна, что можно говорить о знании скульптором пластической анатомии. Глаза Дельфийского возничего инкрустированы, ресницы прочеканены. Длинные складки хитона идут вертикально вниз параллельно друг другу, почти полностью скрывая тело. Как и в случае архаической статуи Геры Самосской, это напоминает каннелированную колонну. Любопытно внимание мастера к деталям: ногти на ногах возничего неровно подстрижены. Искусство высокой классики подобными деталями будет пренебрегать.

То, что статуя Дельфийского возничего сделана из бронзы, не случайно: в V веке до н.э. греческие скульпторы все чаще обращались к этому материалу, явно предпочитая бронзу мрамору и известняку. Это связано с тем, что главной задачей искусства стало изображение гражданина полиса, передача тех его качеств, которые ярко проявились во время греко–персидских войн. Эти войны закончились изгнанием завоевателей с территории Эллады; главную роль в достижении победы сыграли Афины. Граждане стали все яснее осознавать превосходство своего общественного строя и своей культуры над миром варваров (варварами считались все *не греки*). Искусство греческой классики стремилось к выражению **идеала физического и нравственного совершенства**, то есть к созданию **образа человека свободного, сильного, гармоничного, полного чувства собственного достоинства и обладающего богатым духовным миром**. Эта задача решалась уже в статуях куросов, но присущая им приблизительность в передаче форм теперь сменилась совершенным знанием пластической анатомии, а вместо торжественной застылости возникла свобода движения и выразительность жестов.

Однако изваять из камня обнаженную фигуру в свободном движении, но без подпорок, очень трудно, почти невозможно. Мрамор хрупок и тяжел, он не может выдержать нагрузок, возникающих при этом в различных частях статуи: поднятые руки или отставленные в сторону ноги могут попросту отломиться (всевозможные подпорки и перемычки между членами тела мы видим в римских – мраморных – копиях греческих изваяний). Другое дело бронза: полые внутри и потому более легкие статуи обладали необходимой прочностью, что позволяло придавать фигуре любое положение, и скульпторы могли решать любые пластические задачи. Поэтому все великие мастера V века до н.э., создавая круглую скульптуру, работали в бронзе, используя камень только в рельефах и фронтонных композициях. Если же требовалось создать статую из мрамора, то ее делали такой, чтобы внутри нее не возникало критических нагрузок: как правило, это были прямостоящие, с опущенными руками обнаженные или задрапированные фигуры.

Полностью все эти проблемы были разрешены только к середине столетия. Мастер Дельфийского возничего еще далек от этого: фигура стоит прямо и неподвижно, хотя это, скорее всего, тоже обусловлено положением статуи внутри короба колесницы.

Среди мраморных изваяний строгого стиля важнейшее место занимает обнаженная прямостоящая статуя юноши, автором которой является, очевидно, скульптор **Критий.** Ее часто называют **мальчиком Крития** (ок. 480 г. до н.э., Афины, Музей Акрополя). Это подлинник. В этой статуе был найден путь к решению сложнейшей задачи: как раскрепостить фигуру, чтобы она при этом не потеряла устойчивости. Если архаические куросы опираются равномерно на обе ноги, то в мальчике Крития тяжесть перенесена на одну (левую) ногу, правая, сохранившаяся до колена, была свободно, хотя и немного, отставлена в сторону. Но в результате в теле возникло множество небольших изгибов: левое бедро юноши стало чуть выше правого, от этого слегка изогнулся позвоночник, чуть согнута в колене правая нога, даже голова поставлена с небольшим наклоном. Если бы скульптор пошел по этому пути последовательно, то и одно плечо статуи (правое) должно было быть чуть выше другого. Однако Критий, видимо, все же еще слишком находился под гипнозом архаической традиции, поэтому плечи юноши поставлены параллельно земле. Тем не менее, здесь почти полностью достигнута та стойка, при которой равновесие и устойчивость статуи сочетаются с непринужденной естественностью и свободой. Такое сложное равновесие называется в скульптуре **контрапостом**, противоположением (лат. contra – против и postis – столб, устой). Открытие мастера Крития тут же подхватили его современники, и в дальнейшем не было, по сути дела, ни одной эпохи, когда этот прием не применялся бы при создании стоящей статуи. Термин «контрапост» впервые употребил Микеланджело –

великий итальянский скульптор эпохи Возрождения, сами же греки называли это **хиазмом** – им казалось, что в основе такого построения фигуры лежат две перекрещивающиеся диагонали, напоминая греческую букву χ (хи).

В содружестве со скульптором **Несиотом** Критий создал знаменитую группу **«Тираноубийцы»** (после 480 г. до н.э., известна по копиям)**.** В ней представлены афинские граждане **Гармодий и Аристогитон**, возглавившие борьбу против Писистратидов (то есть детей афинского тирана Писистрата) – Гиппия и Гиппарха, которые вызвали против себя в Афинах почти всеобщую ненависть. Несмотря на некоторые следы архаики (условная улыбка, декоративный характер прически), чувствуется, что авторы далеко отошли от старого стиля. Герои – Гармодий и Аристогитон – предстают перед нами в энергичном движении, у них мощные тела несколько удлиненных пропорций. Гармодий поднял руку с мечом, Аристогитон прикрывает его плащом. Это памятник, полный сурового величия и патриотического пафоса. Заметим, что известная советская скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В.И. Мухиной создана под сильным влиянием «Тираноубийц».

Еще более динамичной является бронзовая статуя, изображающая **Зевса–громовержца** или, скорее, **Посейдона**, мечущего трезубец, найденная у мыса **Артемисион** (ок. 460 г. до н.э., Афины, Нац. музей). Правда, еще нельзя сказать, что проблема передачи движения здесь разрешена вполне удачно: статуя отчасти напоминает актера, принявшего определенную позу и застывшего в ней. Тем не менее, созданный в этой статуе образ бога обладает огромной силой и привлекательностью. Еще один дошедший до нас подлинник, посвященный проблеме движения, это небольшая бронзовая статуэтка **«Гоплитодром»** (или **«Бегун на старте»**, ок. 470 г. до н.э., Тюбинген, Музей университета) – изображение атлета в последний момент перед началом бега. Здесь также налицо хиазм – перекрестное движение плеч и бедер в разных направлениях.

Что же касается скульптора **Пифагора**, прозванного Регийским, то ему приписывали знаменитую статую **«Мальчик, вынимающий занозу из ноги»**. Она не сохранилась и известна по бронзовой копии, находящейся в римском Дворце Консерваторов. В настоящее время гипотеза об авторстве Пифагора почти никем не высказывается. Этому же мастеру пытались приписать статую **Гиацинта** (прежнее название – **Эрот Соранцо**, первая половина V века до н.э., СПб., ГЭ). Судя по литературным описаниям, Пифагор был мастером передачи движения фигур и наделял своих персонажей героическим духом.

Среди рельефов ранней классики всемирной известностью пользуется так называемый **Трон Людовизи** (470 – 460 гг. до н.э., Рим, Нац. музей) – каменное кресло, покрытое снаружи тремя рельефными композициями. Это также подлинник, имя автора неизвестно (Людовизи –

фамилия прежних владельцев произведения). С тыльной стороны кресла представлено **Рождение Афродиты** (есть предположение, что **Персефоны**), по бокам изображены две сидящие женские фигуры – обнаженная (так называемая **Флейтистка** или **Гетера**) и полностью задрапированная (так называемая **Невеста**). Поразительно и даже непостижимо мастерство, с которым скульптору удается в мраморе передать, например, разницу между живым, упругим телом Флейтистки и податливой мягкостью свернутой подстилки, на которой она сидит.

Последним выдающимся произведением строгого стиля является **скульптура храма Зевса в Олимпии** (ок. 460 г. до н.э., Олимпия, музей). Письменные источники указывают на **Агелада** как на автора этих скульптур, но данное мнение в науке не укоренилось по ряду серьезных причин. Скульптура восточного фронтона – это рассказ о мифологическом **состязании Эномая и Пелопса**, западный фронтон посвящен **кентавромахии**. Это миф о свадьбе царя лапифов Пейрифоя, на которой присутствовали его друг Тезей и сам Аполлон. Явившиеся кентавры были как гости приглашены за стол, но напробовались вина и стали похищать невесту и ее подруг, за которых, естественно, вступились лапифы и Тезей. В этих скульптурах уже заметно стремление к психологической выразительности: автор пытается передать в движениях фигур и выражении лиц дикую необузданность кентавров, неприязнь и ненависть отбивающихся женщин, решительную воинственность их защитников, олимпийское спокойствие Аполлона.

Среди скульптур храма Зевса в Олимпии значительное место занимают двенадцать метоп, посвященных подвигам Геракла. Из них наиболее известна **метопа с изображением Геракла и Атланта**, держащего на плечах небосвод.

Ранняя классика постепенно начинает обращаться к портретному жанру. Это означает, что рядом с главной магистралью греческого искусства – выражением общего и идеального – зарождается вторая, пока еще робкая линия – передача индивидуального, частного. Впрочем, в Греции она так и не получила настоящего развития; портрет станет ведущим жанром в искусстве Древнего Рима. Среди ранних древнегреческих произведений такого рода наиболее известен (правда, по копии) **портрет Фемистокла** (ок. 460 до н.э., Остия, Городской музей) – выдающегося афинского политика и полководца эпохи греко–персидских войн.

Живопись

Крупнейшим художником эпохи ранней классики был **Полигнот**. К сожалению, его произведений не сохранилось, они известны нам только по описаниям. Полигнот использовал всего четыре краски: черную, желтую, красную и белую. Монументальные росписи этого мастера были посвящены победам греческого оружия в битвах греко–персидских войн. В Дельфах находились его знаменитые работы – **«Разрушение Трои»** и **«Одиссей в царстве Аида»**. Полигнот – прекрасный рисовальщик; другим его достоинством было умение передать при помощи мимики и жеста психологическое состояние героев. Кроме того, он объединял фигурные группы не только общим действием, но и общим настроением. Наконец, стремясь передать пространственную глубину, Полигнот стал размещать фигуры на разных уровнях плоскости картины и показывать почву под ногами героев. Правда, он как будто еще не чувствовал, что по мере удаления в глубину предметы должны казаться все меньше, то есть в его картинах еще не было перспективного сокращения.

Живопись Полигнота оказала огромное влияние на современников; были у него и непосредственные ученики. Наилучшее представление о его манере и о его новшествах дает **кратер из Орвьето** (ок. 450 г. до н.э., Париж, Лувр). Имя художника, расписавшего эту краснофигурную вазу, неизвестно, и его условно называют **Мастером Ниобид**, поскольку именно этот сюжет – гибель Ниобид – представлен на одной из сторон сосуда. На другой стороне мы видим **Геракла среди других греческих героев** – возможно, в царстве мертвых.

Представление о монументальной живописи строгого стиля дает открытая относительно недавно в Пестуме гробница, стены которой покрыты росписями. По одному из мотивов этих росписей она получила название **«Гробницы ныряльщика»** (ок. 470 г. до н.э., Пестум, Нац. музей). Здесь изображен симпосий, то есть пир, затем культовая процессия – вероятно, погребальная, и здесь же находится изумительная картина с человеком, прыгающим с вышки в воду. Вероятно, это тот, кто был похоронен в саркофаге. В этих росписях использовано немного красок – голубая, желтая, черная и красновато–коричневая. Всем композициям «Гробницы ныряльщика» присущи гармоничность рисунка и мягкость цветовых тонов. Поразительно искусство, с которым художник передал фигуру ныряльщика – юноши, который словно парит между небом и морем.

Вопросы и задания

1. Какова периодизация классического искусства Древней Греции?
2. Что такое эгинеты?
3. Где находит применение хиазм?
4. Какое известное произведение было найдено у мыса Артемисион?
5. В каком материале выполнена статуя Дельфийского возничего?
6. Кто такие Гармодий и Аристогитон?
7. Назовите рельефы Трона Людовизи.
8. Что изображено на фронтонах храма Зевса в Олимпии?
9. Какое произведение дает нам представление о живописи Полигнота?
10. Где была найдена Гробница ныряльщика?

ВЫСОКАЯ КЛАССИКА

Середина и вторая половина V века до н.э. – это время, когда в Греции были созданы произведения, завоевавшие всемирную известность и почти все уничтоженные временем. Сведения о них дошли до нас благодаря сделанным античными авторами литературным описаниям, нередко восторженным. Данные произведения и составили славу древнегреческого искусства, придали ему характер высочайшего образца. Кроме того, в римское время было выполнено много копий с этих работ, которые вызывали всеобщее признание и восхищение. Это прежде всего произведения трех великих скульпторов – **Ми́рона**, **Поликлета** и **Фидия**. При этом искусство Фидия невозможно рассматривать в отрыве от архитектуры, поскольку оно в огромной степени связано с созданием ансамбля Афинского Акрополя. Еще один знаменитый мастер – **Пэоний** – работал, по–видимому, в конце V века до н.э. Ми́рон был старшим из этих мастеров, его творчество относят к середине V века до н.э. Правда, в последнее время нередко высказывается мысль, что творчество Мирона – это не собственно Высокая классика, а завершение Ранней, своего рода переход от строгого стиля к собственно Высокой классике.

Скульптура и архитектура

Мирон

Деятельность этого мастера, неразрывно связанная с Аттикой, с Афинами, падает на середину V века до н.э. – возможно, это промежуток с 480 по 440 год. Древние источники говорят, что Мирон был учеником Агелада. Не сохранилось ни одного подлинного произведения Мирона, и

долгое время говорить о его творчестве можно было, лишь опираясь на сведения античных авторов. Известно, что Мирон в бронзе и изваял в этом материале статую бегуна по имени Лад, затем безымянного атлета, мечущего диск (так называемого Дискобола), корову (или телку) – столь похожую на живую, что будто бы быки при виде нее разражались страстным мычанием, а оводы пытались ее укусить. Кроме того, Мирону принадлежала скульптурная группа «Афина и Марсий». **Дискобол** – главное произведение скульптора. Лукиан пишет: «Не говоришь ли ты о метателе диска, который склонился в движении метания, повернул голову, смотря на свою руку, держащую диск, и слегка согнул одну ногу, как будто готовясь выпрямиться одновременно с ударом». Сохранилось и несколько древних гемм с изображением этой статуи; разумеется, на них не видно деталей. Тем не менее, исходя из этих скудных данных, был сделан опыт восстановления первоначального вида статуи на основе более чем двадцати сохранившихся повторений римского времени, подходивших под это описание. В ходе реконструкции торс был взят от одной из реплик Римского Национального музея, голова от другого экземпляра того же музея, правая рука – с повторения во флорентийском музее Каза Буонарроти, ступни ног – от реплики, хранящейся в Британском музее. В результате была сформирована статуя из гипса, в дальнейшем бронзированная. Как считают, результат должен быть очень близок к несохранившемуся оригиналу.

Атлетов, мечущих диск, греческие скульпторы ваяли и ранее, однако Мирон решает совершенно необычную задачу, и решает ее блестяще: он передает стремительное и напряженное движение, в котором находится сильный и прекрасный духом и телом человек. В этой статуе передано мгновение между завершившимся замахом и следующим движением – броском. Человеческое тело уподоблено согнутому луку, готовому распрямиться. Момент покоя придает образу монументальную устойчивость. В композиции статуи сложное и противоречивое движение выражено немногими ясными и убедительными жестами. Голова Дискобола промоделирована с ясным пониманием ее конструкции: основные формы черепа видны под короткими волосами, не играющими какой–либо самостоятельной роли. Заметим, что ученые, участвовавшие в реконструкции облика Дискобола, не пришли, по–видимому, к единому мнению относительно положения головы: в изданиях нередко воспроизводится реплика Британского музея, где атлет смотрит прямо перед собой. Однако лицо его производит сложное впечатление. Если в фас оно кажется застывшим и несколько угрюмым, то в профиль голова

развертывается текуче, широко и грациозно. У Дискобола есть только один недостаток (если это вообще считать недостатком) – то, что эту статую, то есть произведение круглой скульптуры, имеет смысл рассматривать преимущественно с одной стороны, как если бы это был рельеф: передвижение линий и масс между задним и передним планами фигуры, происходит в одной плоскости и воспринимается лишь при взгляде, перпендикулярном ей.

Какова же концепция Мирона в Дискоболе? Скульптор воплощает здесь представление о некоей идеальной пластической конструкции. Она полна удивительной органической жизни, выражает максимальную физическую энергию, но ничего не говорит зрителю о мыслях или чувствах конкретного человека. Этим объясняются и особенности лица Дискобола. Оно не является носителем эмоциональной жизни или работы мысли, голова статуи подчинена структуре и динамике пластического целого. Поэтому правая и левая половины лица несколько неодинаковы: левая половина, дальняя от зрителя, – плоская и широкая, правая же, более близкая, – компактная, с рельефными формами. Эта неодинаковость форм лица привела к нарушению строгой метричности композиции (в данном случае симметричности), что называется **эвритмией**. Но дело в том, что передача чувств, мимическая игра лицевых мускулов могла бы исказить гармонию целого.

Другое достоверное произведение Мирона – группа Афины и Марсия. В ней воплощен миф о том, как Афина изобрела флейту и попробовала играть на ней. Гера и Афродита стали при этом смеяться, так как у нее надувались щеки. Афина решила, что это ее безобразит, и бросила инструмент на землю, проклиная того, кто его поднимет. Это оказался силен Марсий, который, упражняясь в игре, вызвал на состязание бога, который покровительствовал искусствам, то есть Аполлона. Победителем был признан именно Аполлон, который и приказал содрать с живого Марсия кожу. Группа Мирона была реконструирована по тому же принципу, что и Дискобол (письменные источники и воспроизведения на монетах). Копию фигуры Марсия опознали в одной статуе Латеранского музея в Риме, позднее была узнана и Афина – ее лучшая реплика хранится в музее Франкфурта. Если сравнить группу Мирона с Тираноубийцами Крития и Несиота, то разница в том, что у второй группы психологический центр события находится где–то вовне, тогда как брошенные Афиной флейты лежат посередине между статуями. Далее, действие обеих фигур Тираноубийц направлено параллельно, тогда как движения Афины и Марсия во всем контрастны. Марсием руководят два импульса – отпрянуть

назад и нагнуться, схватить флейты. Афина уходит, но одновременно и оборачивается, угрожая сатиру. Наконец, Мирон изобразил Афину не мощной женщиной–воином, а юной девушкой – правда, очень серьезной. Ее образ лишен пышности и торжественности, присущей многим произведениям религиозного искусства, в нем нет превознесения до небес: божество почти ничем не отличается от человека. В одном из музеев Франкфурта–на–Майне сделана попытка реконструировать полностью группу Афины и Марсия: бронзовые фигуры в натуральную величину на невысоком постаменте стоят среди зелени на открытом воздухе. Однако эта реконструкция не во всем убедительна, особенно это относится к трактовке рук персонажей.

С именем Мирона древние источники связывают много других работ – прежде всего статуи атлетов – победителей в различных состязаниях – и мифологических героев. Все это также не дошло до нас. С менее достаточными, чем в случае Дискобола и группы «Афина и Марсий», основаниями Мирону приписывают статую кулачного бойца (реплика – Флоренция, Нац. музей), голову Персея (копия – Рим, Новый музей), статую сидящего Геракла (копия – Рим, Палаццо Альтемпс) и так называемого Кассельского Аполлона (Кассель, музей). Как бы то ни было, главными достижениями этого мастера стали передача физической энергии (Дискобол) и психологическая мотивировка движений (Афина и Марсий). Но стиль Мирона не получил развития в творчестве его младших современников, среди них доминировали Поликлет и Фидий, а их искусство носило иной характер. С неожиданной силой принципы Мирона проявились спустя столетие, в скульптуре эпохи Александра Македонского.

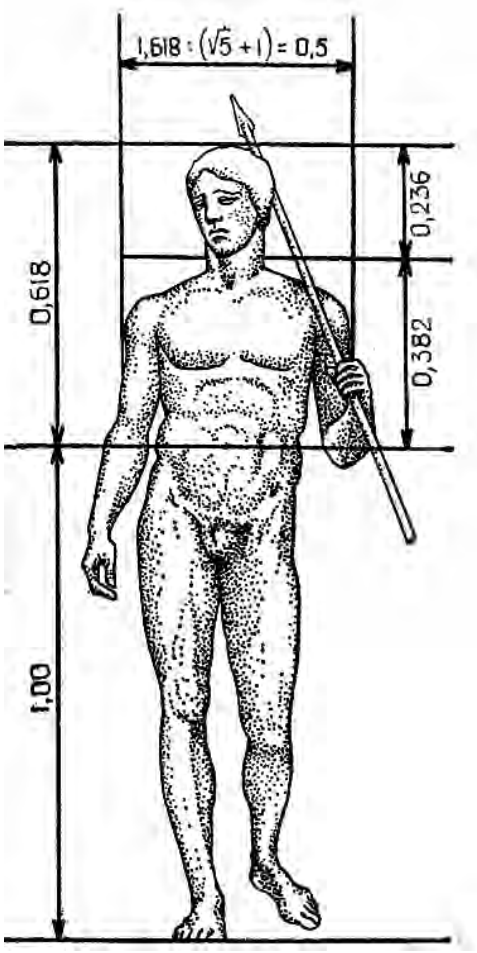
Поликлет

В отличие от афинского гражданина Мирона, Поликлет принадлежал к пелопоннесской школе. Его учителем так же, как и в случае Мирона, называют Агелада, а деятельность Поликлета проходила, очевидно, в период примерно с 460 по 417 год до н.э. Около десяти лет (ок. 440 – ок. 430 гг. до н.э.) Поликлет провел в Афинах, где его творчество оставило заметный след. Пластическая концепция этого мастера во многом противоположна искусству Мирона. Больше всего его интересовали проблемы формы, заложенной в статуе, в несравненно меньшей степени – ее содержание. Упоминается теоретический трактат Поликлета о том, как следует строить фигуру атлета. Это сочинение известно под названием **«Канон»**, однако оно не сохранилось. Существовала будто бы и

образцовая статуя под тем же названием, иллюстрирующая положения трактата, однако она тоже не дошла до нас. Неизвестно даже, как она выглядела. Впрочем, известен главный принцип Поликлетова Канона: размер любой отдельной части тела скульптор рассматривал как часть высоты фигуры. Поликлет устанавливает идеальную середину тела, считает длину ступни равной одной шестой высоты фигуры, высоту головы – одной восьмой, длину кисти – одной десятой, как и высоту лица. Само лицо Поликлет делит на три равные части: 1) подбородок и губы, 2) нос и 3) лоб. Скульптор верен уже знакомому нам принципу «золотой середины»: он избегает как слишком длинных, так и чересчур коротких пропорций. В этом он типичный дориец (вспомним дорический ордер!) – недаром впоследствии его атлеты казались ценителям несколько приземистыми, утяжеленными.

Образцовой статуей, в которой Поликлет следовал принципам своего «Канона», считается **Дорифор**, то есть Копьеносец. Его создание относят к середине сороковых гг. до н.э.; как и большинство других работ мастера, Дорифор был из бронзы. Сохранилось несколько неплохих реплик римского времени; наиболее совершенной считается та, что находится в Неаполе в Национальном музее. На ее основе была сделана реконструкция, гипсовый слепок с которой с бронзовым напылением хранится в московском ГМИИ. Для многих скульпторов более позднего времени формы и пропорции тела Дорифора был чем–то вроде закона, который не следует нарушать. Высказывалось предположение, что это и есть та самая статуя, которую называли «Каноном», другие думали, что Дорифор – воплощение образа Ахилла. Дело, однако, в другом: если для Мирона важнее всего был побудительный мотив движения (физический или психологический), то для Поликлета на первом месте пластика как таковая, пластические функции статуи. Они вообще могут не иметь никакой мотивировки, но сами по себе развиты с наибольшей полнотой.

В этом смысле Дорифор гораздо богаче Дискобола. Чтобы постичь все его пластическое многообразие, статую необходимо рассмотреть в круговом обходе: в каждом новом ракурсе она раскрывает нам какую–то новую черту, не менее важную, чем предыдущие. При этом возникает вопрос: стоит этот атлет на месте или идет? В самом деле, эта статуя производит и то, и другое впечатление в зависимости от точки зрения смотрящего на нее человека. Причина этого в том, что поза Дорифора – контрапост, доведенный до логического завершения.



Поликлет. Дорифор. Использование золотого сечения в построении фигуры

Левой руке, несущей копье, и, следовательно, напряженной, соответствует правая нога – опорная, несущая тяжесть всего тела, тогда как правой руке, свободно висящей вдоль туловища, соответствует также совсем не напряженная левая нога. Впрочем, в данном случае контрапост – это не просто разнонаправленное движение частей тела. Здесь он как бы определяет человеческое тело через равновесие и взаимодействие между тяжестью и свободой от нее, напряжением и расслаблением. При этом вызывает восхищение то, как последовательно осуществлена скульптором органическая связь всех членов. Римский император Август хотел видеть воплощенными в своих статуях эти же композиционные принципы, что чаще всего и делали создатели его изображений.

Необходимо также отметить, что в построении фигуры Дорифора нашла выражение «золотая пропорция», о которой мы говорили в связи с архитектурой. В данном отношении находятся, как мы видим на схеме, высота статуи и размеры многих других частей тела Дорифора.

Другие работы Поликлета мы лишь кратко перечислим: ему приписывается статуя Раненая амазонка (так называемый тип амазонки Скьяра), известная по римской копии, и Диадумен – статуя юноши, который надевает на свою голову диадему. Возможно, это бог Аполлон. Данная статуя также не сохранилась и восстановлена по римским репликам.

Фидий

Фидий был афинским гражданином, и большая часть его работ связана с этим городом. О его жизни и творчестве существуют как достоверные сведения, так и легенды. Фидий прославил себя не только как скульптор: есть сведения, что он был руководителем (точнее, художественным руководителем, выражаясь современным языком) всех работ, которые проводились на Афинском Акрополе при Перикле. Правда, нельзя отрицать роль и самого Перикла: возможно, ему принадлежал замысел целого. Под их руководством и был создан тот ансамбль, величественные руины которого возвышаются на скале над греческой столицей и до сих пор привлекают неослабное внимание архитекторов, художников, историков и теоретиков искусства, а также туристов, посещающих Элладу. Поэтому затруднительно вести разговор о скульптуре Фидия без связи с этим ансамблем.

Что Фидий был великим художником, понимали уже сами древние греки. Об этом говорит хотя бы такая история (ее сообщает византийский писатель Цец или Цецес). Согласно его рассказу, у Фидия и его ученика Алкамена произошло соревнование: каждый из них должен был исполнить статую Афины. Пока статуи стояли в мастерской, зрителям казалось, что работа Алкамена лучше, но когда их поставили на предназначенные для них пьедесталы – довольно высокие, – то оказалось, что Фидий гораздо лучше рассчитал, как его работа будет смотреться на расстоянии, причем снизу вверх. Поэтому победа была присуждена ему.

К сожалению, среди сохранившихся фрагментов акропольских изваяний нет ни одного, который можно было бы с полной уверенностью приписать Фидию, но все же они дают возможность составить представление о пластической концепции этого великого мастера. Мы обратимся к рассмотрению Афинского Акрополя как единого художественного целого, представлявшего собой синтез архитектуры и скульптуры. При этом большую роль играл цвет, в который были окрашены многие детали зданий.

Ансамбль Афинского Акрополя

«Акрополь» означает «верхний город». Это было что–то вроде цитадели, кремля, и акрополи имели многие города Древней Греции. Но как архитектурный ансамбль наиболее знаменит Афинский Акрополь.

Скала, на которой он возведен, имеет почти отвесные откосы, поэтому сюда трудно было бы взобраться врагам. Высота скалы около 150 м над уровнем моря (над уровнем почвы в Афинах несколько меньше); длина площадки на верху скалы – 270 м, наибольшая ширина – около 150 м. Южная часть обрыва была более пологой по сравнению с остальными. Поэтому от подножия скалы до уровня ее вершины здесь возвели почти вертикальную **подпорную стенку**, а промежуток между нею и обрывом засыпали обломками построек и статуй, оставшимися после ухода персов, разгромивших старый Акрополь. Это так называемый **«персидский мусор»**; напомним, что именно здесь были найдены архаические коры, которых сегодня можно видеть в Музее Акрополя.

На плоской вершине скалы обнаружены следы очень древних поселений. В микенское время на здесь сооружали храмы; кроме того, высота скалы и крутизна ее откосов в какой–то мере обеспечивали безопасность укрывшихся от неприятеля горожан. Тем не менее, в начале V в. до н.э. персы захватили Афинский Акрополь и разрушили его. Поэтому спустя несколько десятилетий было принято решение восстановить Акрополь, но не реконструировать разрушенные постройки, а создать совершенно новый архитектурный ансамбль. Инициатором этого стал руководитель Афин в течение почти тридцати лет – Перикл, избиравшийся на должность первого стратега. Фидий был его другом. Об этом времени часто говорят как о «золотом веке Перикла». И действительно: демократия Афин тогда достигла высшего расцвета, как и художественная жизнь. Середина и вторая половина V века до н.э. – это время, когда работали величайшие художники и драматурги: Мирон, Поликлет, Фидий, Эсхил, Софокл, Эврипид, Аристофан. Один из современников Перикла писал: «Так ты – чурбан, если не видел Афин; осел, если видел их и не восхищался; а если по своей охоте их покинул, то ты – верблюд».

Работы на Афинском Акрополе велись в течение около сорока лет: примерно 447 – 407 до н.э. В результате сложился один из самых красивых и своеобразных в мировой архитектуре ансамблей. Он

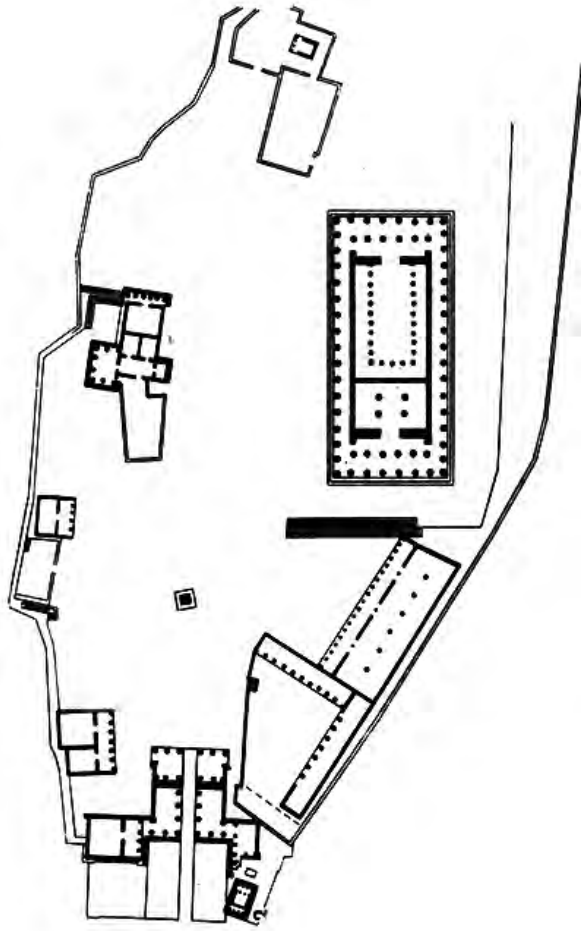
включал несколько больших построек, определявших облик Акрополя, а также храмы и алтари меньших размеров, посвященные различным божествам. От этих небольших сооружений сохранились только фундаменты. Что же касается основных зданий, то они дошли до нашего времени хотя и в полуразрушенном виде, тем не менее, не только дают представление о характере ансамбля, но и полны притягательной силы, как бы несут в себе эстетический заряд огромной силы.

Назовем главные здания Афинского Акрополя: Парфенон, Эрехтейон, Пропилеи, Храм Ники Аптерос.

Парфенон (храм Афины Парфенос, то есть Афины Девы). Его построили архитекторы **Иктин** и **Калликрат**.

Эрехтейон (Эрехфейон) – храм, посвященный Афине и Посейдону. Согласно мифу, Афина и Посейдон спорили за право покровительствовать городу. Их спор был решен самими горожанами, которые предпочли дар Афины (оливковое дерево) дару морского бога – источнику соленой (видимо, целебной?) воды. Кроме того, один из мифических афинских царей – Эрехтей (Эрехфей) – считался земным воплощением Посейдона; отсюда название храма: Эрехтейон. Достоверные сведения о его создателях не сохранились. Версия, что это были архитекторы Филокл и Архилох, некоторыми исследователями считается сомнительной.

Пропилеи – торжественный вход на Акрополь, построенный архитектором **Мнесиклом**. Это тоже своего рода ансамбль, являющийся частью большого ансамбля, то есть Акрополя. Пропилеи включают в себя центральную часть – ворота и крытое помещение, где стояло два ряда колонн, между которыми находился проход на площадку; перед воротами, примыкая к ним справа и слева, стояло два портика или крыла – северное и южное. В ансамбль Пропилеев входил также небольшой **храм Ники Аптерос (храм Афины Ники)**, возведенный справа от входа, перед южным крылом на специально построенной башне. Эта башня называется **пиргос**. Строителем храма Ники Аптерос был **Калликрат.**



Афинский Акрополь. План

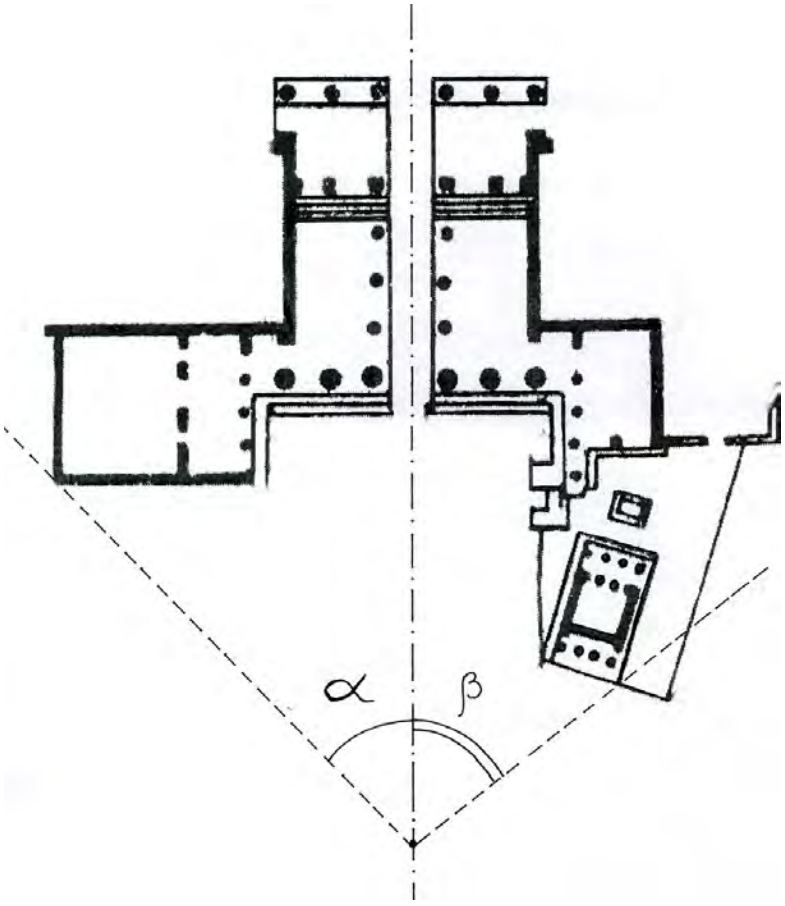
Огромную роль в ансамбле Акрополя играла бронзовая статуя **Афины Промахос**, то есть «воительницы». Она стояла на площадке за Пропилеями и как бы встречала входивших на Акрополь.

Ансамбль Афинского Акрополя замечателен своей цельностью, единством исполнения, чему немало способствовало то, что он был отстроен в относительно короткий промежуток времени. Однако его план на первый взгляд кажется странным – в нем отсутствует симметрия, здания расположены как бы в беспорядке, главный храм, то есть Парфенон, находится отнюдь не в центре площадки, а сдвинут к ее правой стороне. К тому же он ориентирован не по продольной оси скалы, а развернут под углом к ней. По сравнению с Парфеноном второй главный храм – Эрехтейон – слишком мал, а его объемно–пространственная композиция также лишена симметрии. Однако при более пристальном рассмотрении ансамбля Акрополя оказывается, что в расположении его частей нет ничего случайного. На самом деле в основе художественного замысла этого ансамбля лежит принцип гармонического равновесия отдельных сооружений в пределах всего комплекса. Все делается понятным, когда узнаешь, что композиция ансамбля рассчитана на

последовательную смену зрительных впечатлений при прохождении от подножия скалы перед Пропилеями до восточного входа в Парфенон. Именно такой путь проделывали участники шествия Великих Панафиней – всенародного праздника, который устраивался раз в четыре года и продолжался шесть дней. Программа празднеств включала спортивные состязания, бег с факелами, хоровое пение, состязания музыкантов и декламаторов. Но Панафинейское шествие было главным событием праздника. К Акрополю из нижней части города шла Священная дорога, по которой двигалась процессия. В этом шествии участвовало множество людей: высшие должностные лица города, аррефоры (носительницы священных сосудов, содержимое которых неизвестно; аррефорами были девочки 7 – 11 лет), музыканты, водоносы (гидриафоры), юноши и зрелые мужи, девушки и старцы, пешие и конные. Участники шествия несли воду, оливковые ветви, курильницы с дымящимися благовониями, жертвенные медовые пироги и вино; также вели на заклание жертвенных животных. Для олимпийцев были предназначены троны, которые также несли участники шествия. Однако самой главной ношей был дар Афине – пеплос, то есть платье. Его ткали и покрывали вышивкой девочки–мастерицы. Вышиты были мифологические сцены с участием Афины, а также имена заслуженных граждан Афин. Этот пеплос как бы служил парусом, так как был прикреплен к мачте модели корабля, которую несли на руках. Шествие начиналось на агоре (городской площади) и направлялось к Акрополю.

Пропилеи. С давних времен вход на скалу был устроен с западной стороны. Именно там были возведены Пропилеи, к которым от подножия подводила дорога. Она оканчивалась рядом ступеней, поднимавшихся к воротам. За ними располагался крытый центральный портик, проход внутри которого выходил на площадку Акрополя. Два крыла Пропилеев – северное и южное – были неодинаковы по размерам. Северное, левое, было больше. Внутри него помещалась **Пинакотека** – хранилище пинак, то есть картин, написанных на керамических плитах или деревянных досках. Это был один из первых в истории художественных музеев (более ранний известен в Дельфах – Лесха книдян). Меньшее, южное крыло Пропилеев, расположенное справа от ворот, служило библиотекой, то есть хранилищем рукописей. Храм Ники Аптерос находился перед ним. Ника – богиня победы, «аптерос» значит «бескрылая». Дело в том, что традиционно Нику представляли крылатой, то есть как бы перелетающей от одного победителя к другому, но в этом храме стоял древний ксоан (деревянный идол) или его копия, и это было изображение Ники без крыльев. Вероятно, позднее родилось предание, объясняющее этот факт, – будто бы после изгнания персов афиняне решили: пусть победа больше

никогда не сможет покинуть их город, и именно поэтому поместили в храме бескрылый ксоан. При этом образ Ники в значительной степени слился с образом Афины, в связи с чем храм Ники Аптерос часто называют храмом Афины Ники.



Пропилеи Афинского Акрополя. План

О причинах асимметричного решения композиции Пропилеев существуют различные мнения. Согласно одному из них, первоначально строители предполагали создать из Пинакотеки и храма Афины Ники как бы фасад всего святилища, увенчав их фронтонами. Однако южное крыло так и не было окончено, и «фасада» не получилось. Согласно другой концепции, симметрии здесь и не предполагалось, поскольку большая, массивная Пинакотека уравновешивалась двумя меньшими постройками – Библиотекой и храмом Ники Аптерос. Эта идея находит косвенное подтверждение в плане Пропилеев: когда зритель стоит перед входом на Акрополь в точке, лежащей на оси центрального портика, угол α оказывается почти равным углу β.

Вместе с тем, в данном ансамбле применен принцип контраста. Небольшой, почти миниатюрный, изящный храм Ники Аптерос отличается от архитектуры Пинакотеки и центрального портика – более

массивных, монументальных и торжественных. Площадка пиргоса, где стоял храм Ники Аптерос, имела балюстраду (вернее, парапет) с рельефными изображениями. Здесь были представлены различные ритуальные моменты из жизни богини Ники: жертвоприношения, постановка трофеев и пр. Сохранился рельеф, где изображена **Ника, развязывающая сандалию** (Афины, Музей Акрополя): при входе в храм нужно было разуваться. Впрочем, некоторые полагают, что героиня этого рельефа не развязывает, а подвязывает или поправляет обувь.

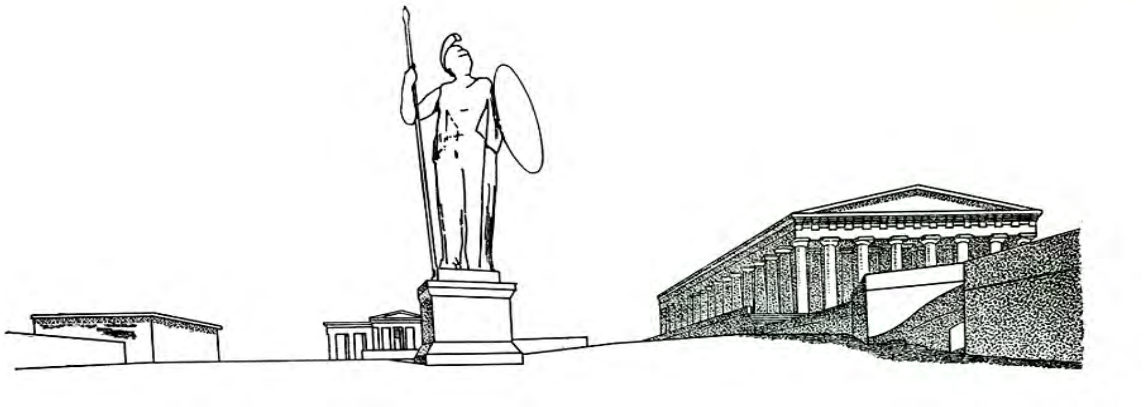
Данный рельеф – одно из самых совершенных произведений Высокой классики. Его хотелось бы приписать резцу самого Фидия, но он был создан около 510 г. до н.э., когда Фидий уже не работал в Афинах. К сожалению, не сохранилось изображение головы богини, но фигура дошла до нас в хорошем состоянии. Она задрапирована складками хитона и накинутого сверху гиматия. Приподняв согнутую в колене и ногу и наклонившись к ступне, богиня изящно и непринужденно балансирует на другой ноге. И само тело, и его движение переданы необычайно пластично, но в этом рельефе присутствует и живописное начало. Такое впечатление достигается именно живописной игрой светотени: в массах рельеф, как говорят скульпторы, «густеет», тогда как тонкие слои мрамора просвечиваются солнечными лучами. Одним из замечательных качеств этого рельефа является впервые проявившееся именно здесь «равновесие» между обнаженностью тела и его задрапированностью. Что это значит? До сих пор скульптура знала либо полностью (или частично) закрытое одеждой, то есть задрапированное тело, либо обнаженное. А в этом рельефе у фигуры по–настоящему обнажены только шея и правое плечо, все остальное прикрыто одеждой, однако ее складки лежат таким образом, что тело ощущается, как бы «просвечивает» сквозь них. Складки обозначены столь четкими формами, что кажется, как будто одежда является мокрой. Благодаря этому возник термин «мокрая одежда».

Аналогично трактованные драпировки украшают некоторые другие фигуры на Акрополе. Некоторые исследователи полагают, что эта техника была характерна для самого Фидия. Как бы то ни было, «равновесие» между обнаженностью и задрапированностью было великим открытием в скульптуре, которое придало новый характер пластическому чувству. Но вернемся к архитектуре.

Храм Ники Аптерос – небольшой, но очень пластичный амфипростиль. В этом он перекликается с рельефами балюстрады: архитектура – тоже пластическое искусство, и пластика зданий может быть, как и пластика статуй или рельефов, богатой и обедненной,

выразительной и скучной, сухой и сочной, застылой и динамичной. Храм Афины Ники был полностью разрушен в период турецкого владычества (разобран, чтобы использовать камень для сооружения бастионов) и восстанавливался по сохранившимся фрагментам дважды: в 1836 и 1936 годах. Его монолитные колонны принадлежат ионическому ордеру, но по своим пропорциям приближены к дорическому ордеру. В этом выражена общая тенденция Акрополя к взаимодействию ордеров, к некоторой сглаженности их различий. Плохо сохранился зофорный фриз. Можно лишь предполагать, что на нем было изображено собрание олимпийских богов и сражение греков с персами.

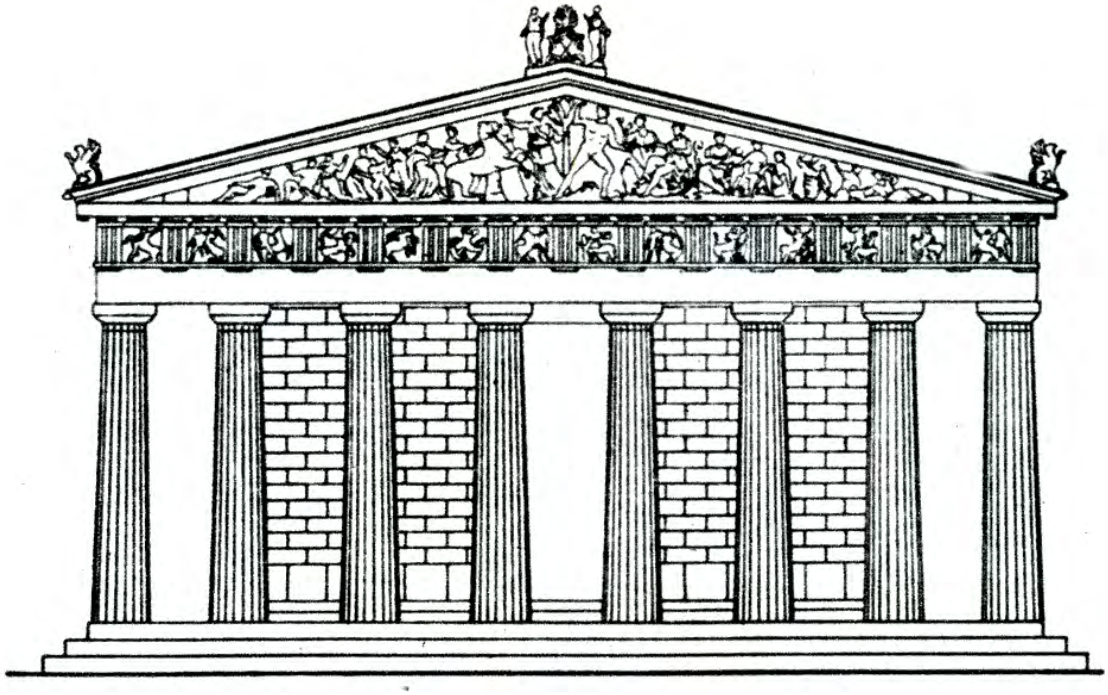
Пропилеи более монументальны. Центральный портик был выстроен в дорическом ордере. Проход внутри этого здания был обрамлен колоннами ионического стиля, а колоннада при выходе на площадку Акрополя была снова дорической. Ордерное решение Пропилеев отличается благородной простотой и в то же время, как выражаются архитекторы, сочностью. Портики Пинакотеки и Библиотеки были дорическими.



Вид на площадку Акрополя от Пропилеев.
Реконструкция Огюста Шуази

Пройдя сквозь Пропилеи, зритель оказывался на площадке Акрополя. В древности она имела совсем не такой пустынный вид, как теперь. Кроме главных храмов – Парфенона и Эрехтейона – здесь находилось еще около десяти малых святилищ и много небольших алтарей. Предполагается, что каждая из этих священных площадок имела к тому же ограду, так что проход по скале от Пропилеев к восточному фасаду Парфенона был несколько затруднен. Однако это не влияло на восприятие главных акцентов ансамбля.

Прямо перед зрителем, вышедшим на площадку Акрополя из–под портика Пропилеев, несколько влево от продольной оси площадки, возвышалась монументальная бронзовая **статуя Афины Промахос** работы Фидия. Мы мало что можем сказать о ней, так как она не сохранилась. Скорее всего, она выглядела не так, как представлял Огюст Шуази – французский архитектор, много лет изучавший ансамбль Акрополя, но в этой реконструкции верно главное – местоположение статуи и ее высота. Облик Афины Промахос пытаются реконструировать по полустершимся изображениям на монетах. Считается, что она была покрыта позолотой и



Парфенон. Западный фасад. Реконструкция

имела в высоту девять метров (по другим сведениям, двенадцать или даже шестнадцать метров, но последнее маловероятно). Статуя представляла богиню в боевом облачении, со щитом и копьем. Ее блеск был виден за много километров, и на него ориентировались мореплаватели: Акрополь расположен примерно в пяти километрах от берега моря, статую было видно издалека. В VI веке византийцы увезли ее в Константинополь, где в XIII столетии она погибла при пожаре.

Правее статуи Афины Промахос и значительно дальше, сдвинутый к правой стороне площадки и развернутый так, чтобы можно было видеть сразу два фасада – короткий западный и длинный северный, стоял Парфенон. При этом от Пропилеев почти не был виден

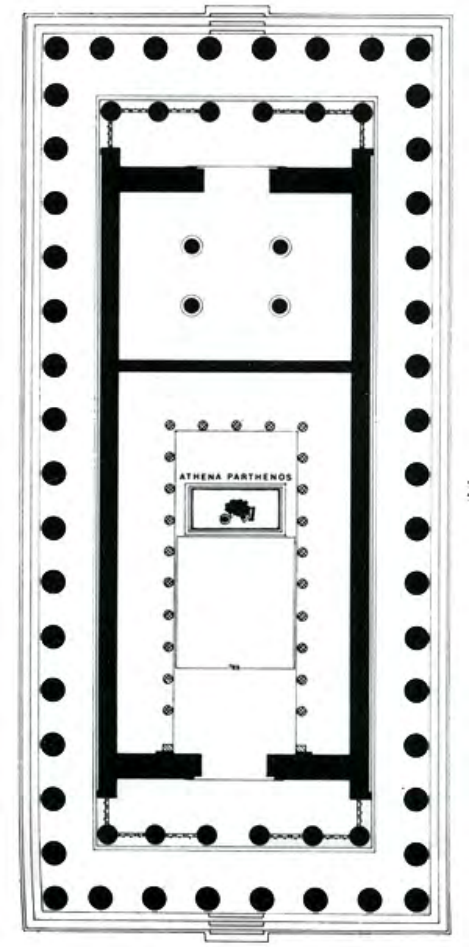
Эрехтейон: его в значительной мере загораживал постамент статуи Афины Промахос.

Парфенон. Проходя справа от статуи, шествие направлялось к Парфенону. К сожалению, храм был взорван в 1687 году: турки устроили в нем пороховой склад, а во время осады Афин войсками генерала Моросини в здание попала бомба. Рухнувшую колоннаду впоследствии восстановили, но урон был непоправимым.

По своему типу Парфенон является периптером. Как и другие акропольские здания, он выстроен из местного мрамора – первоначально голубоватого, но со временем желтеющего из–за примесей железа. Его добывали поблизости, на горе Пентеликон. На сером фоне камня, из которого состоит скала Акрополя, храмы из пентеликонского (пентелийского) мрамора с его теплым цветом живут, как кажется, особой жизнью.

До сих пор наибольшим по размерам в Греции был храм Зевса в Олимпии; Парфенон превзошел его. Однако зрителю отнюдь не кажется, что здание подавляет его. Храм отодвинут вглубь площадки Акрополя, он постепенно «вырастает» в глазах зрителя по мере приближения к нему.

Архитекторы Иктин и Калликрат объединили в Парфеноне суровый дорический ордер с большим числом как бы смягчающих эту суровость ионических деталей. Стереобат имеет три ступени, число колонн по узким фасадам – восемь, по длинным – семнадцать. Длина здания около семидесяти метров. Высота колонн немногим больше десяти метров. Формы элементов ордера были несколько облегчены по сравнению с более массивными и приземистыми храмами архаического периода, и благодаря этому Парфенон приобрел несравненную стройность. Этому впечатлению в огромной мере способствуют **курватуры**, примененные строителями, то есть почти незаметные кривизны, отступления от геометрической «правильности». Так, стилобат не плоский, а на несколько сантиметров повышается к середине. Наоборот, верхняя горизонталь – антаблемент – слегка «прогибается» книзу. Крайние колонны чуть наклонены к середине, акротерии слегка наклонены вперед. Энтазис неодинаков: он сделан более заметным у крайних колонн: без этого на фоне неба они казались бы слишком тонкими. Парфенон значительно выше всех остальных построек на Акрополе, и при взгляде из города, снизу, казалось, что храм парит над городом, взмывает в небо.



Парфенон. План

На узких фасадах, то есть перед входами, за наружной колоннадой стояло еще по шесть колонн. Получалось, что внутрь обычного периптера как бы вставлен амфипростиль. Внутри кроме обычных помещений – пронаоса, наоса и опистодома, – было еще одно: зал с четырьмя ионическими колоннами, куда входили с запада. Он–то и назывался парфеноном, то есть девичьей комнатой, и дал название всему храму. Вероятно, именно здесь девочки–аррефоры ткали и покрывали вышивкой праздничный пеплос, который несли во главе шествия на Великих Панафинеях.

Но главным, как и в любом греческом храме, был восточный фасад. Здесь находился вход в святилище, наос, где стояла статуя Афины Парфенос. Согласно древнему обычаю, культовая статуя божества внутри храма должна была стоять лицом на восток, к восходящему солнцу. Афина Парфенос была изваяна Фидием в хризоэлефантинной технике: на деревянную основу прикреплялись пластины из слоновой кости – там, где изображались обнаженные участки тела, и пластины золота, из которых составлялась одежда и доспехи. Статуя достигала двенадцати метров в

высоту, и есть предположение, что в наосе были устроены балконы для обозрения ее сверху. Туда поднимались по лестнице.

Скульптура Парфенона, помимо гигантской статуи Афины Парфенос, включала две композиции на фронтонах, метопы наружного, дорического фриза и длинную полосу рельефов второго, ионического фриза, обходившего целлу по верху ее стен и не видимого снаружи. Видимо, храм имел также и акротерии (их гипотетический облик показан на приведенной нами реконструкции западного фасада), но о них ничего конкретного не известно. Фон фронтонов и метоп, а также некоторые архитектурные детали были окрашены. Раскраска не сохранилась, однако считается, что капители колонн были окрашены красным и синим, триглифы также были синими, а фон метоп и фронтонов красным. Некоторые небольшие детали покрывались позолотой. Все это усиливало «читаемость» форм здания на фоне ярко сияющего неба.

Участников шествия, подходивших к храму, встречала скульптура западного фасада.

Западный фронтон Парфенона. Здесь была представлена важнейшая для граждан полиса сцена – мифологическая, но для них имевшая статус реальности, – спор Афины и Посейдона за владение Аттикой. Все скульптуры были круглыми, то есть представляли собой отдельно стоящие статуи. От них мало что сохранилось: в XVII веке венецианцы, воевавшие с турками, которые тогда хозяйничали в Греции, взяли Афины. Командующий – генерал Моросини – пожелал снять для себя и увезти в Венецию статуи фронтона, но в ходе работ они упали на землю и разбились. Композицию этого фронтона мы представляем благодаря рисунку, сделанному незадолго до того. Кроме того, считается, что центральная часть фронтона воспроизведена на так называемой «Керченской вазе», созданной в IV веке до н.э. и хранящейся в Эрмитаже. В центре были помещены две фигуры, полные экспрессивной динамики – Афина и Посейдон, как бы отшатнувшиеся друг от друга. Рядом с ними находились их колесницы – квадриги, запряженные четверками лошадей. Лошади поднимались на дыбы. Здесь же были представлены дары этих богов (оливковое дерево и источник), дальше по бокам – местные боги и аттические герои. К углам фронтона динамика фигур делается все более умиротворенной и совсем успокаивается. В углах находились фигуры полулежащих юношей – возможно, аллегорические изображения аттических рек. Только две фигуры сохранились на западном фронтоне в его левой части. Это мужская и женская фигуры – как считается, Кекроп и Пандроса.

Дорический фриз Парфенона. Подходя ближе, зрители уже могли рассматривать метопы наружного – дорического – фриза. Его тема – сражения, в которых одерживают победу те мифологические персонажи (герои), в которых греки V века видели как бы свой прообраз. Южный участок был посвящен кентавромахии (битве лапифов и кентавров; лапифы – мифологический народ, царь которого Пейрифой со своим другом Тезеем при поддержке Аполлона сражались с кентаврами, пытавшимися на свадьбе похитить невесту Пейрифоя), северный – Троянской войне, восточный – гигантомахии и западный – амазономахии. Южная сторона храма выходила к обрыву скалы, где была устроена подпорная стенка. Этот фасад был наименее удобен для обозрения, но не исключено, что кто–то из участников Панафинейского шествия мог проходить к восточному входу Парфенона именно здесь.

Дорический фриз содержал девяносто две метопы. Он очень сильно пострадал от времени. На самом здании кое–где остались метопы с плохо сохранившимися фигурами. Лучше сохранились те двадцать плит, которые были вывезены в Англию в начале XIX века посланником в Турции лордом Эльджином (Элджином, Элгином), получившим разрешение на это от турецких властей. Сейчас они находятся в Британском музее. Они происходят из южного фриза и посвящены кентавромахии. Каждый раз изображена пара сражающихся – лапиф и кентавр. Мы видим различные приемы рукопашного боя. В ход идут сосуды, камни, сучья деревьев и оружие. Борьба идет с переменным успехом: побеждает то лапиф, то кентавр. Многие кентавры встают на дыбы, словно пытаются уподобиться людям – существам прямоходящим.

Пластическое решение фриза не одинаково, что дает основание предполагать участие в работе над метопами нескольких мастеров. Особенно интересна метопа № 27 из Британского музея, где лапиф и кентавр даны на фоне широко распростертого плаща, оттеняющего пластику фигур.

Обойдя Парфенон с северной и южной стороны, участники шествия оказывались перед его восточным фасадом. Здесь их глазам открывался второй, в тематическом отношении еще более важный фронтон.

Восточный фронтон Парфенона был посвящен рождению Афины. Он также разрушен, но несколько статуй было вывезено лордом Эльджином и экспонируется в Британском музее. Реконструкция фронтона основана на описании Павсания и позднем рельефе, который хранится в Мадриде.

В центре фронтона находились две крупные фигуры, как бы расходящиеся в разные стороны, – слева Зевс, сидящий на троне, справа Афина, только что появившаяся сразу взрослой и в полном вооружении из его головы. Левее Зевса – Гефест (или Прометей), замахнувшийся, чтобы расколоть голову владыки богов (иначе Афина не могла появиться на

свет). Над центральными фигурами, прямо под коньком фронтона находилась небольшая фигурка Ники, готовой возложить венок на голову Афины.

Вправо и влево от этой группы были расположены фигуры богов. Их тела полны непринужденной естественности и свободы, их формы выражают идеал гармонии и красоты. Боги восточного фронтона распределены по группам. Особенно известны две сидящие женские фигуры с левого крыла фронтона и три – тоже женские и тоже сидящие – с правого крыла. Хотя у них нет голов и не у всех имеются руки, все же можно считать их неплохо сохранившимися. Тела прикрыты одеждами, трактованными в том же стиле «мокрых складок», что известен нам по рельефу «Ника, развязывающая сандалию».

В точности неизвестно, кого изображают статуи восточного фронтона. В двух женских статуях с левого крыла видят «мать» и «дочь». Они сидят в свободных позах, их фигурам присущи царственность и широта движений. Три фигуры с восточного крыла долго считались **мойрами**, то есть богинями судьбы. Существует также предположение, что это **Гестия, Диона и Афродита**. Эта группа более сложна, но не менее великолепна. Левая из богинь (возможно, Гестия) сидит более прямо, чем две другие, и полуобернувшись к центру фронтона, то есть как бы наблюдая событие. Она отделена легкой пространственной паузой, тогда как тела двух других (Дионы и Афродиты?) высечены из единого блока. Одна из них сидит, другая полулежит, опершись локтем о ее колени. В этом чувствуются очень близкие, родственные отношения, чего ранее греческое искусство не знало. Изумительно красивы складки их одежд – тонких и как бы гофрированных хитонов, поверх которых ниже наброшены плащи. Это все те же «мокрые складки». Многие исследователи без тени сомнения приписывают фронтонные группы Парфенона самому Фидию (хотя не меньше тех, кто с этим не согласен). В любом случае их ваятель – великий художник. Об этом говорит и совершенное знание натуры, и ее идеальная трактовка – без малейших признаков натурализма.

Вместе с тем, богини с восточного фронтона ведут себя с естественностью «людей природы» – так же, как и сохранившиеся фигуры богов мужского пола. Особенно интересен так называемый **Дионис** (ранее его считали **Тезеем**) с восточного фронтона. Он полулежит ближе к углу, отвернувшись от происходящего в центре. Приподнявшись, он словно хочет заслониться от лучей восходящего солнца: прямо перед ним мы видим головы коней, запряженных в колесницу Гелиоса. Сам солнечный бог был показан только головой и протянутыми руками. В правом углу фронтона ему соответствовала колесница заходящей Селены – Луны, представленная так же головами коней и, возможно полуфигурой богини. Эти светила символизируют не только времена суток, но и две природные

стихии – небо и воду: считалось, что Селена обитает в Океане. Таким способом автор композиции придает как бы космический характер образной системе восточного фронтона и утверждает мировое значение рождения Афины. Широко показанный величественный образ мира–космоса осмыслен здесь философски и здесь на чувстве всеобщей гармонии.

Ионический фриз Парфенона. Мы уже говорили, что зритель, вступивший под любой из четырех портиков Парфенона, оказывался перед целлой, по верху которой, обегая ее со всех четырех сторон, шел второй фриз – ионический. Если находиться снаружи храма, то он виден не очень хорошо.

Это настоящий зофор: во всю длину (сто шестьдесят метров) он покрыт рельефом, изображающим само Панафинейское шествие. Конечно, и этот фриз сохранился не полностью. Часть плит увез в Англию лорд Эльджин, некоторые плиты до сих пор находятся на своем месте, многое утрачено безвозвратно. Одна интересная плита находится в Лувре.

На западной части фриза были изображены всадники, готовящиеся начать шествие. Северная и южная части представляли саму процессию в различных ее эпизодах. Восточный фриз был самым важным в идеологическом отношении: олимпийские боги встречали участников шествия, и здесь же происходило дарение пеплоса.

Иногда высказывается мнение, что именно ионический фриз Парфенона является наиболее высокохудожественным элементом всего скульптурного убранства. Вряд ли можно согласиться с этим, но не потому, что фриз «хуже», чем метопы дорического фриза или фронтонные композиции. Наверное, просто не стоит их сравнивать – настолько эти части убранства Парфенона различны по форме и по своему действию на зрителя. Многое говорит за то, что над ионическим фризом работал другой мастер (или другие мастера), нежели над круглой скульптурой фронтонов, однако этот рельеф настолько совершенен, что и здесь называют (чаще всего предположительно) имя Фидия. Впрочем, вряд ли это работа только одного мастера.

На первый взгляд, фриз изображает конкретное событие – шествие на празднике Великих Панафиней. Однако это не совсем так: он не является иллюстрацией, так как здесь нет каких–либо характерных частностей. Изображены не какие–то конкретные, узнаваемые жители города, – наоборот, представлено наиболее существенное. Поэтому фриз дает обобщенное представление о гражданах Афин. Это еще одно проявление того, что классическое греческое искусство избегает частного и характерного, стремясь выразить общее и идеальное.

Действие начинается у правого угла здания на западном фасаде целлы. Здесь стоят юноши, ожидая выступления в путь, лошади нетерпеливо встают на дыбы. В середине западного участка фриза уже скачут всадники, чередуясь с пешими фигурами. Переданное таким образом движение то ускоряется, то приостанавливается: фриз получает сложную ритмику; при этом людям и лошадям уделяется одинаковое внимание. Фигурам присуща элегантность контуров, которая сочетается с тщательной и разнообразной проработкой поверхности.

В начале северной и южной полос фриза изображены скачущие всадники, что продолжает тему западной части, затем едут колесницы, идут водоносы, жертвенных животных ведут на заклание. Ближе к восточному фасаду фигур становится так много, что это создает ощущение толпы. Все устремляется к востоку.

На восточной полосе фриза представлен идеальный союз богов, героев и людей. Это выполнено тем, что группа героев, как бы разделяя, отграничивая людей от олимпийцев, вместе с тем и соединяет их. Боги абсолютно антропоморфны, но и люди в своем совершенстве подобны богам. Олимпийцы сидят, ожидая важнейших событий, и непринужденно общаются друг с другом. При этом их головы находятся на том же уровне, что и головы людей, которые представлены в полный рост. Этим еще раз выражается гармония отношений между богами и людьми – гармония, которая мыслилась людьми «золотого века Перикла» как идеальная, но важнейшая основа их бытия. Тем не менее, сама Афина на этом фризе не выделена, а присутствующие здесь боги общаются только между собой в ожидании священного события. Девы готовятся совершить возлияние богам, герои тоже ожидают прибытия процессии и беседуют друг с другом. Наконец, рядом с богами жрец и жрица принимают дары – подношения Афине.

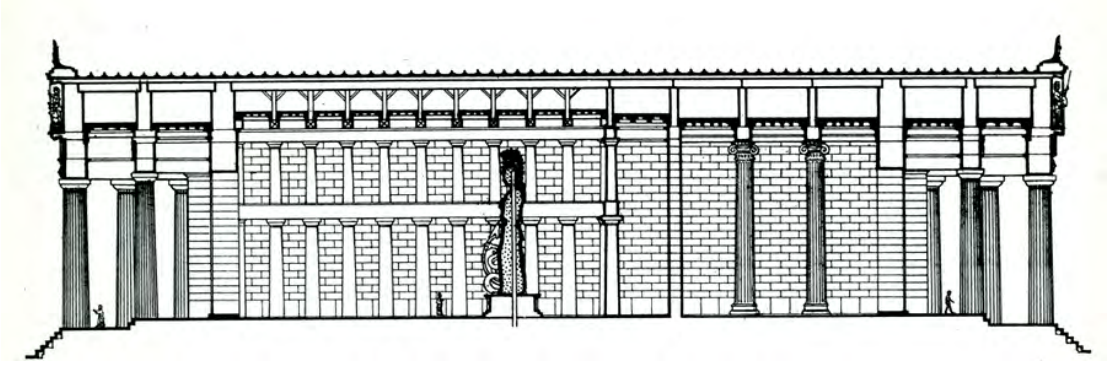
Образы олимпийских богов на ионическом фризе отличаются от их трактовки в сценах гигантомахии на восточной части дорического фриза. В борьбе с гигантами боги действовали, здесь же они погружены в созерцание и тихое общение друг с другом. Боги ионического фриза поражают своей естественной, непринужденной простотой и гармонией, которые изумительно уравновешивают присущую им величавость.

Авторы Панафинейского фриза ввели в греческое искусство много новых, запоминающихся мотивов – например, лошадь, сгоняющая муху с ноги. Они выделяются на общем фоне, но в целом этот фриз размеренностью ритма и естественной красотой движений говорит об идеале эпохи Перикла – величии мира как гармоничного и

непротиворечивого целого, где люди, герои и боги как бы составляют единую семью. В самом деле, рассмотрим два фрагмента ионического фриза – плиту **«Женщины и девушки»** (Париж, Лувр) и плиту **«Посейдон, Аполлон и Артемида»** (Афины, Музей Акрополя). Первая из них показывает нам восьмерых участниц шествия, которые остановились поговорить друг с другом. Их позы отличаются свободой и естественностью. Плита повреждена в верхней части, и только у двух фигур сохранились лица. Их правильные черты дают нам представление об идеале женской красоты эпохи Перикла, а их выражение, полное спокойного внимания, как и непринужденные позы собеседниц, говорит об эмоциональной сдержанности разговора. Чего бы конкретно он ни касался, это не может смутить разговаривающих. Они полны естественного, как бы природного чувства собственного достоинства. Ничего подобного нельзя встретить ни в древнем египетском искусстве, ни в ближневосточном, ни в китайском.

Иная по композиции (фигур всего три, и они сидят), плита с Посейдоном, Аполлоном и Артемидой не дает нам ничего принципиально нового в смысле эмоционального и идейного содержания. И это естественно, так как весь фриз подчинен выражению единого миропонимания. Посейдон и Артемида сидят боком к нам, их лица обращены к центру фриза, где происходит передача даров. Образ Посейдона – бога, нередко отличающегося необузданным и диким нравом, в сильнейшей степени облагорожен. Он напоминает человека средних лет – не слишком жизнерадостного, скорее мрачного, но умного, внимательного и сдержанного. Артемида, лицо которой не отличается идеальной красотой, спокойно, со сдержанной заинтересованностью ожидает развития событий. Центром этой группы является Аполлон, обернувшийся к Посейдону и как будто слушающий его. Однако рот Посейдона закрыт. Оба бога молчат, но производят впечатление и говорящих, и слушающих друг друга. У Посейдона это впечатление усиливается благодаря жесту левой руки, хотя есть предположение, что она поднята просто потому, что бог морей держит в ней свой трезубец (утраченный). Невозмутимое спокойствие, сопряженное с уважительным вниманием друг к другу и ко всему происходящему, естественность движений, красота тел и гармония композиции – вот содержание, заключенное в этом фрагменте.

Таково содержание всего фриза, и оно выражает миропонимание, сложившееся в демократических Афинах V века до н.э.



Парфенон. Продольный разрез

Этому же идейно–эмоциональному комплексу было подчинено и главное творение Фидия на Акрополе – находившаяся в Парфеноне храмовая **статуя Афины Парфенос.** Как уже говорилось, она была выполнена из золота и слоновой кости и не сохранилась до наших дней. Однако была выполнена ее реконструкция, основанная на копии, обнаруженной при раскопках в XIX веке в афинском пригороде Варвакион (Варвакейон). Считается, что это римская работа II в. н.э. Другим источником наших представлений об Афине Парфенос являются две золотые подвески с изображением головы этой статуи, найденные в скифском кургане и хранящиеся в Эрмитаже (С.–Петербург).

Статуя Афины Парфенос завершала скульптурный ансамбль Парфенона. Вероятно, деревянная основа статуи была выполнена из оливы – дерева, посвященного именно этой богине. Лицо, шея, руки и ступни ног вырезались из слоновой кости, а одежда и доспехи изготавливались из золота. Древние авторы сообщают, что для этого было использовано золото афинской казны. Впрочем, дело не только в ценности самих материалов. В отличие от мрачноватой бронзы, слоновая кость и золото, блеск и сияние выражали здесь радость бытия, мощь государства и жизненную силу мироздания. Чтобы слоновая кость не пересыхала, вокруг статуи в полу храма было сделано углубление, наполненное водой.

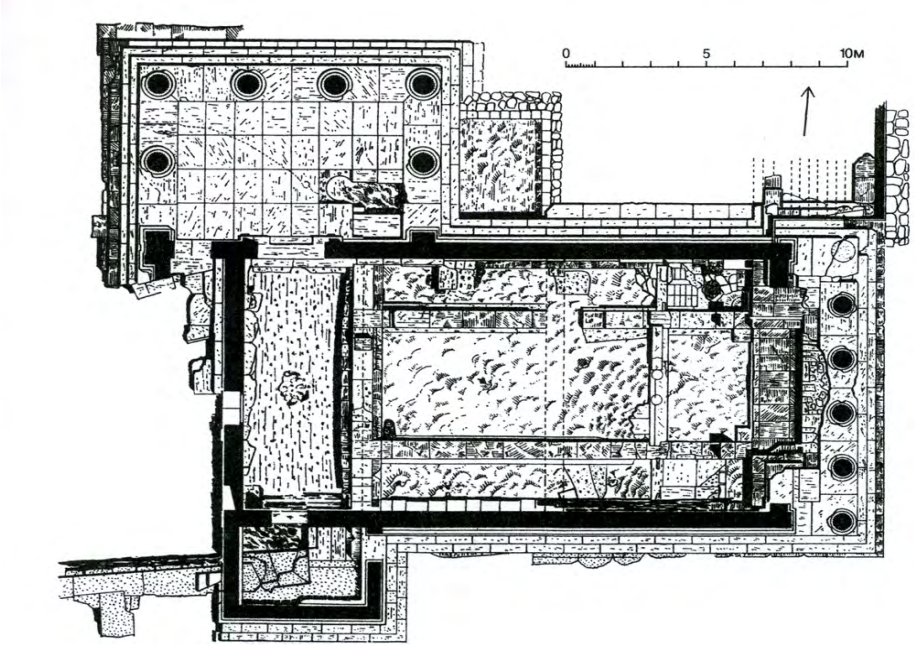
Фидий изобразил богиню–деву спокойно стоящей, в полном вооружении: на голове шлем с тремя гребнями, на груди эгида, левая рука придерживает стоящий у ноги круглый щит. Здесь же, прислоненное к левому плечу, стояло, вероятно, копье. Ноги Афины были обуты в сандалии, подошвы которых по бокам были покрыты сценами кентавромахии. Правая рука Афины ладонью лежала на подставке в виде колонны, которая была необходима, так как на ладони стояла двухметровая статуя Ники. Поскольку высота Афины была около двенадцати метров, то щит также был огромным – диаметром около пяти метров. На его наружной поверхности была изображена амазономахия, на внутренней – гигантомахия. В обоих случаях изображался штурм горы: амазонки осаждали горную вершину, похожую на скалу Акрополя, гиганты – Олимп. Обитатели вершин защищали их от врагов, нападавших

снизу. Люди (эллины, афиняне) тем самым снова уподоблялись божествам.

Интерьер Парфенона. Реконструкция

Амазономахия реконструируется по так называемому «щиту Странгфорда». Это мраморная копия III века н.э., находящаяся в частной коллекции. Щит Странгфорда тоже сохранился не полностью – его верхняя часть некогда была отколота. Что же касается нижней части, то

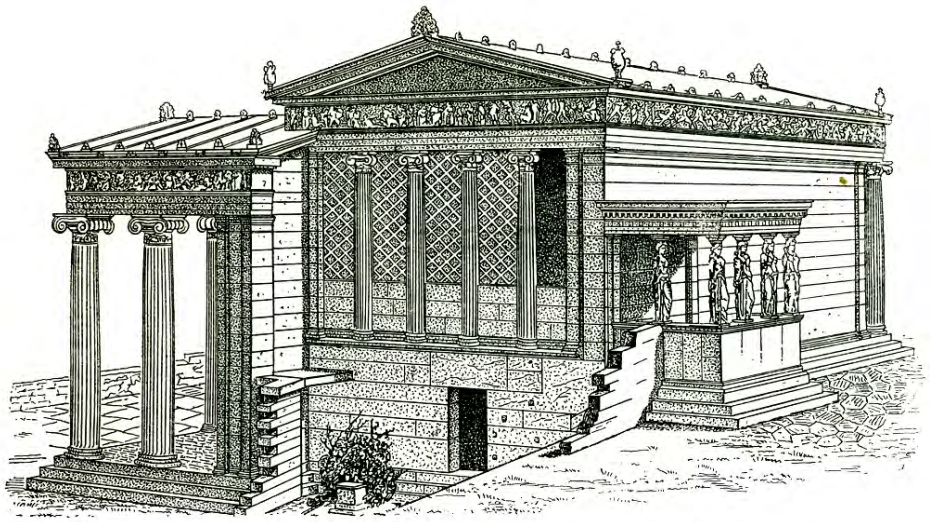
здесь мы видим фигуры сражающихся (героев и амазонок) в различных позах. Персонажи, которых около пятнадцати, разбиты на группы по двое или по трое, то есть бой распался на отдельные поединки. У подножия скалы, напоминающей акропольскую, изображен воин, заносящий копье над поверженной амазонкой, несколько выше мы видим лысого грека, заносящего над головой тяжелый камень. В этих образах уже современники опознали по портретному сходству Перикла и самого Фидия, что было признано неуместным и даже святотатственным, ибо речь шла о священном изображении богини. Тогда же возникло подозрение, что Фидий украл часть золота, предназначенного для статуи Афины Парфенос. Большинство исследователей считает это обвинение клеветническим. При этом древнегреческие источники сообщают о его дальнейшей судьбе противоречивые сведения: то ли он умер в тюрьме, то ли бежал в Элиду (на полуострове Пелопоннес), где создал грандиозную статую Зевса для храма в Олимпии – также в хризоэлефантинной технике. Об этой работе мы скажем ниже, а пока обратимся к акропольскому памятнику – храму, известному как **Эрехтейон.**



Эрехтейон. План

Мраморный храм Эрехтейон стал последним по времени сооружением на Акрополе. Он построен уже в конце V века до н.э. Храм посвящен Афине и Посейдону–Эрехтею, чем определена планировка здания: восточный наос был святилищем Афины, тогда как западный, расположенный из–за неровностей скалы на три метра ниже, служил храмом Посейдона. Снаружи Эрехтейон имел три или четыре портика, различных по форме и размерам.

Эрехтейон – небольшое здание, по размерам несопоставимое с Парфеноном. Мы уже говорили, что при взгляде от Пропилеев он даже не бросается в глаза (вернее, не бросался в те времена), так как его почти совсем заслоняла статуя Афины Промахос. Но когда участники шествия миновали ее, то здесь оба храма – и Парфенон, и Эрехтейон, как бы оставались друг против друга «один на один». Если сопоставлять их только по размерам, то, естественно, Эрехтейон проигрывает. Однако мастера, создававшие акропольский ансамбль, учли это противоречие и тонко разрешили его. Находясь в проходе между обоими зданиями, зритель сравнивает прекрасный, величественный, но однообразный и поэтому монотонный портик Парфенона с гораздо меньшим, но более причудливым фасадом Эрехтейона. Эта причудливость, придающая зданию живописный характер и как бы уравновешивающая в восприятии зрителя геометрическую правильность Парфенона, достигнута общей асимметричностью здания, а также тем, что обращенная к Парфенону его сторона (южный фасад) снабжена небольшим, но довольно необычным портиком, стоящим к тому же не посередине, а у левого угла здания.



Эрехтейон. Реконструкция

В этом портике роль колонн исполняют женские статуи – так называемые кариатиды или коры. В связи с этим южный портик Эрехтейона называют портиком кариатид. Подобный прием встречался в архитектуре Древней Греции редко (пример – сокровищница сифносцев в Дельфах). Всего кариатид шесть. Это стройные и величавые девы, стоящие или же очень медленно идущие. Они изображены с корзинами на головах (корзины играют роль капителей). Каким мыслилось содержимое этих корзин, мы не знаем, но, разумеется, оно было связано с культом. Одну из кариатид увез в Англию лорд Эльджин, и она заменена копией.

И еще одно важнейшее обстоятельство связано с ансамблем Афинского Акрополя. В древности все его постройки, вся его скульптура

были не золотистыми, каковы они сегодня, и не белыми, как полагали ранее, а полихромными, то есть многоцветными. Сохранившиеся на статуях и рельефах микроскопические следы краски позволяют исследователям если не реконструировать полностью их раскраску, то сделать заключение о поистине сверкающем разнообразии цветов: зеленого, красного, розового, синего, желтого, фиолетового и других. Более того, есть основания думать, что художники, тонировавшие фигуры Панафинейского фриза Парфенона, использовали не столько чистые, как во времена архаики, сколько смешанные краски. С помощью обогащенной таким образом палитры раскрашивалось тело, доспехи и волосы. Складки одежды выделялись более темными цветами, что усиливало эффект объемности фигур.

С этим обстоятельством особенно трудно примириться тем, кто считает неотъемлемым качеством древнегреческой скульптуры чистую белизну мрамора, из которого выполнены статуи и рельефы. Однако все большее число ученых разделяет данную концепцию, и в некоторых музеях можно видеть не только сами древние памятники, но и помещенные рядом с ними полихромные реконструкции. А ревнителям чистой белизны антиков остается с еще большим упоением наслаждаться искусством скульпторов Нового времени. Это Микеланджело, Канова, Торвальдсен, Козловский, Шубин, Мартос и другие. Они не раскрашивали мрамор.

Подводя итоги рассмотрения Акрополя, мы должны еще раз отметить, что в его статуях и рельефах боги представлены в облике совершенных людей, находящихся в состоянии высочайшего расцвета всех своих сил – физических и духовных, тогда как люди уподоблены богам. В связи с этим необходимо рассмотреть понятие **«калокагатия»**, то есть этико–эстетический идеал древних греков. Термин образован из слияния трех слов: **«калос кай агатос»**, что значит **«прекрасный и доблестный»**. «Агатос» было весьма широким понятием, подразумевающим доблесть не только в воинском смысле, но и как нравственное совершенство. При этом в разные эпохи калокагатия толковалась различно. Например, пифагорейцы понимали ее как внешнее поведение человека, определяемое его внутренними качествами. Геродот считал калокагатию как бы врожденным качеством, присущим аристократии и жрецам. В конце V века до н.э. термин «калокагатия» стали применять, когда характеризовали человека ученого и образованного, Платон же связывал ее с воинской доблестью. Позднее данный термин использовали, когда речь шла о рачительных и экономных хозяевах, а в сфере политики он прилагался к умеренным демократам.

Для нас важно толкование Аристотеля, который видел в калокагатии гармонию внутреннего и внешнего, причем под внутренним имелась в виду мудрость. Такое понимание наиболее близко к выражению

калокагатии в искусстве V века до н.э., то есть в творчестве Мирона, Поликлета и Фидия. Их герои – боги и люди – наделены прекрасной внешностью и духовным совершенством. Это Дискобол и Дорифор, Диадумен и Афина Парфенос, Ника, развязывающая сандалию и богини с фронтонов Парфенона, участники Панафинейского шествия с ионического фриза Парфенона и коры Эрехтейона. Физическая красота и гармоничность, в понимании древних греков более присущие мужскому телу, нежели женскому, достигалась постоянными физическими упражнениями на палестре, в гимнасии или на стадионе, то есть поддержанием физической формы, что было необходимо для каждого свободного гражданина, ибо в случае войны он становился воином. Исключение делалось только для детей, больных и стариков. При этом упор делался на развитие не столько физической силы, сколько гибкости и выносливости. Что же касается духовного совершенства, то оно выражалось, как мы видели, в естественной непринужденности, свободе и чувстве собственного достоинства, в гармонии интеллектуального и эмоционального. Перед нами своего рода синтез признаков идеального человека, в котором нет места индивидуальным характерам. Но такие образы способны в зависимости от темы раскрывать разнообразные человеческие свойства и находить живой отклик у зрителя. Этот идеал нашел воплощение не только в изобразительном искусстве, его духом проникнута вся классическая греческая архитектура. Ансамбль Афинского Акрополя – наиболее полное и яркое его выражение. Он же проявлялся и в поэзии Эсхила и Софокла (что касается третьего великого драматурга эпохи – Эврипида, то в его пьесах царят не столько нравственное совершенство и гармония, сколько бушующие страсти и трагический разлад человека с самим собой).

Заканчивая разговор о калокагатии в том смысле, какой придавался ей в классическую эпоху, обратимся к древнегреческому историку Фукидиду. Он приводит слова Перикла об афинском идеале бытия, который совпадал и с идеалом искусства. Эти слова были произнесены вождем афинской демократии в его речи на похоронах афинян, павших в Пелопоннесской войне. Древнегреческий язык труден для перевода, и по этой причине переводы многих текстов на русский язык довольно сильно различаются. Вот три варианта перевода интересующих нас слов Перикла.

- «Мы любим мудрость без изнеженности и красоту без прихотливости».
- «Мы развиваем нашу склонность к прекрасному без расточительности и предаемся наукам не в ущерб силе духа».
- «Мы любим красоту, но не становимся неумеренными; мы любим мудрость, но не становимся бездельниками».

Нетрудно видеть, что разными словами здесь сказано, в общем, одно и то же, и это высказывание Перикла существенно дополняет наше представление об идеале калокагатии в ту эпоху.

Калокагатия в том смысле, как она выразилась в греческом искусстве V века до н.э., оказала огромное влияние на европейскую, а в значительной мере и на русскую художественную культуру. Именно благодаря воплощению этого этико–эстетического идеала искусство «золотого века Перикла» стало считаться классическим. Его воздействие во многом определило дальнейшее развитие искусства Древней Греции и Древнего Рима. Классическая античность послужила высочайшим образцом для мастеров эпохи Возрождения в Италии, барокко и, особенно, классицизма.

Возвращаясь к творчеству Фидия, упомянем еще несколько статуй его работы. Это так называемая **Афина Лемния**, которая была отлита из бронзы и не дошла до нас (она реконструирована по римским копиям более позднего времени), **Раненая амазонка** и хризоэлефантинная **статуя Зевса в Олимпии. Афина Лемния** получила свое название от острова Лемнос, так ка была заказана мастеру его жителями. Статуя получилась не слишком официальной, а, наоборот, живой и теплой. **Раненая амазонка** – результат состязания с тремя другими скульпторами того времени – Поликлетом, Кресилаем и Фрадмоном. Ни одна из этих статуя не сохранилась, и до сих пор у исследователей нет абсолютной уверенности в существующих реконструкциях.

Статуя Зевса, имевшая огромные размеры, была выполнена для храма Зевса в Олимпии и, так же, как и другие статуи из золота и слоновой кости, не сохранилась. Мы представляем ее общий вид по описаниям и изображениям на монетах и камеях. Не известно в точности, когда Фидий работал над ней – до Афины Парфенос или после. Владыка богов представлен прямо сидящим на троне, с венком на голове и посохом или скипетром в руке. Его размеры были столь велики, что он едва умещался под потолком храма и, «если бы захотел встать, то проломил бы крышу», как говорили древние греки. Вокруг статуи Зевса был устроен барьер, который расписал мифологическими сценами художник Панен. Чтобы избежать пересыхания и растрескивания слоновой кости, в углубление вокруг постамента наливали оливковое масло. Статуя была снабжена большим числом рельефов: они покрывали боковые стороны постамента, детали трона и плащ. Об этих рельефах мы можем судить по мраморной копии, на которой представлена **гибель Ниобид**. Оригинал украшал постамент статуи Зевса, копия хранится в Эрмитаже (Санкт–Петербург).

В этой работе еще раз с поразительной силой проявилась гениальность Фидия. По свидетельству современников, мастеру удалось соединить в образе владыки богов и людей недосягаемое величие и

предельную человечность. Как писал поздний греческий автор Дион Хризостом: «Если человек, испытавший в своей жизни много несчастий и забот, с душой, полной горечи, предстанет перед статуей Зевса, то он забудет обо всем тяжелом и страшном, что несет с собой человеческая жизнь».

Существует легенда, что, окончив статую, Фидий вопросил Зевса, доволен ли он этим своим изображением, и громовержец ответил молнией, которая ударила в пол храма перед статуей, не повредив ни ее саму, ни ее создателя, ни здание храма.

Пеоний, Кресилай и Деметрий из Алопеки

Среди мастеров высокой классики следует также назвать скульпторов **Пеония** (Пэония), **Кресилая и Деметрия из Алопеки**. Первый из них известен как автор знаменитой **статуи Ники,** найденной в Олимпии и хранящейся в местном музее. Ее датируют временем около 420 года до н.э. Несмотря на значительные повреждения, Ника Пеония ценна прежде всего уже тем, что является не копией, а подлинником. Богиня была представлена в движении сверху вниз – слетающей с небес на землю, чему способствовал ее высокий постамент. Это означало, что теперь боги мыслились все чаще слетающими к людям. Крылья статуи не сохранились и сколота передняя часть головы – лицо богини. Тем не менее, статуя создает сильное воздействие своей чувственной красотой – и телом, которое скорее обнажают, чем скрывают, драпировки, и изысканно вьющимися складками плаща позади фигуры.

Кресилай являлся автором многочисленных работ, среди которых более всего известен **портрет Перикла**. Его бронзовый оригинал не сохранился, но известен по мраморным копиям, лучшая из которых хранится в Британском музее. Перикл изображен в шлеме, сдвинутом на затылок. Как полагают, это было сделано для того, чтобы замаскировать физический «недостаток» – яйцевидно вытянутый череп, над которым смеялись афинские граждане. Впрочем, важнее другое: умное и привлекательное лицо Перикла абсолютно серьезно. В нем нет ни эмоций, кроме, может быть, едва заметного чувства своего превосходства, ни ярко выраженных индивидуальных особенностей. Об этом политике говорили, что он отличался большим самообладанием и способностью подавлять сильные чувства. Недаром ему дали прозвище «Перикл Олимпиец».

Еще одним портретистом был **Деметрий из Алопеки**, работавший в последней четверти V века до н.э. Его работы известны по римским копиям. Он с большим вниманием передавал черты портретируемых, предпочитая при этом людей немолодых. Возможно, причина была в том, что морщины и складки кожи давали скульптору повод для выявления пластики лица. Таков, например, **Портрет неизвестного** (Флоренция, Уффици).

Надгробия

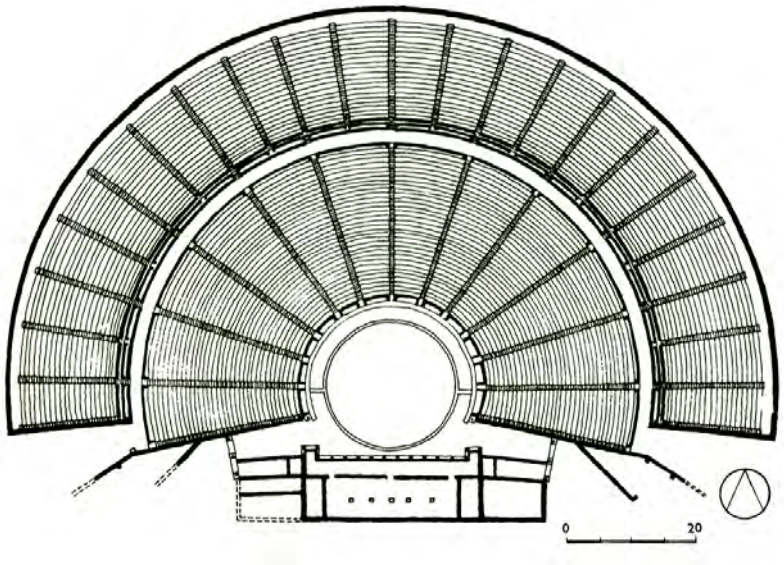
Гений классического искусства нашел свое выражение еще в одном классе произведений – в мемориальных рельефах. Ими были украшены многие надгробные стелы второй половины V века до н.э. Среди них особенно известны **Надгробие Гегесо**, **Надгробие Мнесагоры** и **Надгробие юноши из Эгины или Саламина**. Все они относятся ко второй половине или даже к концу столетия и хранятся в Афинах (Национальный музей). Трудно описать словами воздействие, производимое этими стелами. В них абсолютно отсутствует форсированное проявление эмоций – грусти, печали, отчаяния или скорби, все очень сдержанно и просто, чувство передано едва ли не намеком, но производит сильнейшее впечатление. Молодая женщина по имени Гегесо перебирает вместе со стоящей перед ней служанкой какие–то женские безделушки в шкатулке; маленький мальчик – наверное, брат Мнесагоры, – бросается к ней с поднятыми руками, и мы как будто слышим его плач; другой мальчик – подросток – слегка потупясь и отвернувшись от умершего старшего друга, молча вглядывается во что–то внутри себя, пытаясь понять непостижимое – загадку и неизбежность смерти. Живыми изображены и Гегесо, и Мнесагора, и юноша с Эгины или Саламина, но каким–то непостижимым образом авторы надгробий дают нам понять, что этих людей уже нет с нами, нет в этом мире.

Греческий театр

Последнее явление, которое мы должны рассмотреть, говоря об архитектуре и скульптуре V века до н.э, относится к области архитектуры. Это совершенно новый тип сооружений – **греческий театр**. Поэты Древней Греции явились родоначальниками драматургических жанров – трагедии и комедии. Для постановки пьес первоначально использовались деревянные постройки, но однажды такой театр рухнул под тяжестью зрителей, и с тех пор стали создавать для представлений только каменные сооружения.

Устройство таких сооружений было простым. Выбиралась или искусственно создавалась ложбина на склоне горы или холма. В ней из каменных блоков и плит устраивались идущие концентрическими дугами ряды зрительских мест – так называемый **театрон.** Внизу перед театроном находилась круглая или полукруглая площадка, устланная каменными плитами, – **орхестра**. Здесь происходило действие – выступали актеры и хор. За орхестрой возвышалось небольшое здание (первоначально палатка), где переодевались актеры. Оно называлось **скене** (скена). Вскоре размеры скене увеличились, ее стена получила архитектурную обработку и стала использоваться как декорация. Много позже, когда возник театр

Нового времени, для спектаклей начали строить крытые здания, а старые элементы греческого театра видоизменились: орхестра превратилась в оркестровую яму, а скене стала сценой.



Греческий театр. План

Греческие театры вмещали множество зрителей и обладали прекрасной акустикой, секрет которой по сей день окончательно не разгадан. Ранним примером греческого театра является знаменитый театр Диониса в Афинах, построенный в V веке до н.э. у подножия скалы Акрополя. Он вмещал (по разным сведениям) от двенадцати до семнадцати тысяч человек, и это еще не так много! Построенный позже театр в Эпидавре был рассчитан на двадцать пять тысяч, а театр в Пергаме был еще больше.

Вазопись

Значение вазописи в эпоху высокой классики не столь велико, как раньше. Несколько снижается художественный уровень краснофигурных росписей, но, тем не менее, мы можем назвать несколько интересных ваз, созданных в этот период. Значительным явлением было творчество **Полигнота** – тезки знаменитого живописца. Ему принадлежит **Стамнос с Диоскурами** (ок. 440 г. до н.э., Оксфорд, Музей Эшмолеан). Наряду с традиционными мифологическими сюжетами все чаще появляются сцены бытового характера. Такова, например, **Гидрия с акробатками** (ок. 430 г. до н.э., Неаполь, Национальный музей), которую также расписал

Полигнот. К темам и образам повседневной жизни обращался вазописей, известный как **Мастер Клеофона**. Характерная для него работа – **Стамнос из Вульчи со сценой прощания воина** (ок. 430 г. до н.э., Мюнхен, Музей античного прикладного искусства). Наконец, можно упомянуть такого вазописца, как **Мастер Диноса**. Ему принадлежит **Кратер из Капуи с эротической сценой** (ок. 420 г. до н.э., Лондон, Британский музей).

Большое значение во второй половине V века до н.э. приобретают так называемые **белофонные лекифы**, то есть узкие кувшины для благовоний, где роспись, а точнее, рисунок, наносился по фону – белой обмазке, покрывавшей тулово. Это были своего рода надгробные памятники – их ставили на могилах. В этих росписях изображались сами умершие и их родственники, еще живущие, и нередко боги. Главное в этих изображениях – не действие, а скорбное чувство, а иногда и стремление познать «запредельную реальность», то есть тот мир, куда уходят умершие. Замечателен аттический **белофонный лекиф «Юноша у надгробия»** (ок. 430 г. до н.э., Афины, Нац. музей). Видимо, эмоционально экспрессивные росписи такого рода имели в качестве источника картины художников второй половины V века до н.э. – **Аполлодора, Паррасия, Зевксиса**, **Тиманфа.** Их произведения не сохранились, но известны по словесным описаниям, а иногда и по более поздним римским копиям.

Живопись

Художники, работавшие во второй половине V века до н.э., обогатили живописное искусство значительными новациями. Для обозначения пространственной глубины стала использоваться **линейная перспектива**, близкая к той, которую откроют в начале XV столетия мастера итальянского Ренессанса, а в передаче формы предметов начала применяться **светотень**. Перспективными сокращениями предметов прославился театральный живописец **Агафарх**, а применение светотени приписывали **Аполлодору Афинскому**. Именно Аполлодор ввел использование полутонов, дававших возможность плавно перейти к тени. За это современники дали ему прозвище Скиаграф, то есть тенеписец. Видимо, Аполлодор Афинский первым стал писать темперой на грунтованных досках. Если это так, то это означало рождение станковой картины, и Аполлодора следует считать первым в истории живописцем в современном смысле слова.

Славу Агафарха и Аполлодора затмили их современники **Зевксис** (Зевксид), **Паррасий** и **Тиманф –** знаменитейшие живописцы античной

эпохи. В древности славились на всю Грецию картины Зевксиса **«Елена»**, **«Эрот»**, **«Младенец Геракл, удушающий змей».** Ни одна из них не сохранилась, неизвестны и копии с них. Но существует несколько преданий или исторических анекдотов, как–то оживляющих наше представление об этих мастерах. Согласно одному из этих преданий, **Зевксис**, работая над картиной «Елена», соединил в образе героини черты пяти красивейших девушек, позаимствовав у одной глаза, у другой лоб и так далее.

В другой легенде сообщается о состязании Зевксиса и Паррасия: будто на одной из картин Зевксиса были столь иллюзорно написаны ягоды винограда, что птицы прилетали и пытались клевать их. Казалось, такую степень жизнеподобия (а древние греки очень ценили это) нельзя превзойти. Спустя некоторое время **Паррасий** пригласил к себе Зевксиса, и тот увидел картину, завешенную тканью. Паррасий предложил ему поднять материю, и Зевксис, только подойдя совсем близко, понял, что ткань не настоящая, а написана красками. Таким образом, если он сумел обмануть птиц, то Паррасий обманул его самого.

О Паррасии сообщается, что он передавал состояние человека через сложную мимику лица. Его привлекала передача сильных эмоций, драматичные сюжеты: **«Прикованный Прометей, терзаемый орлом»**, **«Филоктет на острове Лемнос»**.

Тиманф был младшим современником Паррасия и Зевксиса. Известно, что он участвовал вместе с Паррасием в состязании на лучшую картину **о споре Одиссея с Аяксом** и стал победителем. Известна фреска из Помпей, представляющая собой копию с его картины **«Жертвоприношение Ифигении»** (Неаполь, Национальный музей). Плиний писал об этой картине, что все присутствующие были представлены глубоко опечаленными, а лицо Агамемнона – отца Ифигении – художник скрыл под покрывалом, не будучи в состоянии придать ему достаточно сильное выражение. Однако дело могло быть в другом: в древности люди сами закрывали плащом лицо, чтобы скрыть душевную трагедию; мы и сегодня поступаем так же, закрывая лицо руками.

На смену высокой классике в художественной культуре Древней Греции приходит период поздней классики. Меняется характер искусства, и главное заключается в том, что распадается прежнее нерасторжимое единство идеала – калокагатии. Великие мастера IV века до н.э.

сосредотачивают свое внимание на передаче отдельных аспектов этого идеала. К тому же их осмысление приобретает иной характер.

Вопросы и задания

1. Назовите основные произведения Мирона.
2. Какое теоретическое сочинение приписывается Поликлету?
3. Назовите хронологические границы «золотого века Перикла».
4. Что означает слово Дорифор?
5. Какими работами прославлен Фидий?
6. Что означает слово «акрополь»?
7. Что такое Пропилеи?
8. Где находятся так называемые мраморы Эльджина?
9. Из чего была сделана статуя Афины Промахос?
10. Опишите сюжеты фронтонов Парфенона.
11. Что было изображено на метопах Парфенона?
12. Чему был посвящен ионический фриз Парфенона?
13. Что такое хризоэлефантинная техника?
14. Каким богам посвящен Эрехтейон?
15. Что образуют коры Эрехтейона?
16. Какие постройки находились на Афинском Акрополе помимо Пропилеев, Парфенона и Эрехтейона?
17. О каких живописцах периода высокой классики сохранились сведения?
18. Опишите известные вам работы Зевксиса и Паррасия.
19. Чем известен художник Тиманф?
20. Что такое калокагатия?

ПОЗДНЯЯ КЛАССИКА

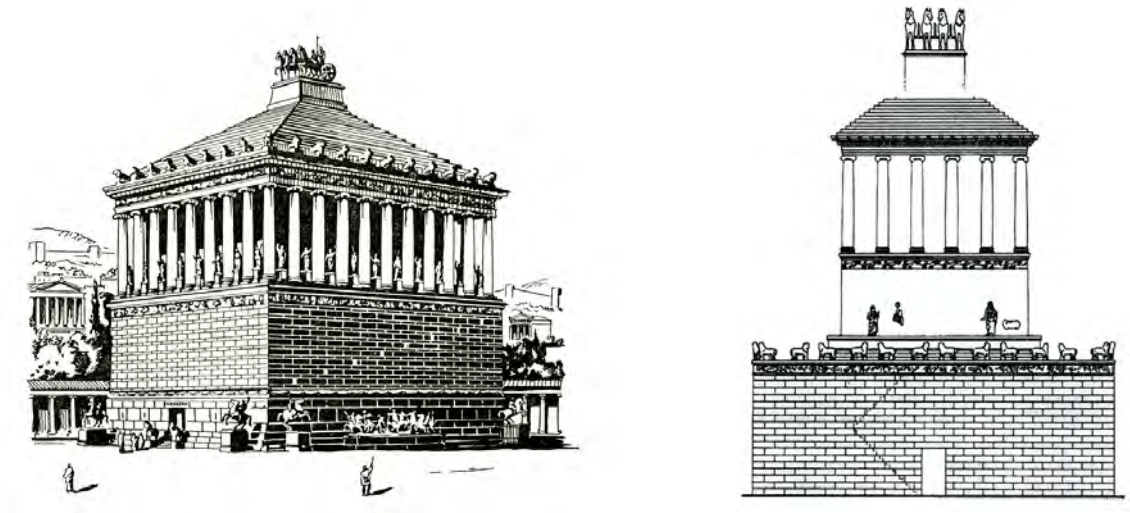
Примерно две трети IV века до н.э. обнимает данная эпоха. В это время в Греции происходят драматичные события, начало которым было положено еще в предыдущий период. Стал заметен рост индивидуализма. В экономике обозначились тенденции кризиса. Полисы воюют друг с другом, возвышаются одни и падают другие. Все это происходит до того момента, как появляется сила, способная объединить всю Элладу. Это происходит в последней трети IV века до н.э., но.

Но об этом мы скажем позднее, а пока должны отметить, что разграничение греческой классики на высокую и позднюю очень условно: четкой границы между ними нет. Афины все еще остаются центром художественной жизни, хотя навсегда теряют роль политического и военного гегемона. При этом постепенно начинают складываться условия для нового подъема художественного творчества в других греческих государствах.

Архитектура

В архитектуре эпоха поздней классики не создала ничего принципиально нового, но плодотворно развивались уже сложившиеся традиции. Еще в конце V века до н.э. архитектор **Гипподам** разработал систему городской планировки, согласно которой улицы должны были быть прямыми и пересекались друг с другом под прямым углом (ортогональная планировка), тогда как городская стена могла иметь любую конфигурацию в зависимости от местности, где город был расположен. Такую планировку было бы невозможно осуществить в скалистых Афинах, но в IV веке до н.э. она нашла применение в городах, лежащих среди равнин.

Среди отдельных построек IV века до н.э. необходимо назвать как наиболее значительные **храм Афины Алеи в Тегее**, **толос в Эпидавре**, **театры** в **Эпидавре** и **Мегалополе**, **храм Артемиды в Эфесе** и **Галикарнасский мавзолей**. Толос – это редко встречающийся храм круглой формы, или ротонда. Храм Артемиды в Эфесе считался одним из семи чудес света. Театр в Пелопоннесском городе Мегалополе был соединен с так называемым Ферсилионом – зданием для заседаний совета десяти тысяч жителей Аркадии. Подробнее следует описать **Галикарнасский мавзолей**.



Два варианта реконструкции Галикарнасского мавзолея

Галикарнас – город в Малой Азии, резиденция правителя Карии **Мавзола** (Мавсола). Мавзолеем назвали его надгробный памятник, который представлял собой сооружение внушительных размеров: его основание было прямоугольником примерно 66х75 м. Возводить его

начали еще при жизни правителя, а закончила строительство после смерти Мавзола его супруга **Артемисия**.

Известны имена его создателей: **Сатир** и **Пифей**. До нашего времени дошли только развалины Галикарнасского мавзолея: он то ли рухнул от землетрясения, то ли был разрушен рыцарями ордена святого Иоанна. Поэтому мы не знаем в точности, как этот памятник выглядел. Впрочем, известно, что в его объемно – пространственной композиции были объединены два типа зданий: ордерный храм и пирамида. Существует несколько реконструкций Галикарнасского мавзолея, но ни одна не является общепризнанной.

Это было высокое сооружение, подобное башне. Его завершение было ступенчатым, а вокруг стен шла колоннада, хотя и неясно, на каком уровне. Мавзолей в чем–то походил на зиккураты, но был украшен ордером и произведениями пластики – как статуями, так и рельефами. Здание увенчивала квадрига, то есть запряженная четверкой лошадей колесница, в которой стояли сами обожествленные правители – Мавзол и Артемисия. Хотя Мавзол и был варваром (Кария входила в состав Персии), видимо, он тяготел к эллинской культуре. Не исключено, что Галикарнасский мавзолей, как и некоторые другие произведения восточной архитектуры (например, куполообразные индийские ступы), должен был воплощать образ мировой горы. Над скульптурным убранством мавзолея работали греческие мастера **Скопас**, **Леохар**, **Тимофей** и **Бриаксид**. В Лондоне в Британском музее хранятся две поврежденные статуи – мужская и женская, обнаруженные среди развалин мавзолея. Их считают портретными изображениями Мавзола и Артемисии. Там же находится и несколько рельефных плит с изображением амазономахии.

Скульптура

Среди скульпторов, работавших над рельефами Галикарнасского мавзолея, **Скопас** и **Леохар** должны быть признаны великими мастерами. Рядом с ними следует назвать еще два имени: **Пракситель** и **Лисипп**. Творчество этих четырех мастеров определяет облик позднеклассического искусства.

Пракситель

Сын скульптора Кефисодота Старшего, Пракситель был гражданином Афин. Он работал в мраморе, и его произведения чрезвычайно высоко ценили уже в древности. Расцвет творчества Праксителя приходится на середину IV века до н.э. Ему принадлежали как мужские, так и женские статуи. Почти все они не сохранились и известны

по римским копиям. Только одна из его работ, возможно, является подлинником: статуя **Гермес с младенцем Дионисом** (ок. 340 г. до н.э., Олимпия, музей).

Хотя это и круглая скульптура, она рассчитана на фасадное восприятие. У Гермеса не сохранилась правая рука, но многие исследователи сходятся на предположении, что она была поднята и бог держал в ней нечто, к чему тянется младенец. Скорее всего, это была виноградная кисть: Дионис – бог виноградарства и виноделия. Лицо и фигура Гермеса близки к идеалу высокой классики, но в целом образ лишен неизменного для V века до н.э. активного, часто героического начала. Гермес остановился отдохнуть, опирается на подставку и играет с младенцем.

Духовное содержание этой статуи – созерцательное начало. Здесь присутствует «калос» – красота, но уже трудно говорить об «агатос», то есть о доблести в том смысле, как ее понимали в предшествующую эпоху. Идеал калокагатии перестал быть двуединым, Пракситель предпочитает разрабатывать только одну его сторону. При этом красота и гармоничность его персонажей слегка овеяны некоей меланхолией и томностью.

Аналогичным темам посвящены другие, известные по копиям, мужские статуи Праксителя: **Аполлон Сауроктон** (то есть убивающий ящерицу; третья четверть IV в. до н.э.) и знаменитый **Отдыхающий сатир** (середина IV в. до н.э.). Последняя работа считалась особенно совершенной. Известно большое число ее римских копий, некоторые из них находятся в Эрмитаже (СПб.).

Среди женских статуй Праксителя наиболее известны (также по копиям) так называемая **Афродита Арльская** (сер. IV в. до н.э.), **Артемида из Габий** (ок. 345 г. до н.э.) и **Афродита Книдская** (ок. 350 г. до н.э.). Последнее произведение замечательно тем, что это первое в греческом искусстве изображение обнаженного женского тела. Нагие мужские статуи к тому времени создавались уже давно, и это не было в диковинку, так как обнаженными выступали атлеты на спортивных состязаниях, женская же фигура полностью в греческой круглой скульптуре еще не обнажалась. Данную статую купили жители острова Книд (отсюда название), где она была выставлена в парке среди зелени. И тут же она стала знаменитой на весь эллинский мир. К сожалению, дошедшие до нас копии весьма среднего качества.

Афродита Книдская представляет богиню в тот момент, когда она готовится к омовению – возможно, собирается войти в воду. Ее одежда ложится на стоящую рядом большую гидрию. Этим сюжетом оправдывался новый для греков мотив обнаженности женского тела – тем более богини. Правой рукой Афродита прикрывает лоно. Впоследствии этот стыдливый жест был много раз повторен другими скульпторами.

Статуи такого типа получили название **Venus pudica**, то есть **Венера стыдливая**.

Сохранился рассказ о восприятии Афродиты Книдской современниками Праксителя – один афинянин, долго смотревший на статую спокойно, вдруг закричал: «Какая соразмерная спина! Какие полные бока – как раз по ладоням, обнимающим их! Какой красивой линией изгибаются мышцы ягодиц! Они не прилегают слишком плотно к костям из–за худобы, и не расплываются в чрезмерной полноте и тучности. А как сладостна улыбка этих ямочек, запечатлевшихся по обеим сторонам бедер, – и сказать нельзя! Как совершенны пропорции бедра и голени, прямая линия которой тянется до самой стопы!».

Одним из наиболее значительных новшеств Праксителя стала трактовка глаз. Если глаза у статуй высокой классики имеют форму почти правильного овала, причем яблоко почти лишено выпуклости, а веки одинаково изогнуты и очерчены острыми линиями, то у статуй Праксителя глаза имеют уже измененные пропорции. Углубление глаза стало значительно шире и глубже, тогда как разрез – меньше, очертания – мягче, переходы – нежнее и расплывчатей. Это придавало взгляду мечтательность и влажность, которыми восхищались современники скульптора.

Осмысляя творчество Праксителя, древние греки связали его с понятием **этос**. Значение этого слова многогранно. Чаще всего оно употреблялось в смысле «обычай», «характер». Говоря о Праксителе, что он передает этос, его современники, скорее всего, имели в виду характер человека как психологическое состояние, в котором находится персонаж. Не то чтобы этот скульптор стремился к выражению различных состояний – они чаще всего близки, но все же это скорее конкретное, земное настроение человека, нежели олимпийское, величавое спокойствие божества. Гермес с едва заметной ласковой улыбкой смотрит на младенца Диониса, Афродита Книдская стыдливо старается хотя бы жестами оградить себя от посторонних взглядов.

Скопас

Такому же осмыслению подверглось творчество другого великого скульптора – **Скопаса**. Его связывали с понятием **пафос** (патос). Под этим понималось выражение сильных чувств – страстей, страдания, экстаза.

Скопас родился раньше Праксителя и не был афинским гражданином. Но все же они работали примерно в одно время и, скорее всего, знали друг друга. Подлинных произведений этого мастера сохранилось несколько больше. Во–первых, Скопас был строителем храма Афины Алеи в Тегее, и от этого здания сохранились фундамент и кое–где нижние части колонн. Во–вторых, среди руин этого храма найдены

скульптурные фрагменты, сильно поврежденные, но, очевидно, принадлежащие резцу этого мастера. Это **головы раненых воинов** с фронтонов (Афины, Нац. музей). Они свидетельствуют о необычайно смелых новациях Скопаса: никогда еще в Древней Греции не появлялся художник огненного темперамента, который наделял своих героев сильными чувствами. Именно страдание, душевное напряжение (в меньшей мере физическую боль) выражают лица воинов с тегейского храма. Скопас был первым среди скульпторов, кто передавал не просто глаза, а взгляд. Он стал изобретателем особого приема: делал слегка увеличенным верхнее веко по сравнению с нижним, выпуклое глазное яблоко уходило глубоко в тень, глаза его персонажей казались глубоко запавшими, а взгляд был направлен не прямо вперед, а кверху.

Стиль многофигурных композиций Скопаса показывают **рельефы Галикарнасского мавзолея** (напомним, что это амазономахия). Им присуща огромная экспрессия, стремительная энергия движений: и герои, и сражающиеся с ними амазонки с одинаковой страстью отдаются битве, борьбе за победу.

Уже среди современников Скопаса наиболее знаменитым, прославленным его произведением была мраморная женская статуя – **Менада** (**Танцующая менада**, **Неистовая менада** или **Вакханка**). Менадами или вакханками называли спутниц Диониса, другое имя которого – Вакх. Украшенные лисьими шкурами и виноградными листьями, они толпами следовали за Дионисом. Под влиянием вина они приходили в состояние экстаза и предавались неистовым танцам. Дионисийские мистерии были «безумящими играми»; греки знали опасную силу опьянения и обычно разбавляли вино водой. Под звуки бубнов и тимпанов в лесах вакханки кружились и плясали в исступлении, распустив волосы и разрывая на себе одежду. Они набрасывались на диких животных и разрывали их на части.

«Неистовая менада» Скопаса, известная по многочисленным описаниям, не сохранилась. Мы располагаем всего лишь одной, сильно поврежденной репликой небольших размеров, которая хранится в Дрезденском собрании скульптуры. Но даже и этот обломок передает бурю дионисийской пляски, заставляющей все тело вакханки напрягаться и, конвульсивно изгибаясь, двигаться в разных направлениях. На празднествах в честь Диониса приносились в жертву козлята. Считается, что в одной руке Менада Скопаса держала над запрокинутой головой нож, а в другой растерзанного козленка. Статуя не рассчитана на фронтальное обозрение, ее нужно рассматривать со всех сторон. В зависимости от этого ее тело кажется то изогнутым наподобие лука, то скручивающимся, как язык спирали.

Не исключено, что новаторский характер Менады в какой–то мере отражает особенности эпохи: в обстановке политической нестабильности и

экономического упадка многих полисов гармония и ясность духа уступали место желанию забыться, сбросить путы разума. Возможно, что и меланхолическая томность героев Праксителя – реакция на то же самое.

Долгое время предполагалось, что Скопасу может принадлежать и **надгробная плита юноши с Илисса** (Афины, Нац. музей), Илисс – одна из аттических рек. Однако теперь эту плиту датируют временем около 330 года до н.э., когда Скопаса, скорее всего, уже не было в живых. Тем не менее, можно говорить о том, что стела с Илисса продолжает традицию передачи сильных и глубоких чувств, хотя в данном случае они выражены сдержанно. На этой плите представлено четыре фигуры: юноша (умерший), старик (вероятно, отец юноши), скорчившийся мальчик и собака. Старик безмолвно смотрит на сына, как бы стремясь разгадать вечные вопросы: что такое смерть, куда уходят умершие и, главное, зачем ушел из жизни юноша в расцвете сил, на кого он покинул своего отца? Мальчик – может быть, воспитанник юноши, а может быть, олицетворение демона смерти Таната (Танатоса) – спит, положив голову на колени. Собака опустила голову, принюхиваясь. Чудесным и непостижимым образом скульптор, создавший это надгробие, незримо разделил фигуры: мы чувствуем, что старик, мальчик и собака – это живые существа, они принадлежат нашему миру, тогда как юноша, хотя его фигура совсем рядом, уже не здесь. Он отрешенно смотрит перед собой и не замечает никого: его взгляд устремлен в бесконечность, в непознаваемое.

Леохар

Третьим знаменитым скульптором эпохи поздней классики был Леохар – автор прославленной статуи Аполлона, копия с которой известна как **Аполлон Бельведерский**. Она находится в Ватикане. Термин «бельведер» обозначает архитектурное сооружение, расположенное на возвышенности и предназначенное для созерцания окрестностей, красивого ландшафта. Но в данном случае имеется в виду вилла под названием Бельведер, которая была построена в XV веке для папы Иннокентия VIII в Ватикане. Спустя некоторое время там разместилось папское собрание античной скульптуры, найденной при раскопках, – в том числе и римская мраморная копия с Аполлона Леохара. Отсюда название этой статуи – Аполлон Бельведерский. Долгое время она считалась, как и Сикстинская Мадонна Рафаэля, символом гармонии и эталоном красоты, величайшим произведением искусства всех времен и народов.

Оригинал был из бронзы, его относят ко времени около 330 – 320 гг. до н.э. Если судить по Ватиканской копии, Леохар представил Аполлона прекрасным юношей в движении – он идет в одном направлении, повернув голову в другом. Руки у статуи были отбиты, но предполагается, что в левой руке солнечный бог держал лук, из которого только что выпустил

стрелу в чудовищного змея Пифона (это едва ли не главный подвиг Аполлона). В построении фигуры, в пропорциях ее частей неоднократно применен принцип золотого сечения, в связи с чем она и кажется образцом гармонии.

Но не нужно думать, что только один Леохар пользовался этим приемом: он был известен давно, и его не раз применяли художники более раннего времени. Вместе с тем, в Аполлоне Бельведерском многократно проведен принцип хиазма, благодаря чему движение как бы расходится лучами от центра в разные стороны, подобно тому, как исходят от солнца его лучи. И. Винкельман восторженно писал: «Статуя Аполлона есть высший идеал искусства между всеми произведениями, сохранившимися от древности. … Не кровь и нервы горячат и двигают это тело, но небесная одухотворенность. Разливающаяся тихим потоком, наполняет она все очертания этой фигуры. Он преследовал Пифона, впервые употребил против него свой лук, своей могучей поступью настиг его и поразил. С высоты удовлетворения его возвышенный взор устремляется как бы в бесконечность, далеко за пределы победы; на губах отражается презрение, а сдерживаемое неудовольствие вздымает ноздри и распространяется даже на гордый лоб. Но блаженный покой, витающий на этом лбу, остается несмущенным, и очи Аполлона полны сладости, как у муз, которые ищут его для объятия. Ни на одном из завещанных нам древностью и ценимых искусством изображений отца богов нет того величия, которое открылось разуму божественного поэта, как тут, в лике его сына, и отдельные красоты остальных богов собрались здесь все вместе, как у Пандоры: чело Юпитера, чреватое богиней мудрости, и брови, одним мановением открывающие волю; глаза царицы богинь, величественно раскрытые».

В настоящее время восторги по поводу этой статуи утихли, никто уже не считает Аполлона Бельведерского непревзойденным образцом. С тех пор, как это мнение сложилось, история искусства обогатилась знанием многих других произведений античного искусства, тогда неизвестных. Сравнивая Аполлона Бельведерского с работами Праксителя, Скопаса, Фидия, Поликлета и Мирона, мы обнаруживаем в работе Леохара заметный «академический холодок» и некоторую театральность. При этом лицо Аполлона неподвижно, как маска. Нередко об Аполлоне Бельведерском говорят, что это произведение парадное и эффектное, но холодное и даже пустое.

Однако не будем спешить. Такое мнение действительно во многом справедливо, но нельзя забывать, что мы имеем дело с копией! Неизвестно, таким ли был оригинал. Сохранившиеся подлинные работы Леохара – **рельефы с Галикарнасского мавзолея** – характеризуют его совсем не как пустого и холодного мастера. Кроме того, существует найденная не так давно мраморная голова, также представляющая собой часть копии Аполлона Леохара, и эта голова создает несколько иной образ,

уже не пустой, не академический. Мы видим живое лицо, в котором преобладают гнев и решимость. Мускулы лица напряжены, лоб нахмурен, рот полуоткрыт, волосы словно спутаны. Эта голова хранится в музее швейцарского города Базеля, и видевшие ее свидетельствуют, что в ней нет никакой театральности.

Еще одна работа Леохара – бронзовая статуя **Ганимед, похищаемый орлом** (ок. 350 – 320 гг. до н.э.). Она также известна по римской мраморной копии. Орел Зевса (или сам Зевс в образе орла) держит подростка Ганимеда в когтях, не причиняя ему боли, большие крылья эффектно распростерты. Голова Ганимеда приподнята: он смотрит в небо. Эта ситуация сродни апофеозу, так как на Олимпе юношу ожидает бессмертие, но роль его абсолютно пассивна. Орел, выполняющий волю бога, словно берет на себя функцию рока. Таким образом, данная работа Леохара словно предвещает дух следующей эпохи – эллинизма, когда человек все чаще будет ощущать себя игрушкой в руках внешних сил – как правило, непостижимых.

Лисипп

Последним великим мастером позднеклассического периода был скульптор Лисипп, хотя некоторые историки искусства относят его уже к следующей эпохе – эллинизму. Вернее сказать, Лисипп является переходной фигурой от поздней классики к эллинизму, поскольку в некоторых его произведениях является как бы новая мера вещей, новая выразительность и грандиозные масштабы, не свойственные классическому искусству. Таковы не сохранившиеся, но известные по описаниям **статуя Зевса** высотой двадцать метров и многофигурная композиция **«Александр Македонский в битве при Гранике»**.

Лисипп жил во второй половине V века до н.э. Его творческая зрелость совпала по времени с объединением Греции. Эту миссию выполнила Македония – полуварварская страна на севере Балканского полуострова. Здесь еще господствовала военная демократия – общественный строй, известный нам по поэмам Гомера, когда верховная власть принадлежит народному собранию, а во время военных действий – царю. Два царя из Македонской династии оказали огромное влияние на судьбы античного мира: **Филипп II** объединил всю Грецию (правда, насильственным путем), а его сын, известный как **Александр Великий** или **Александр Македонский**, направил энергию эллинского народа против внешнего врага – Персии. В результате были завоеваны огромные территории и положено начало эпохе эллинизма.

Лисипп был придворным скульптором Александра Македонского. Он работал, в основном, в бронзе и был, по преданию, автором полутора тысяч статуй. Творческий облик этого художника весьма разнообразен, так

что его невозможно связать с каким–то одним понятием, как это было в случае Скопаса (пафос) или Праксителя (этос). Но что можно сказать о нем совершенно точно, так это то, что его темой была исключительно мужская фигура – отнюдь не женская.

Положение при дворе во многом определило круг образов этого мастера: подвиги Геракла, статуи атлетов, портреты самого Александра. Даже в том случае, когда героем Лисиппа становится мальчик Эрот, он изображен в ситуации, требующей напряжения физических сил: это статуя, известная по мраморной копии: **Эрот, натягивающий лук** (ок. 340 г. до н.э., Лондон, Британский музей).

Чрезвычайно интересно и притом характерно для эпохи творческое кредо Лисиппа: он говорил, что изображает людей не такими, какими они должны быть, а какие они есть. В самом деле, по сравнению с атлетами и богами V века до н.э. фигуры Лисиппа менее идеальны и ближе к натуре. Среди своих современников Лисипп прославился мастерским подражанием натуре. Но, наверное, не стоит в связи с этим говорить о «реализме» мастера, как то не раз происходило в советском искусствознании. Реализм в искусстве чаще всего предполагает внимание к социально–экономическим проблемам и их связи с характером героев, с их судьбой. Что–либо похожее в творчестве Лисиппа усмотреть трудно.

Совершенно очевидно другое: изменилось представление о человеческом (мужском) теле, система пропорций. Атлеты Поликлета и другим скульпторов V века до н.э. более приземистые, коренастые и уверенно стоящие на земле или идущие по ней. Атлеты Лисиппа имеют слегка удлиненные ноги, такой же торс и шею, а также небольшую голову.

Наиболее известной статуей атлета в творческом наследии Лисиппа стал **Апоксиомен** (ок. 330 г. до н.э.). Его мраморная копия хранится в ватиканском музее. Слово «Апоксиомен» означает атлета, счищающего с себя грязь после состязаний. Эта грязь образовывалась на теле потому, что было принято перед физическими упражнениями натираться оливковым маслом, а пол палестры, гимнасия или стадиона был посыпан песком. Поэтому по окончании занятий, перед тем, как совершить омовение в бассейне, атлеты счищали с себя грязь специальными скребками – занятие не самое возвышенное и героическое.

Тем не менее, Апоксиомен Лисиппа стоит в свободной энергичной позе, опираясь на одну ногу и отставив в сторону другую. У него нет главной точки зрения, статуя требует кругового обхода. Лицо Апоксиомена уже не столь идеально, как у персонажей предшествующего времени, оно в какой–то мере индивидуализировано. Обращает на себя внимание впервые намечающийся здесь изгиб вертикальной оси фигуры в виде сильно вытянутой латинской буквы S. Этот прием более заметен в Эроте, натягивающем лук. Он будет все чаще встречаться в искусстве эллинизма и, возможно, он характерен для периодов, завершающих

большие творческие эпохи. Аналогичный S–образный изгиб наблюдается в изображениях фигур в период поздней готики, которым завершается Средневековье.

Еще одна работа, которую традиционно приписывают Лисиппу, – статуя **Отдыхающий Геракл**. Второе название – **Геракл Фарнезе** – она получила потому, что семейству Фарнезе принадлежала находящаяся в Неаполе (Нац. музей) мраморная копия этой статуи, которая, очевидно, в оригинале была бронзовой. Геракл Фарнезе получил такую популярность, что позднее эта статуя разошлась по миру во множестве повторений – мраморных, бронзовых, гипсовых и известняковых.

Отдыхающий Геракл представлен опирающимся подмышкой на свою дубину, покрытую львиной шкурой. Он только что совершил очередной подвиг. Но его тело с бугрящимися мускулами не кажется расслабленным, только в позе передана усталость. На лице героя отсутствующее выражение. Все это понятно: свои подвиги Геракл совершал по приказанию ничтожного царя Эврисфея и не получал за них никакой награды. Эта статуя была очень популярна уже в древности. Римский император Коммод (чудовище на троне, садист) приказал отбить у статуи оригинальную голову и укрепить вместо нее свой скульптурный портрет.

Несколько слов о **портретах Александра Македонского** работы Лисиппа. Их было много, хотя неизвестно в точности, сколько, и ни один не сохранился. Однако известно, что они были различными, и по ним можно судить об изменении в образе Александра – от гневного подростка до обожествленного царя. Как писал современный Лисиппу поэт:

Полный отважности взор Александра и весь его облик
Вылил из меди Лисипп. Словно живет эта медь.
Кажется, глядя на Зевса, ему говорит изваянье:
«Землю беру я себе, ты же Олимпом владей».

Существует довольно много копий портретов Александра. Лучшими среди них считаются те, что находятся в **Стамбуле** (Археологический музей), **Мюнхене** (Музей античного прикладного искусства) и **Париже** (Лувр). Они различны по выражению заложенной в них идеи. Так, **луврский портрет** кажется наиболее репрезентативным: царь–полководец представлен величаво–спокойным, подобно божеству, и даже слегка надменным, хотя в его облике проскальзывает оттенок какого–то пессимизма, скрытого разочарования. Последнее ощущение как будто усиливается в **голове мюнхенского музея**, в которой Александр представлен человеком незаурядным, но без намека на божественность. Наконец, **стамбульская реплика** показывает нам живое лицо с приподнятыми бровями и меняющимся выражением. В этом проявился

характер Александра – его беспокойный дух, огромная энергия, одаренность и избалованность успехом.

Портретная скульптура

Поздняя классика – период расцвета греческого портрета, точнее, портретной статуи. Интерес к передаче индивидуальных особенностей внешности проявлялся в греческом искусстве и раньше, однако предпочтение отдавалось образному обобщению и идеализации. При этом долгое время греки были уверены в том, что люди делятся на «благородных» – наделенных прекрасной внешностью и высокими духовными качествами, и «плохих», то есть дурных в моральном отношении и безобразных по облику. Это деление обозначено еще в «Илиаде» (Агамемнон и Терсит). Казалось, что добро и красота – синонимы, так же, как безобразие и зло. Однако в V веке до н.э. это убеждение пошатнулось в связи с тем, что грекам пришлось оценивать личность своего современника Сократа, бывшего великим философом, но человеком безобразной внешности. Это стало одним из факторов, под влиянием которых греческие художники начали все более внимательно относиться к индивидуальному в человеке.

Почти все портретные статуи позднеклассического периода представляют выдающихся мужей, сыгравших значительную роль в истории и культуре Эллады, но уже умерших. Эти статуи не дошли до нас, но сохранились в репликах. Такова, например, **статуя Софокла** (Рим, Ватикан). Однако чаще всего это головы: **портрет Гомера** (Рим, Музей Барракко), **портрет Сократа** (Рим, Ватикан), **портрет Платона** (Мюнхен, Глиптотека), **портрет Эврипида** (Берлин, Гос. музеи). Отметим, что портрет как изображение только одной головы или как бюст получит распространение только в скульптуре Древнего Рима.

Авторы вышеназванных портретных статуй неизвестны. Впрочем, их портретный характер довольно условен, особенно Гомера, о котором вообще неизвестно, существовал ли он в действительности. Тем не менее, эти портреты дают определенное представление и о внешности героев (она в общих чертах известна из воспоминаний современников), и об их характере, который связан с их деятельностью. «Великий слепой» – поэт Гомер – живет внутренней жизнью и, кажется, видит внутренним взором; в некрасивой голове Сократа, который выглядит, как простолюдин, горит дух мыслителя; аристократ и великий драматург Софокл представлен как бы в сценической, но вместе с тем естественной позе.

Дальнейшее развитие портрет получил в эпоху эллинизма.

Танагрские статуэтки

Наряду с традиционными женскими статуями, в скульптуре позднеклассического периода образ женщины нашел выражение в так называемых **танагрских статуэтках**. Танагра – это город в Беотии, в погребениях которого было найдено большинство таких статуэток, хотя сейчас установлено, что наиболее ранние из них появились в Афинах. То, что танагрские статуэтки находили в захоронениях, говорит об их ритуальной функции. Это небольшие терракотовые фигурки, изображающие женщин за различными занятиями; гораздо реже танагрские статуэтки представляли детей, эротов или юношей.

Терракотовые фигурки не лепили руками, а оттискивали в формах. Эти формы были разъемными и состояли из двух половинок. Передняя была более детализированной, чем задняя. Вручную изготавливались наиболее сложные детали статуэток, затем фигурки раскрашивали.

Женские изображения, чаще всего задрапированные, представляют девушек или молодых женщин – томных и высоких, со стройной шеей, с идеализированным лицом. Нередко им придавалась маленькая миловидная голова с кудрявой прической и небольшим приоткрытым ртом. Раскрашенные в нежные цвета, они полны грации и веселого лукавства. Известны также выполненные в этом стиле изображения богинь. В качестве типичного примера можно назвать хранящуюся в Эрмитаже (Санкт–Петербург) **статуэтку Артемиды** (IV век до н.э.).

Живопись

Позднеклассический период не только характерен расцветом живописи: она известна лучше по сравнению с предыдущими этапами. О ней много писали древние авторы, сохранилось также некоторое количество копий с картин греческих художников, выполненных в Древнем Риме.

К началу IV века до н.э. художники уже овладели приемами жизнеподобного изображения человека и животных. На очереди было открытие окружающего мира, и пейзаж начинает играть в картинах все более значительную роль. Мастера, о творчестве которых мы имеем представление не только по описаниям, – это **Никий**, **Филоксен** и **Апеллес**.

Никий создал ряд станковых картин на мифологические сюжеты. Его фигуры отличаются грацией и изысканной красотой, о чем можно судить по копиям его картины **«Персей и Андромеда»**, где герой, убивший чудовище, подает руку спасенной девушке. Будучи современником и, возможно, другом Праксителя, Никий расписывал, вернее, тонировал его статуи.

Составить некоторое представление о творчестве **Филоксена** помогает мозаика **«Битва Александра Македонского с Дарием»**, найденная в Помпеях и представляющая собой копию с одноименной картины этого художника. Эта мозаика хранится в Неаполе (Нац. музей). К сожалению, многие ее детали утрачены, но все же хорошо сохранилась полуфигура Александра и голова его коня, а также почти вся «персидская» часть композиции. Художник дает фигуры в сильных, естественных движениях и смелых ракурсах. Кроме того, насколько можно судить по этой мозаике, Филоксену удалось передать эмоции действующих лиц.

Апеллес был самым знаменитым художником Древней Греции. Известно, что начиная с 340 года до н.э. Апеллес работал при дворе македонских царей – Филиппа II и его сына Александра Великого. Сохранились сведения, что Апеллес использовал весьма ограниченную палитру – всего четыре краски, – создавая на их основе множество оттенков. Существует несколько исторических анекдотов об этом художнике. Так, он создал несколько **портретов Александра**, в связи с чем возникла поговорка, что существуют два Александра: один – непобедимый – сын Филиппа, и второй – неподражаемый – созданный Апеллесом. Рассказывают также, что Александр был недоволен одним из своих портретов, который написал Апеллес, – ему казалось, что он на этом портрете не очень похож на себя. Но случилось так, что этот портрет увидел конь Александра и приветствовал его ржанием, как живого хозяина. И тогда Апеллес насмешливо сказал: «О царь, твой конь разбирается в живописи лучше тебя». Еще одна история прославляет великодушие Александра, уступившего художнику свою возлюбленную (Кампаспу) Панкаспу, когда тот влюбился в нее.

В одном из портретов Александра Апеллес написал молнию и ее отблески на лице и теле царя, что было совершенно невиданным тогда приемом. Славилась картина Апеллеса **«Афродита Анадиомена»** (то есть Пенорожденная), где мастеру удалось передать тело, просвечивающее сквозь воду. Сложная аллегорическая картина **«Клевета»**, где были представлены Невинность, Зависть, Клевета, Невежество, Подозрительность, Коварство, Обман, Раскаяние и Истина, не сохранилась, но благодаря описанию получила известность в эпоху Возрождения, вызвав к жизни аналогичную композицию Боттичелли.

Долгое время считалось, что не сохранились не только картины Апеллеса, но и их копии. Однако недавно возникло предположение, что к произведениям этого великого мастера восходят такие памятники, как мозаика **«Охота Александра и Гефестиона на оленя»** (Пелла, Перистильные дома) и фреска **«Александр–Зевс»** (Помпеи, дом Веттиев), где царь изображен сидящим на троне.

Имя Апеллеса стало нарицательным, обозначая искусного живописца, великого мастера. В этом качестве оно было особенно популярно в эпоху Возрождения, а также в XVII – XIX веках.

К концу IV века до н.э. относится **роспись гробницы в Казанлыке** (Болгария). Это типичный пример провинциального искусства: местные живописцы не обладали большим мастерством, но владели приемами греческих художников. Изображены батальные сцены, шествия, скачки колесниц и тризна. В этих росписях, помимо черного и белого цвета, использованы различные оттенки красного, коричневого, желтого и синего.

Развитие художественной культуры Древней Греции завершается этапом, который принято называть эллинистическим, хотя на этот счет существуют разные мнения. Так, некоторые ученые считают, что эллинизм связан не только с греческой, но и с римской культурой, и поэтому либо следует говорить о римско–эллинистическом периоде античного искусства, либо просто перенести эпоху эллинизма в историю культуры Древнего Рима. Эти концепции представляются не очень обоснованными, и мы будем придерживаться более традиционного взгляда, согласно которому эпохой эллинизма заканчивается история древнегреческого искусства.

Вопросы и задания

1. Кто построил Галикарнасский мавзолей?
2. Какие типы зданий были объединены в Галикарнасском мавзолее?
3. Кто работал над фризом Галикарнасского мавзолея?
4. Что такое Гипподамова система?
5. В чем разница между творчеством Праксителя и Скопаса?
6. Назовите основные работы Праксителя.
7. Кто из художников расписывал статуи Праксителя?
8. Опишите статую, известную как Неистовая менада. Кто ее автор?
9. Как изменяется представление об идеальной фигуре атлета в IV веке до н.э. по сравнению с периодом высокой классики?
10. За что Винкельман ценил статую Аполлона Бельведерского?
11. В каком материале предпочитал работать Лисипп?
12. Назовите основные скульптурные произведения портретного жанра, выполненные мастерами поздней классики.
13. Где находится Танагра?
14. Какие произведения позднеклассической живописи известны нам по копиям?
15. Имя какого древнегреческого живописца стало как бы синонимом слова «художник»?

ИСКУССТВО ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА

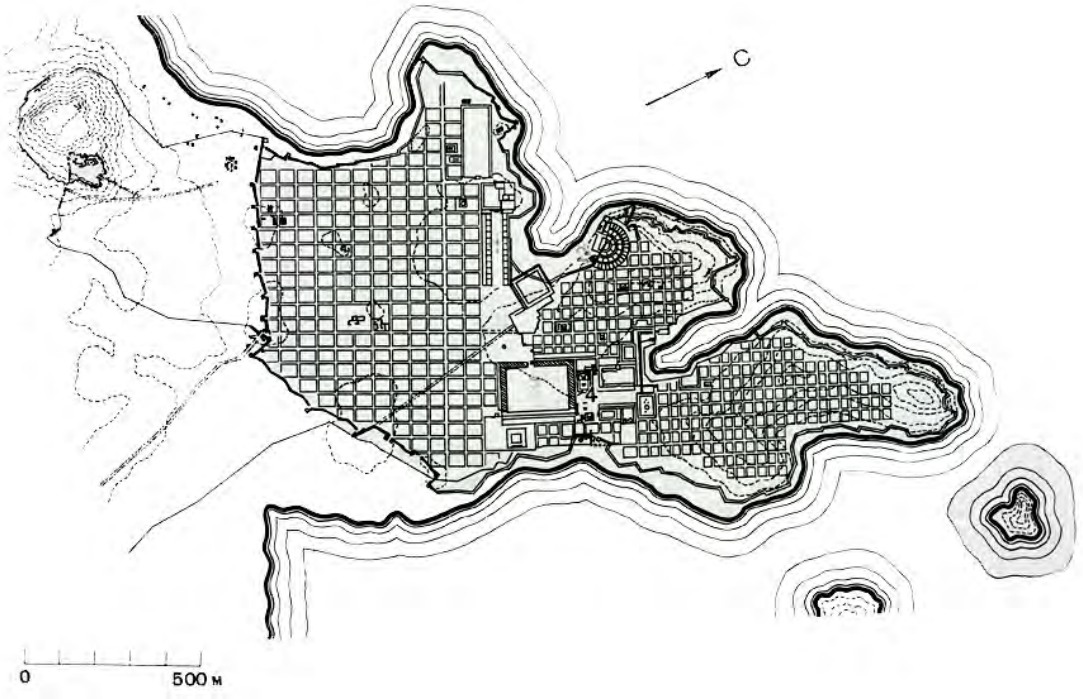
Возникновение термина «эллинизм» связано с образованием в последней трети IV века до н.э. нового, гигантского государства – державы Александра Македонского. Его отец – Филипп II – насильственно объединил под своей властью разрозненные греческие полисы, ранее бывшие самостоятельными. Он умер, когда Александру было семнадцать лет. Молодой царь с небольшим войском – тридцать тысяч пехоты и пять тысяч конников – переправился в Персию и начал ее завоевание. На это ему потребовалось три года. Еще несколько лет понадобилось, чтобы присоединить территории, лежащие дальше к востоку вплоть до Индии. Александр основывал новые города, оставлял в них греко–македонские гарнизоны и администрацию. На завоеванных землях селились эллинские, то есть греческие земледельцы, сюда устремились купцы и ремесленники, философы и поэты. Так происходила эллинизация Востока.

Но держава Александра оказалась непрочной. После его смерти на единовластие в стране претендовали его полководцы – Птолемей Лаг, Селевк Никатор, Кассандр, Лизимах, Антигон Одноглазый и его сын Деметрий Полиоркет. Малолетние законные наследники были убиты, а между бывшими полководцами, которых называют диадохами (преемниками), начались длительные и кровопролитные войны. Их продолжили эпигоны, то есть наследники диадохов. Эти войны прекратились в III веке до н.э., и в конце концов образовались так называемые эллинистические государства – монархии, где власть принадлежала потомкам Птолемея Лага – **эллинистический Египет**, Селевка Никатора – **государство Селевкидов** и Антигона Одноглазого – **Македония**. Кроме того, существовало еще несколько небольших эллинистических государств, среди которых выделялся значительной мощью и высокой культурой **Пергам** (на северо–западе полуострова Малая Азия, то есть современной Турции).

В результате ассимиляционных процессов в этих странах их культура стала сложным синтезом греческих и местных, восточных черт. Греческие традиции получили развитие в нескольких регионах. Это эллинистический Египет (**Александрийская школа**), Пергам (**Пергамская школа**), Афины (**Неоаттическая школа**) и остров Родос (**Родосская школа**). Некоторые исследователи полагают, что памятники, созданные в державе Селевкидов, следует объединить понятием **Сирийская школа**, но не все с этим согласны.

Архитектура

Для планировки новых городов, основанных Александром, и перепланировки старых, завоеванных им, применялась знакомая нам **гипподамова система**, в основе которой лежал принцип ортогональности. При этом города опоясывались мощными стенами, конфигурация которых определялась местными условиями и требованиями фортификации.



Гипподамова система. План города Милета

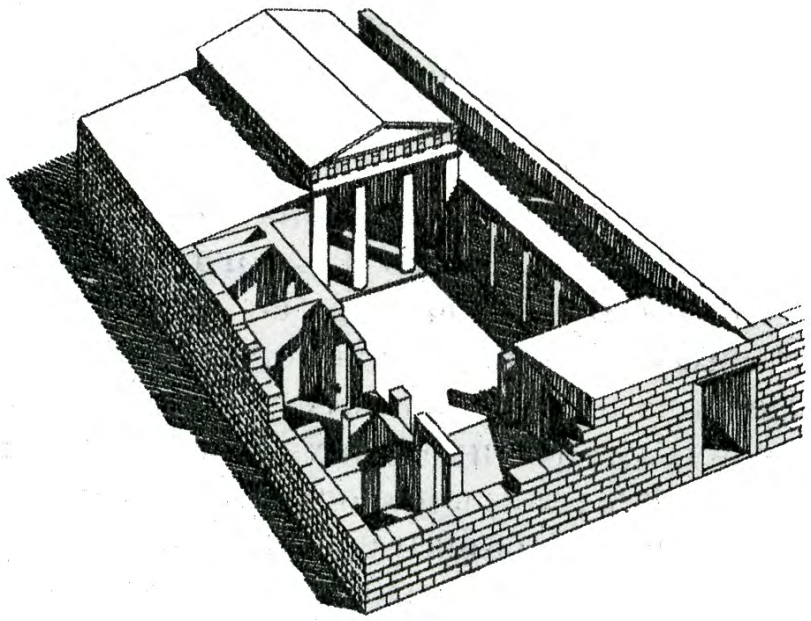
В связи с развитием городов стало строиться много зданий и сооружений общественного назначения: библиотеки, бани, стадионы, палестры, булевтерии (здания городских советов). Среди них мы должны особо выделить **базилики** – судебные здания, так как впоследствии из них развились христианские храмы различных типов. Они получили распространение как в Западной Европе, так и в Византии и Древней Руси. Само слово «базилика» образовано от греческого «базилевс», то есть царь, правитель, наделенный судебной властью. Впрочем, нередко базилики использовались и для торговых нужд.

Здания базиликального типа имели особую планировку. Внутреннее пространство базилики делится на несколько продольных частей рядами опор, поддерживающих перекрытие. Эти опоры могут быть столбами или колоннами. Таких рядов всегда четное количество – два, четыре, реже шесть. Находящиеся между этими рядами продольные, вытянутые части пространства базилики называются **нефами** или **кораблями**. Средний или

главный неф шире и выше остальных. Нефов всегда на один больше, чем рядов опор. Поэтому базилики бывают трехнефными, пятинефными и семинефными.

В Афинах были возведены две большие стои – крытые портики, предназначенные для прогулок. Это были здания с длинными однообразными колоннадами, имевшие довольно казенный облик. Там же была сооружена так называемая **Башня ветров** – восьмигранное здание с глухими стенами, на верху которого имелись рельефы с изображением разных ветров. Эта башня была предназначена для часов – водяных и солнечных.

Продолжалось и храмовое строительство. Формы храмов были прежними: чаще всего сооружались периптеры. Здания общественного назначения, как и частные жилые дома состоятельных людей, часто имели в центре перистильный двор, то есть прямоугольное пространство, окруженное колоннадой. По периметру такого двора располагались отдельные помещения – жилые и хозяйственные. Так выглядел, например, жилой дом в Приене, относящийся к III – II векам до н.э.



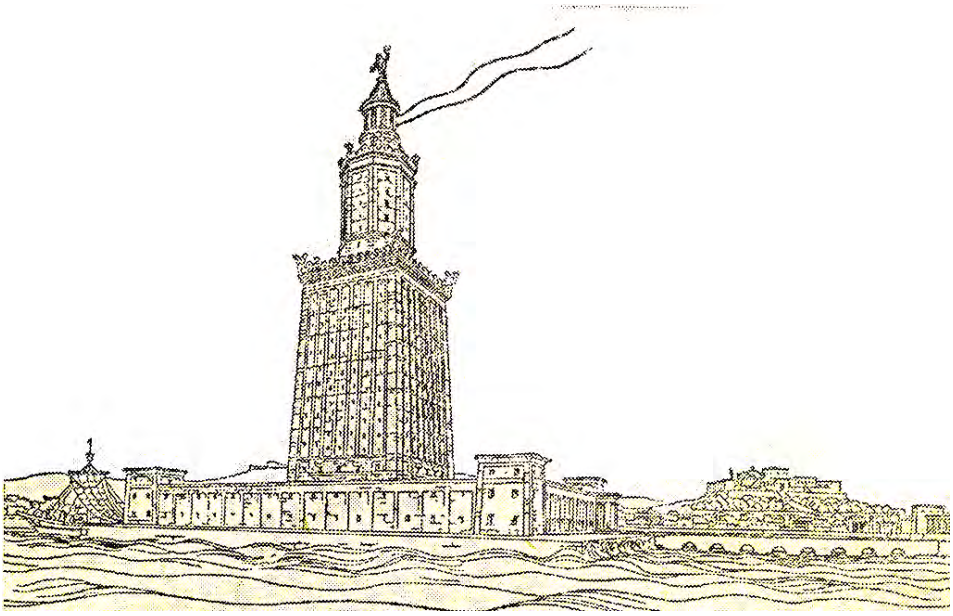
Дом в Приене. Реконструкция

Одним из самых замечательных зданий эллинистической эпохи стал построенный при входе в александрийскую гавань близ остров Фарос грандиозный **Фаросский маяк**. Считается, что его строителем был архитектор **Сострат**. Высота маяка достигала 110 (по другим данным 140) м.

Объемно–пространственная композиция Фаросского маяка определялась тремя призматическими объемами, уменьшающимися

кверху и поставленными один на другой. Свет от костра наверху усиливался системой зеркал, благодаря чему был виден почти за 50 километров. Благодаря его размерам, четкому силуэту и пропорциональности это здание считалось одним из чудес света.

Существует легенда, согласно которой царь Птолемей I Сотер повелел сделать на фасаде маяка надпись о том, что он посвящает его богам – спасителям. Надпись была сделана на большой высоте и калось, что она высечена на мраморной плите. Однако со временем поверхность стены в этом месте осыпалась, ибо на самом деле была выполнена из штукатурки, и под ней открылась плита с надписью: «Сострат, сын Дексифона из Книды, посвятил богам – спасителям ради мореходов». Так архитектор прославил себя. В 1326 году Фаросский маяк рухнул, разрушенный землетрясением.



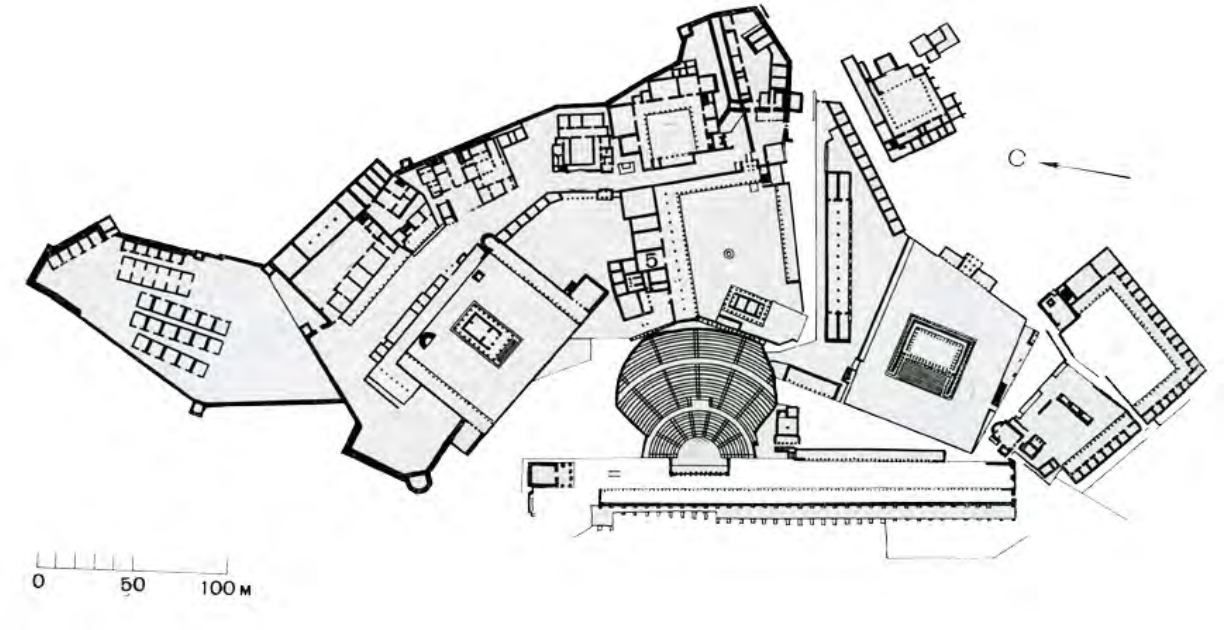
Фаросский маяк. Реконструкция

Исключительно интересен в градостроительном и архитектурном отношении город **Пергам** – столица Пергамского царства, где правила династия Атталидов. В III – II веках до н.э. здесь был возведен акрополь с двумя царскими дворцами, складами, казармами, храмом Афины, огромным театром и алтарем, посвященным Зевсу. **Алтарь Зевса в Пергаме** мы рассмотрим несколько позднее – в разделе, посвященном эллинистическому изобразительному искусству.

В связи с широкомасштабными строительными работами, которые велись в эллинистических городах, возникла необходимость в **теоретических работах** по архитектуре. Необходимые сведения обобщаются в ряде **трактатов** с изложением основ строительной науки. Важное место уделяется в них архитектурным ордерам. Если в

классическую эпоху каждый ордер обладал в каждом отдельном случае своими пропорциями, которые определял строитель храма, то теперь делается попытка установить каноны – правила наиболее удачного пропорционирования ордеров в их частях.

Эллинистическая архитектурная теория и практика имела огромное значение для архитектуры Древнего Рима, как и для восточных государств более позднего времени.



Пергамский акрополь. План

Скульптура и живопись

Памятники изобразительного искусства эллинистической эпохи могут быть классифицированы по трем периодам и четырем школам. Периодизация такова: ранний эллинизм (конец IV – первая половина III в. до н.э.); средний эллинизм (вторая половина III – первая половина II в. до н.э) и поздний эллинизм. Этот последний период в разных государствах длился по–разному в зависимости от того, когда они были завоеваны Римом. Дольше других сохранял свою независимость птолемеевский Египет, присоединенный к Риму Юлием Цезарем, и, следовательно, период позднего эллинизма продолжался здесь в течение второй половины II и первой половины I в. до н.э. Что же касается региональных различий, то они определялись, в основном, четырьмя ведущими школами, которые мы уже называли, – Александрийской, Пергамской, Родосской и Неоаттической.

Александрийская школа

В Александрии Египетской работали мастера разных направлений. Одни художники продолжали традиции Праксителя, стремясь к созданию идеальных образов, другие, следуя Лисиппу, обращали пристальное внимание на индивидуальные особенности человека.

К первой группе произведений относится **статуя Афродиты Медицейской** (копия во Флоренции, Уффици), созданная **Кефисодотом Младшим** и **Тимархом** (оба – сыновья Праксителя). Свое название она получила потому, что долгое время находилась в собрании флорентийского семейства Медичи. В отличие от статуй классического периода, Афродита Медицейская кажется не величавой, а изящной, она более кокетлива и легкомысленна. Этими же качествами отличаются созданные неизвестными мастерами **статуи Афродиты из Кирены** (Рим, Нац. музей) и **Афродиты из Сиракуз** (Сиракузы, Археологический музей). Это подлинники, хотя и сохранившиеся поврежденными.

Поздний период идеализирующего течения в александрийском искусстве представлен скульптурной группой **Нил,** выполненной в виде возлежащей мужской фигуры с шестнадцатью играющими рядом маленькими мальчиками, что символизировало 16 локтей подъема воды при разливе. Автор композиции неизвестен, она сохранилась в копии (Рим, Ватикан).

Еще одним типичным произведением Александрийской школы является знаменитая **Камея Гонзага** (СПб., ГЭ). Она сделана из сардоникса и некогда принадлежала герцогам Гонзага. Это идеализированный профильный портрет мужчины и женщины, хотя не совсем ясно, кто изображен; предполагается, что это **Птолемей II Филадельф** и его жена **Арсиноя**.

Другое направление александрийского искусства противоположно какой–либо идеализации образа. В Риме (Палаццо Консерваторе) хранятся **статуи старика и старухи** – пастухов с натруженными руками и ногами и вздутыми жилами. Такие изваяния обычно ставились в каком–либо парке, чтобы он производил впечатление сельской местности. Так возникла парковая скульптура. К этому типу произведений относится и знаменитый **Сатир Барберини** (Мюнхен, Глиптотека) – статуя спящего лесного божества, созданная неизвестным скульптором и хранившаяся ранее в коллекции Барберини.

Интерес к характерному и индивидуальному проявляется иной раз столь остро, что простирается до изображения патологий. Таковы статуи

неизвестных авторов: **Горбун** (Берлин, Гос. музеи) и **Танцующая карлица** (Тунис, Музей Алауи).

Одним из наиболее известных произведений александрийской скульптуры явилась композиция **«Мальчик с гусем»** скульптора **Боэфа** (известна в копии, хранящейся в Ватикане): здоровый жизнерадостный ребенок, схватив гуся за шею, борется с ним. Эта работа вызвала массу подражаний.

Близкие тенденции свойственны александрийской живописи. Здесь мы встречаем портреты, карикатурные изображения и пейзажи – прежде всего тип **нильского пейзажа**, где на фоне берегов представлены комические фигурки пигмеев. Художник **Переик**, чьи произведения не сохранились, получил у современников прозвище «Живописец мусора» за содержание своих виртуозно написанных натюрмортов.

Пергамская школа

Искусство Пергама существовало не так долго, как александрийское: оно процветало в период среднего эллинизма. Здешние владыки из династии Атталидов были почитателями афинской культуры. Даже главным божеством здесь почиталась Афина.

Пергамское искусство опиралось на традиции Скопаса и Лисиппа. Об этом говорят такие произведения, как скульптурный **портрет царя Аттала I** (Берлин, Пергамон) работы неизвестного мастера, серия скульптур, посвященных победам над варварами (так называемые Дары Аттала) и Алтарь Зевса.

Название «Дары Аттала» присвоено группе композиций из бронзы, создателями которых были скульпторы **Антигон**, **Пиромах**, **Стратоник** и **Эпигон**. Они были выставлены на Пергамском акрополе, а их повторения – в качестве даров – в Афинах. Здесь были сцены гигантомахии, амазономахии, битвы с персами и галлами. Особую известность (по римским мраморным копиям) получили в более позднее время статуи **«Умирающий галл»** (Рим, Капитолийский музей) и **«Галл, убивший свою жену и убивающий себя»** (Рим, Нац. музей). В первом случае поразительно схвачен тот момент, когда смертельно раненный полулежащий воин держится, опираясь на правую руку, последние секунды. Еще мгновение, и он упадет мертвым. Второе произведение полно драматизма: не желающий сдаваться победителям галл еще поддерживает обвисшее тело убитой им жены и вонзает меч себе в грудь, обернувшись к врагам и торжествующе глядя на них. Он умирает свободным.

Развитие этого направления в пергамском искусстве мы видим в скульптуре **Алтаря Зевса**, считавшегося одним из чудес света. Впоследствии он был разрушен, и только в XX столетии воссоздан с использованием подлинных фрагментов в Берлинском музее Пергамон. Это сооружение П–образной формы имело большие размеры и было снабжено двумя мраморными фризами – большим в нижней части и малым в верхней. По верхней части оно было окружено колоннадой, широкая лестница вела снизу наверх к центру. Там был расположен **Малый фриз Пергамского алтаря**, посвященный **истории Телефа** (сына Геракла и, как считалось, основателя Пергама). Он полон спокойной повествовательности. Иное впечатление производит **Большой фриз** – произведение, полное патетики и драматизма. Его длина около 120 м. Известны имена его авторов: **Дионисиад**, **Орест** и **Менекрат**. Они работали, безусловно, в единой манере и по единому замыслу. Изображенная ими битва богов и гигантов должна была восприниматься как символ победы в борьбе античного мира против всевозможных варваров, а самого Пергама – против галлов (галатов) и государства Селевкидов.

Таким образом, темой **Большого фриза Пергамского алтаря** является **гигантомахия**. Согласно различным мифам, огромные и страшные гиганты – дети Геи – напали на небожителей, обрушивая на них огромные камни и горящие деревья. Битва длилась очень долго. По предсказанию, боги не могли бы одолеть гигантов, если бы им не помог Геракл. Поэтому олимпийцы вынуждены были позвать его на помощь.

Около пятидесяти фигур богов и столько же гигантов представлены в высоком рельефе. Их имена вырезаны на карнизе и плинтусе. Фигуры сохранились не полностью, многие детали сколоты, однако даже и в таком виде Большой фриз производит сильнейшее впечатление. Зритель, который шел вдоль этого фриза, видел битву олимпийских богов против гигантов так, как ее никогда раньше не показывали. Зевс, Посейдон, Афина, Аполлон, Артемида и другие боги сражаются врукопашную с чудовищами, у многих из которых вместо ног змеиные хвосты. Это грандиозная сцена, где противники нападают друг на друга, ранят и убивают.

Пергамский алтарь. Группа Зевса
Реконструкция

Изобилие деталей и разнообразие поз и движений вызывали изумление и восхищение у древних, как и сегодня. Каждая группа сражающихся не похожа на другую. Поверхность мрамора обработана так, что чувствуется фактура изображенных материалов – тканей, металла, меха, перьев, змеиной чешуи. Фигуры были раскрашены с применением позолоты. Все они были даны в полный рост, высота фриза – более двух метров. Изображена яростная битва в самом разгаре. Кроме олимпийцев, в ней участвуют божества светил и моря, а также ночи и созвездий. Женские божества – Артемида, Афина, Ника, Геката – полны такой же стремительной силы в своих действиях, как и Зевс, Арес, Аполлон. Центральное место в композиции отведено борьбе Зевса и Афины со своими противниками. Зевс уже сразил двух гигантов и борется с третьим, по имени Порфирион. Афина ухватила за волосы гиганта Алкионея и без усилия поднимает его над землей. Тело Алкионея обвила священная змея Афины, кусающая его в грудь. Рядом справа видны еще две фигуры – Ника, которая, возможно, возлагала на голову Афины венок победителя (это место сколото), и мать Алкионея Гея, которая тщетно молит Афину не убивать ее сына.

По своему художественному значению Алтарь Зевса в Пергаме может быть поставлен рядом с Парфеноном и Галикарнасским мавзолеем.

К произведениям Пергамской школы относят также **статую Афродиты с острова Мелос** (II в. до н.э., Париж, Лувр), которую часто называют Венерой Милосской. Руки ее не сохранились. Рядом с этой статуей была найдена плита с именем скульптора, однако буквы сильно стерлись, и надпись читается не однозначно: Агесандр или Александр. По

сравнению с Алтарем Зевса это произведение иного рода. Лицо Афродиты спокойно и классически прекрасно. Фигура отнюдь не неподвижна: в ней выражено динамическое начало. Она задрапирована в нижней части и, возможно, богиня придерживала его рукой. По другой версии, богиня держала в руке яблоко – символ острова Мелос. Образ лишен академической холодности. Лицо, поза и движение Афродиты выражают не бесстрастие, а полную напряжения внутреннюю жизнь.

Процветала в Пергаме и живопись. Из литературных источников мы знаем о **картине**, на которой была изображена **битва с галлами**, однако более подробных сведений о ней нет. В Геркулануме была найдена фреска **«Геракл, Телеф и нимфа Аркадия»** (Неаполь, Нац. музей), которую считают повторением картины пергамской школы. Телеф – сын Геракла, которого вскормила лань.

Легендарной славой пользовался пергамский художник **Сосий**, работы которого известны по сохранившимся копиям. Одна из них называлась **Невыметенный пол**: на ней были иллюзорно изображены объеденные птичьи и рыбьи кости, скорлупа орехов, кожура фруктов. Другая известная картина Сосия – **Голуби на чаше** (копия – Рим, Капитолийский музей).

Родосская школа

На острове Родос в Эгейском море был расположен город под тем же именем. Искусство процветало здесь в III – I веках до н.э. Уже в древности одним из семи чудес света называли **Колосса Родосского** – огромную статую бога солнца Гелиоса, которую отлил из бронзы скульптор **Харес**, ученик Лисиппа. Полагают, что высота этой статуи превышала тридцать метров. К сожалению, мы не знаем в точности, как она выглядела, так как в 227 году до н.э. статуя рухнула при землетрясении и разбилась.

Как и Пергамская школа, Родосская имела сильное влияние на другие регионы эллинистического мира. Так, на далеком от Родоса острове Самофракия был создан архитектурно–скульптурный комплекс – святилище Великих богов, самой известной частью которого была статуя богини победы – так называемая **Ника Самофракийская** (III – II в. до н.э., Париж, Лувр). Эта большая – около трех метров в высоту мраморная статуя была открыта в 1863 году. Ее воздвигли родосцы как благодарственный дар за победу в морском сражении над флотом селевкидского царя Антиоха III в 191 году до н.э. (ранее остров Самофракия принадлежал Селевкидам).

Неизвестный скульптор смог создать шедевр, вызвав к жизни из глыбы камня легкокрылую богиню. В древности она входила в состав ансамбля, объединявшего скульптуру и архитектуру с природным окружением – именно так было организовано святилище Великих богов.

Статуя Ники находилась на высоком постаменте, сделанном в виде носовой части боевого корабля, и была поставлена в специальную нишу, вырубленную в скале над бассейном. Теперь все это можно представить только в воображении, ибо статуя вырвана из первоначального окружения и перенесена в музейную среду.

Первоначально Ника Самофракийская была раскрашена: ее хитон и плащ были разного цвета. Композиция фигуры, построенная на диагоналях, а также обозначение сильного встречного ветра создают эффект стремительного движения. Но сих пор нет единого мнения о его характере – движется ли богиня вместе с кораблем, стоя на носу, опускается ли на нос корабля или же взлетает с него. Как бы то ни было, равновесие фигуры неустойчиво, и благодаря этому впечатление, что Ника стоит, объединено здесь с эффектом полета.

Статуя дошла до нас без головы и рук, но по изображениям на античных монетах видно, что в одной руке она держала трубу, в которую трубила. Впрочем, как и во многих других случаях, выразительность скульптуры от этого страдает мало. Статуя живет, и складки ее одежды облегают прекрасное тело под порывом воображаемого ветра. В Лувре она стоит на верхней площадке лестницы, и кажется, что она летит нам навстречу.

Ко II веку до н.э. относится скульптурная композиция **Казнь Дирки** (Фарнезский бык), которую создали **Аполлоний** и **Тавриск.** Она известна по копии Национального музея в Неаполе. Мифологические герои Зет и Амфион казнят Дирку – оскорбительницу их матери. Ее ждет мучительная смерть от рогов быка, к которым ее привязывают. Прекрасно выполненные фигуры персонажей представлены в разнообразных движениях и ракурсах, но сложность композиции повредила цельности общего впечатления: произведение кажется перегруженным.

Неотвратимость мучительной гибели по воле богов стала также основной идеей прославленной скульптурной группы конца I века до н.э. **Лаокоон** (Рим, Ватикан). Ее авторами были **Агесандр**, **Полидор** и **Афинодор**. Сюжет заимствован из преданий о троянской войне. Для того, чтобы взять Трою, ахейцы пошли на хитрость: сделали вид, что снимают осаду, и ушли, оставив на берегу деревянного коня с надписью, что он посвящен Афине. В нем спрятались лучшие воины. Высыпавшие на берег троянцы, прочитав надпись, решили внести коня в город и поставить его у алтаря Афины, но жрец Лаокоон заподозрил недоброе. Он призывал сограждан отказаться от этой мысли. Но так как участь города уже была решена богами, Лаокоона постигло наказание: две гигантские змеи выползли из моря и задушили жреца и двух его сыновей.

Безнадежным отчаянием и ужасом смерти пронизано это произведение. Сыновья взывают к отцу, умоляя спасти их. Лаокоон пытается разорвать смертельное объятие, но силы покидают его.

Чрезвычайно показательно для греческого искусства, что лица Лаокоона и его сыновей не искажены судорогой, гримасой физической боли. В лицах сыновей выражены жалоба и просьба о помощи, тогда как полузакрытые глаза их отца и приоткрытый рот передают смертную истому и отчаяние от собственного бессилия. Кажется, что еще секунда – и силы окончательно покинут его.

Группа «Лаокоон» была найдена при раскопках еще в эпоху Ренессанса и стала для художников Возрождения и классицизма одним из эталонов прекрасного – вместе с Аполлоном Бельведерским. И. Винкельман писал: «Выражение в греческих фигурах обнаруживает, несмотря на все страсти, великую и уравновешенную душу. Душа эта отражается на лице Лаокоона, и не на одном только лице, несмотря на жесточайшие страдания. Боль, которую обнаруживают все мускулы и жилы его тела и которую, не обращая даже внимания на лицо и другие части, мы чуть ли не сами ощущаем при виде мучительно втянутого живота, – боль эта, говорю я, все же не проявляется никакой яростью ни в лице, ни во всей позе. Страдание тела и величие души распределены во всем строении фигуры с одинаковой силой и как бы уравновешены».

Сегодня мы видим некоторые недостатки этой скульптуры. Поверхность отличается излишней дробностью, что вызвано стремлением подчеркнуть мускулатуру. Это вредит цельности общего впечатления. Пропорции тел юношей не соответствуют размерам их фигур. Кроме того, все три фигуры подчинены одной плоскости, что делает эту группу похожей на рельеф.

Неоаттическая школа

Афины жили в эпоху эллинизма уже не столь напряженной художественной жизнью, как раньше, хотя продолжали оставаться одним из авторитетнейших центров искусства. Временные рамки Неоаттической школы являются довольно неопределенными. Мастера по большей части были заняты производством на заказ копий и повторений шедевров классического периода. Кроме того, популярностью пользовались рельефы Новоаттической школы, имевшие декоративный характер.

Наиболее известен афинский скульптор **Аполлоний, сын Нестора**, живший в I веке до н.э. В эпоху Возрождения была открыта его статуя, изображавшая сидящего мужчину с сильно развитыми мышцами – то ли отдыхающего Геракла, то ли Полифема, то ли кулачного бойца в перерыве между схватками. Статуя хранится в Ватикане (Бельведер), у нее отбиты голова и руки, а также ноги ниже колен, поэтому она получила название **Бельведерский торс**. И. Винкельман считал эту статую шедевром – так

же, как и Аполлона Бельведерского, – но сейчас она оценивается не столь высоко.

В заключение упомянем еще несколько выдающихся произведений эллинистической скульптуры, которые не связывают с вышеназванными школами. Это статуя, известная как **Курос из Антикиферы** (бронза, Афины, Нац. музей), и так называемый **Диадох** (бронза, II в. до н.э., Рим, Нац. музей), затем известный в копии **портрет Селевка Никатора** (бронза, ок. 300 г. до н.э., Неаполь, Нац. музей), так называемый **Философ** (бронза, III – II вв. до н.э., Неаполь, Нац. музей) и скульптурная группа **Афродита, Пан и Эрот** (мрамор, I в. до н.э., Афины, Нац. музей). Авторы этих произведений неизвестны.

Курос из Антикиферы, в котором многие видят Париса, держащего яблоко раздора, характерен для эллинистического искусства прежде всего в пластическом отношении: это фигура, не замкнутая в себе, что было характерно для классического искусства, а как бы выплескивающая наружу свою внутреннюю энергию. Тело юноши находится в движении, его взгляд устремлен на какой–то конкретный объект перед собой, правую руку он протягивает, словно вручает яблоко Афродите. Сохранилась инкрустация глаз, что придает взгляду юноши особую выразительность и дает нам представление о том впечатлении, которое производили на зрителей другие аналогичные произведения – статуи и головы, у которых инкрустированные глаза исчезли.

Так называемый **Диадох** – шедевр, в котором автор следует традициям Лисиппа: репрезентативно и необычайно остро в психологическом отношении охарактеризована личность эллинистического царя, неизвестного по имени, – человека властного, гордого, надменного, самоуверенного и подозрительного. Не менее выразителен также психологизированный **портрет Селевка Никатора**, передающий, очевидно, наряду с чертами характера индивидуальный облик царя.

Одним из наиболее выразительных портретов эллинистической эпохи является так называемый **Философ** Неаполитанского музея. Неопрятная прическа этого человека заставляет предполагать в нем философа кинической школы, поскольку ее последователи сознательно пренебрегали материальными благами, комфортом и гигиеной. Известен исторический анекдот о посещении Александром Македонским философа Диогена. Тот, как известно, жил в бочке (глиняном пифосе) и жил на подаяние: больше ему ничего было не нужно. Достигнутая таким способом независимость от внешних влияний была, по утверждению Диогена, доблестью и высшим счастьем, что уподобляло человека богу. Посетив Диогена, Александр спросил его, чего бы тот хотел, и обещал исполнить любое его желание. Философ же только лишь попросил Александра отойти в сторону и не заслонять ему солнце. Портрет, о

котором мы говорим, считался изображением Сенеки – древнеримского философа, мировоззрение которого испытало влияние идей кинической школы. Очень выразительно лицо, в котором передана сложная смесь эмоций: горечь и скепсис, отчаянная просьба о внимании и вместе с тем надежда.

Наконец, группа **Афродита, Пан и Эрот** уводит нас от яркого психологизма и философских проблем в область повседневного и легкомысленного. Это уже почти бытовая сценка, хотя в ней участвуют мифологические персонажи. Пан пристает в Афродите, пытаясь склонить ее к любви. Улыбающаяся с чувством превосходства богиня держит в руке сандалию, готовясь шлепнуть ухажера. Непонятна роль шаловливо улыбающегося малютки Эрота, который одну руку, сохранившуюся не полностью, протягивает к Афродите, а другой ухватился за один из рогов Пана. Это можно истолковать и как попытку оттолкнуть лесного бога от матери, и, наоборот, как желание ободрить его, притянуть поближе. Эта композиция, несмотря на ее совсем не возвышенный, «приземленный» характер, излучает жизненную энергию и полна иронии и добродушного оптимизма.

Живописец **Тимомах** – последний из великих мастеров Древней Греции – происходил из Малой Азии. Он жил в I веке до н.э. Он писал картины на мифологические темы, при этом его целью было выражение сильных чувств. По этой причине он выбирал сюжеты, окрашенные в тона безнадежности и пессимизма: история Медеи, гибель Медузы Горгоны, жертвоприношение Ифигении. В Неаполитанском Национальном музее хранится копия его **картины** с изображением **Медеи** в тот момент, когда она готова убить своих детей – это была ее месть изменившему ей Язону. Трагический разлад: любовь к детям и слепящая ярость. Медея с мечом в руке отвернулась от детей, пока еще не находя сил лишить их жизни. Она как бы окаменела, сдерживая плач, глаза ее полны отчаяния.

Несколько раньше, около 150 года до н.э., была создана знаменитая мозаика **Дионис на пантере** (Делос, Дом масок). Она хорошо сохранилась, в ней почти отсутствуют утраты. На черном фоне, означающем, по–видимому, ночь, верхом на пантере скачет бог виноградарства, виноделия и винопития. У него меланхолическое, отсутствующее выражение лица, в руке он держит так называемый тирс – особый жезл с шишкой пинии на конце – древний символ плодородия. Пятнистая пантера (точнее, барс) – очень экспрессивна. У нее горящие глаза и оскаленная пасть, но это все же не совсем зверь: в ней есть нечто от выразительности человеческого лица.

На этом заканчивается наш обзор искусства эпохи эллинизма и вместе с тем искусства Древней Греции в целом. На протяжении полутора тысяч лет греческими мастерами были созданы шедевры непреходящего

значения, в которых выразилось представление о совершенном человеке. В эпоху древнейшего, палеолитического искусства сознанием художника владел образ животного, зверя. Художественная культура эпохи мезолита и неолита выдвинула образ человека на первый план. В искусстве Древнего Востока выражается уже представление не только о человеке, но и о божестве – отчасти зооморфном, отчасти антропоморфном. И только в древнегреческом искусстве образ бога делается полностью антропоморфным, а человек уподобляется божеству (на Востоке этому частично соответствует буддийское искусство). Греческая классика дала пластическое выражение калокагатии, которое обладало огромной притягательной силой для многих последующих эпох.

Эллинистический мир перестал существовать вследствие захватнической политики Древнего Рима. Основанный, по преданию, в 753 году до н. э., город Рим (лат. Roma), благодаря успешной дипломатии и военным действиям, становится в III веке до н.э. главой федеративного государства, занимавшего территорию всей Италии, и развивает внешнюю экспансию. Во II веке до н.э. им были захвачены материковая Греция и Пергам, а в следующем столетии – земли распавшегося государства Селевкидов и птолемеевский Египет. Но история античной художественной культуры на этом не закончилась. Искусство Древнего Рима стало ее следующим, не менее важным и значительным этапом.

Вопросы и задания

1. Как вы понимаете термин «эллинизм»?
2. Назовите ведущие региональные школы эллинистического искусства.
3. Какую высоту имел Фаросский маяк?
4. Что означают детские фигурки в скульптурной группе «Нил»?
5. Чьи традиции продолжил автор статуи так называемого Диадоха?
6. Сколько человек вмещал театр в Пергаме?
7. Опишите Алтарь Зевса в Пергаме. Какую длину имел его главный фриз?
8. Что такое «Дары Аттала»?
9. Где находилась в древности статуя Ники Самофракийской?
10. В каком известном произведении эллинистической скульптуры мы наблюдаем попытку вернуться к классическому идеалу женской красоты?
11. На кого из скульпторов итальянского Ренессанса оказал влияние Бельведерский торс?
12. Каковы главные тенденции эллинистического искусства?
13. Опишите скульптурную группу «Лаокоон». Кем и когда она создана? Как оценивал ее И. Винкельман?
14. Какие произведения эллинистической живописи вы можете назвать?
15. Какие из созданных в эллинистическую эпоху произведений относили к семи чудесам света?

ЛИТЕРАТУРА

Обязательная литература

1. История искусства зарубежных стран: Первобытное общество, Древний Восток, античность: Учебник / Колл. авт. Ин–та им. И.Е. Репина Академии художеств СССР. Под ред. А.П. Чубовой. – М., 1980.

Дополнительная литература

1. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции. Геометрика, архаика. – СПб, 2007.
2. Акимова Л.И. Искусство Древней Греции. Классика. – СПб., 2007.
3. Алпатов М. В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. – М., 1987.
4. Алпатов М.В. и др. Искусство. Книга для чтения. Живопись, скульптура, графика, архитектура. – М, 1969.
5. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. – М., 1972.
6. Всеобщая история искусств. В 6 т. – Т. I. – М., 1956.
7. Гомбрих Э. История искусства. – М., 1998. – С. 75 – 115.
8. История искусства: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. – М., 2003. – С. 74 – 107.
9. Михаловский И.Б. Архитектурные формы античности. – М., 2006.
10. Полевой В.М. Искусство Греции. Древний мир. – М., 1970.
11. Рифкин Б.И. Античное искусство. – М., 1972.
12. Соколов Г.И. Искусство Древней Греции. – М., 1980.
13. Соколов Г.И. Искусство Древней Эллады. – М., 1996.
14. Янсон Х. Основы истории искусств. – СПб., 1996. – С. 62 – 89.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение..... 3
Предисловие..... 4
Периодизация греческой культуры..... 5
Эгейское искусство..... 6
Искусство позднего неолита..... 6
Крито–Микенское искусство..... 7
Искусство протогеометрического и геометрического стилей..... 13
Архитектура Древней Греции..... 16
Искусство периода архаики..... 28
Скульптура..... 30
Живопись. Вазопись..... 36
Искусство классического периода..... 46
Ранняя классика..... 48
Скульптура..... 48
Живопись..... 53
Высокая классика..... 54
Скульптура и архитектура..... 54
Мирон..... 54
Поликлет..... 57
Фидий..... 60
Ансамбль Афинского Акрополя..... 61
Пеоний, Кресилай и Деметрий..... 84
Надгробия..... 85
Греческий театр..... 85
Вазопись..... 86
Живопись..... 87
Поздняя классика..... 89
Архитектура..... 90
Скульптура..... 91
Пракситель..... 91
Скопас..... 93
Леохар..... 95
Лисипп..... 97
Портретная скульптура..... 100
Танагрские статуэтки..... 101
Живопись..... 101
Искусство эпохи эллинизма..... 104
Архитектура..... 105
Скульптура и живопись..... 108
Александрийская школа..... 109
Пергамская школа..... 110
Родосская школа..... 113
Неоаттическая школа..... 115
Литература..... 119

Александр Николаевич Донин

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Редакторы: Л.П. Шахрова
Н.И. Морозова

Лицензия

Подписано к печати Формат 60 х 90 / 16
Печ. л. Тираж 100 экз. Заказ

Типография НГЛУ им. Н.А. Добролюбова
603155, Нижний Новгород, ул. Минина, 31 а