

---

# ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

---

# **КРИТО-МИКЕНСКАЯ (ЭГЕЙСКАЯ) КУЛЬТУРА**

**Регион:**

**Острова и берега Эгейского моря;  
Восточная часть Средиземноморья.**

**Период:**

**с 3000 до 1200 г. до н.э.** (почти две тысячи лет, одновременно с искусством Египта и Двуречья)

**Центры эгейской культуры:**

**остров Крит;**

**Кикладские острова** - архипелаг в южной части Эгейского моря (буквально «круговые», так названы потому, что окружают остров Дилос, имевший в древности огромное культурное и политическое значение для греков);

**Пелопоннес** (где находились города **Микены, Пилос и Тиринф**);

**Западное побережье Малой Азии** (в северной части которого находилась Троя).

Об Эгейском мире сохранилась память в легендах и мифах Древней Греции, а сказания о древней Трое — в **эпосе Гомера**.

Никто не сомневался в легендарном характере сведений о догреческих обитателях греческой земли.

Во второй половине 19 в. **немецкий археолог Генрих Шлиман** раскопал на Гиссарлыкском холме реальные остатки гомеровской **Трои**.

В 70-х и 80-х гг. 19 в. в результате раскопок Г. Шлимана и В. Дёрпфельда на Пелопоннесском полуострове была открыта **микенская культура**.

В начале 20 в. **английский археолог А. Эванс** сделал свои поразительные **открытия на Крите**.

# КРИТСКАЯ КУЛЬТУРА

**Начало культуры на Крите восходит к неолиту.**

В своем развитии эгейская культура дошла до сложения раннерабовладельческого общества.

Быстрее всего это развитие шло на **Крите**.

Местоположение Крита в центре восточной части Средиземного моря создавало исключительно благоприятные условия для развития торговли и мореходства.

В те времена **Крит был плодородным, покрытым обильными лесами и густо населенным островом, его гавани были хорошо защищены от бурь.**

Уже в раннеминойский период (3 тысячелетие до н.э.) критские корабли проникали на Мелос, Феру, Делос и другие острова Эгейского моря.

**Около 2000 г. до н.э. на Крите были возведены первые дворцы военных вождей.**

---

**Кносский дворец** и дворец в Маллии были хорошо укреплены стенами и башнями.

**Около середины 18 в. до н.э. на Крите произошла какая-то катастрофа**, характер которой до сих пор не ясен.

Некоторые исследователи объясняют ее сильным землетрясением, другие — военным нашествием, подобным нашествию гиксосов в Египте, третьи считают причиной катастрофы какое-то крупное социальное потрясение.

Но эгейская культура не была уничтожена.

**С начала 17 в. до н.э. наступил период могущества Крита** – это сильная морская держава, господствующая в восточной части Средиземного моря.

**Искусство Крита:**

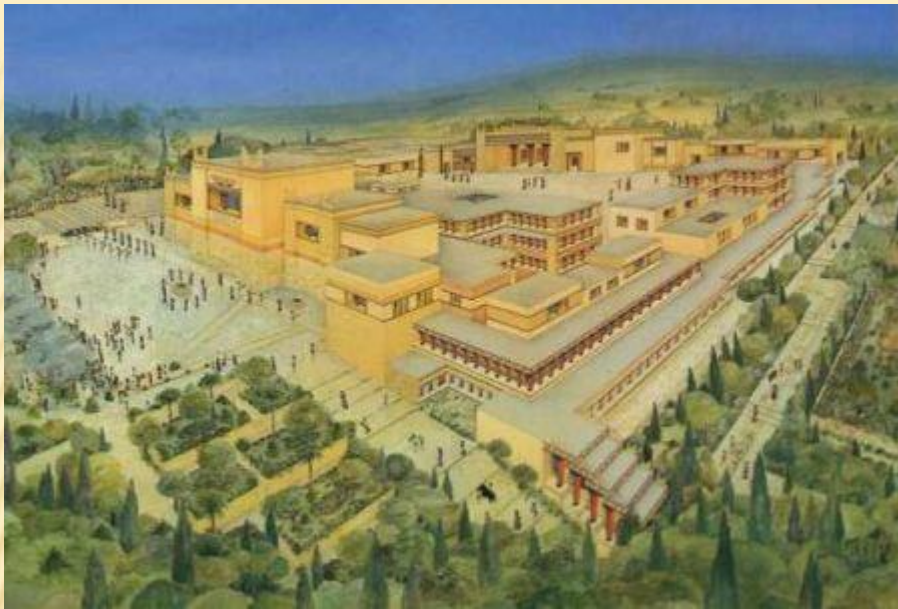
-необычайно своеобразная **архитектура**, очень динамическая, исполненная живописными и световыми эффектами;

-**декоративная живопись**, яркую и красочную, поражающую смелостью рисунка и разнообразием сюжетов, а иногда и реалистической наблюдательностью;

**керамика**, украшенная с исключительным богатством фантазии; изощренно нарядная мелкая пластика и резные камни.

**Искусство Крита**, расцвет которого совпадает с утверждением и высоким подъемом Нового царства в Египте, в целом **близко к искусству стран Древнего Востока**.

**Однако** в нем нет монументальности, нет строгого, спокойного ритма и симметрии.



Наиболее значительный архитектурный памятник Древнего Крита - **Кносский дворец (1600 г. до н.э.)**

Огромный архитектурный комплекс, создавался в течение нескольких столетий, испытал несколько землетрясений и других катастроф, разрушался и вновь восстанавливался.

Размеры дворца, его запутанный план и великолепное внутреннее убранство производили на окрестные народы огромное впечатление, и упоминания о нем приняли впоследствии легендарные формы:

-греческие мифы о загадочном **Лабиринте**

-о его хозяине - **человеко-быке Минотавре и победившем его Тезее**

-о **кладе Приама** (драгоценности, замурованные в крепостной стене)









## ТРОННЫЙ ЗАЛ



## ТРОННЫЙ ЗАЛ. ГРИФОНЫ



Центральное место в Кносском дворце занимал **большой прямоугольный двор** (52,5 м в длину) .

Со всех сторон к нему примыкали построенные в разное время **дворцовые помещения, большей частью прямоугольные, в крайне запутанном чередовании.**

Во дворце было **несколько входов**; к четырем из них вели широкие лестницы. Расположение помещений на разных уровнях вызывало необходимость **множества лестниц и пандусов.**

Воздух и свет поступали через **многочисленные световые колодцы.** Освещение помещений, таким образом, не было равномерным. Разнообразие освещения, так же как и размещение комнат на разных уровнях, способствовало **живописности общего впечатления.**

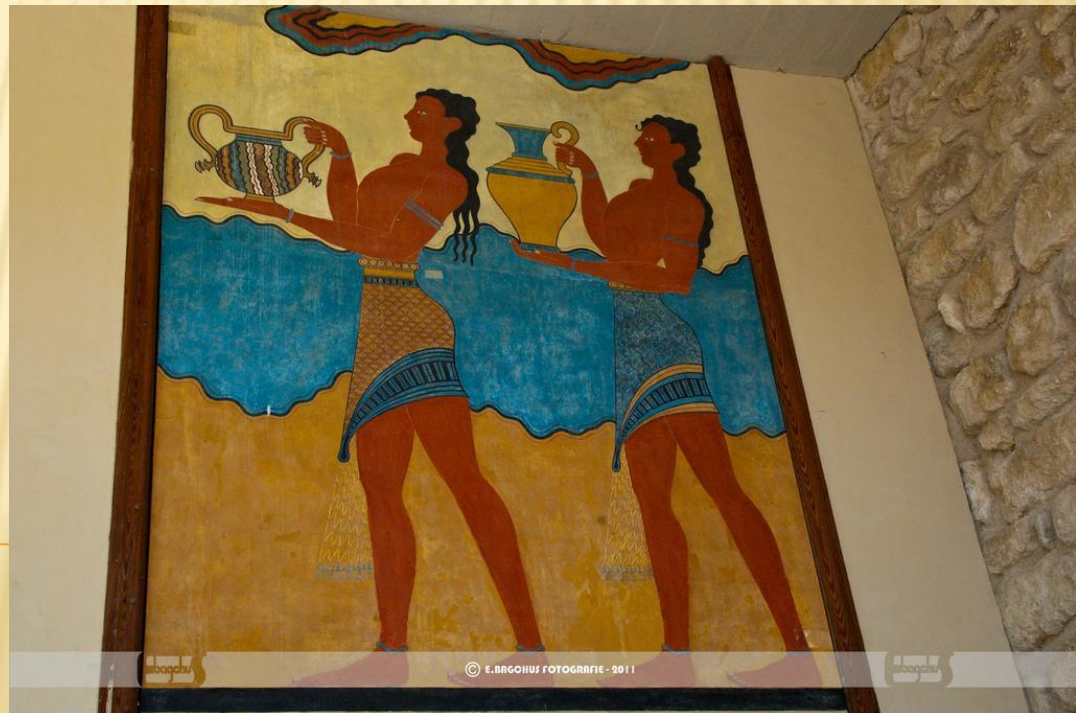
Очень большую роль играли **стенные росписи**, отличающиеся исключительной **декоративностью**; контрастность цветовых сопоставлений этих росписей свидетельствует об учете художниками их освещения рассеянным или слабым светом.



Наиболее характерная черта  
изобразительных искусств Крита:  
**праздничная, приподнятая  
декоративность.**

На стенах в виде фризозов или панелей –  
**фрески.**

- 1. Голубая обезьяна**
- 2. Шествие**



# ДАМЫ В ГОЛУБОМ





## Дельфины



# ИГРЫ С БЫКАМИ

---



## Царь-жрец (Принц лилий)

Рельеф не полностью сохранился, реставрирован.

**Большой по размеру (около 2,22 м высоты) и слабо выступающий из фона (не более 5 см в наиболее выдающихся частях).**

Идущий юноша в традиционном древнем костюме (повязке и поясе), с тонкой талией и широкими плечами.

Поступь юноши исполнена торжественности. На голове его — корона из лилий и три спускающихся назад пера, на груди — ожерелье, также из цветов лилии.

Правой рукой, сжатой в кулак, он касается груди, в отведенной назад левой руке держит жезл.

Он проходит среди растущих белых лилий с красными тычинками и порхающих бабочек. **Фон рельефа - красный.**

Необыкновенно изысканный и манерный стиль этого рельефа находит отклики в одновременном дворцовом искусстве Микен и Тиринфа.



## Критская вазапись

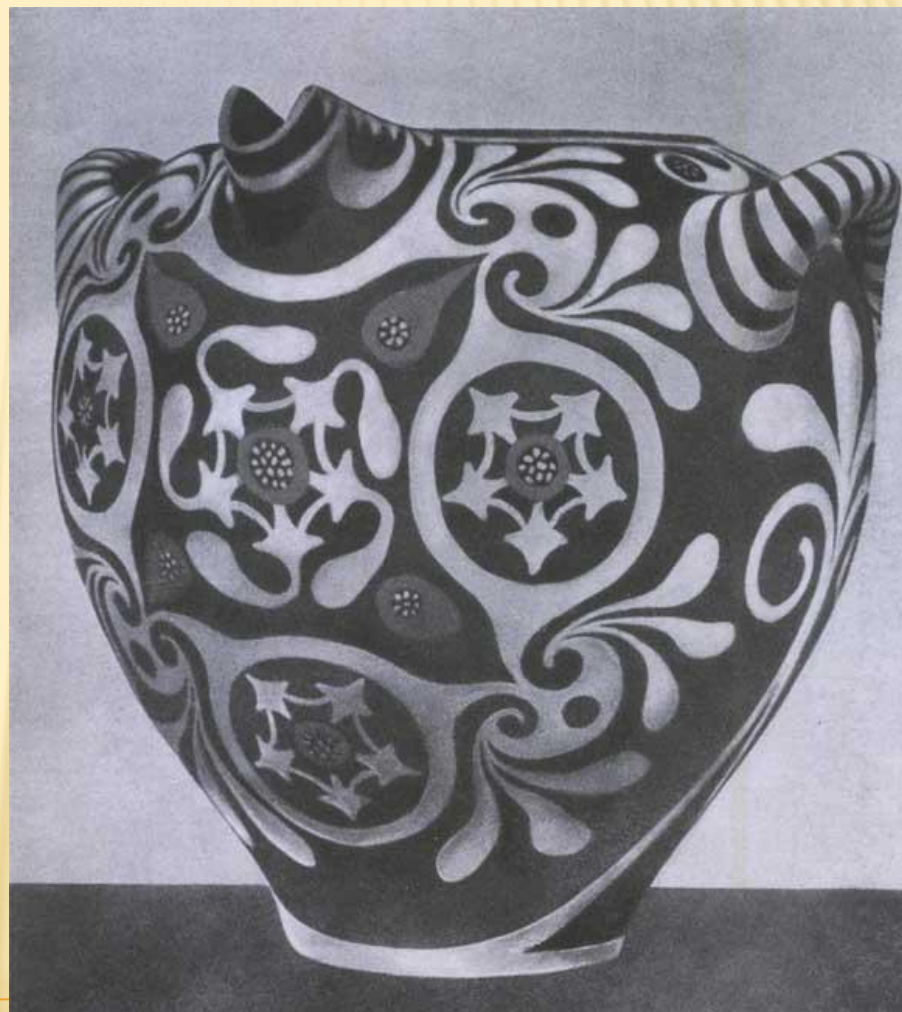
**Ваза Камарес.** Глина. Около 1800 г. до н. э.

Гераклейон. Музей.

Сложный и разнообразный путь развития прошла **критская керамика**.

Наиболее ранние глиняные сосуды, выполненные от руки (около 3000 г. до н.э.), покрыты простыми **геометрическими узорами, обычными для искусства эпохи неолита.**

К сер. 17 в. до н.э. относятся **вазы, получившие название по их первой находке в пещере Камарес**, с изящными округлыми формами, покрытые черным лаком, по которому белой и красной краской нанесены крупные растительные узоры.





**Ваза с осьминогом**  
**Ваза Камарес из Феста**



## Богиня со змеями (Крит)

Период расцвета критского искусства сопровождался развитием **мелкой пластики**.

Найденные на Крите статуэтки богинь, держащих в руках змей, сделанные **из фаянса или из слоновой кости**, фаянсовые таблички с разноцветными фигурами летучих рыб, раковин, козы с козленком и др. сочетают **обычную для эгейского искусства декоративность и изысканность** с большой долей реалистической наблюдательности.

Статуэтки богинь со змеями, с их традиционным критским костюмом и украшенным цветами убором на голове, с их торжественной, неподвижной позой были, вероятно, изображениями почитаемой во всем Средиземноморье богини — покровительницы всего живого, **богини растительности**.

**Змея, атрибут богини, считалась священным существом.**

Такой образ богини, отражавший облик знатной критянки, мог сложиться лишь в обществе, достигшем уже значительного социального расслоения.



## **Богиня со змеями.**

Статуэтка из слоновой кости с золотом.

Середина 2 тысячелетия до н. э.

Бостон. Музей изящных искусств (17 см высоты)

Эту статуэтку принято считать шедевром критской мелкой пластики.

Ее стройная фигурка одета в длинное платье со сборками и в вытянутых руках она держит змей, так же, как и фаянсовые статуэтки, но **лицо трактовано более реально и более тонко моделировано.**

Вероятно, на Крите существовала и крупная скульптура, скорее всего деревянная, но она до нас не дошла.



## **В 15 в. до н.э. - упадок критской культуры.**

---

**Видимо, в результате какого-то неизвестного нам внутреннего кризиса.**

**В искусстве:**

**быстро нарастающая схематизация и геометризация форм (статуэтки юношей с неестественно удлинёнными пропорциями, примитивным изображением тела и лица).**

**Около 1400 г. до н.э. города Крита разрушены.**

**Вероятнее всего - ахейским военным вторжением.**



# МИКЕНСКАЯ КУЛЬТУРА

**Эгейское искусство, сложившееся на материке Греции, обычно называется микенским искусством.**

**Жители Микен были, вероятно, ахейцы. Теснимые другими племенами, они осели на юге Балканского полуострова около 2000 г. до н.э.**

**Расцвет микенской культуры относится к 1500 -1200 гг. до н.э.**

**Для социального строя Микен и других эгейских городов Пелопоннеса и побережья Малой Азии было характерно:**

- разложение родового строя;**
- выделение аристократии;**
- наличие патриархального рабства;**
- сложение ряда мелких государств во главе с **басилевсом** — военным вождем, верховным жрецом и судьей.**

## Сводчатая галерея в Тиринфе. 14 в. до н. э.

Ведущее место в микенском искусстве занимает архитектура: в Микенах, Тиринфе, Афинах, Трое (на побережье Малой Азии). Они расположены на возвышенных местах. В отличие от дворцов Крита, не имевших укреплений, дворцы Тиринфа и Микен были хорошо укреплены

Композиция дворцовых комплексов имела общие черты с композицией критских дворцов — несимметричное расположение построек, световые колодцы и др.

Но были местные **особенности**:

- в плане дворца центральное место занимал **мегарон** - большой прямоугольный зал с очагом в середине, четырьмя расширяющимися кверху колоннами по сторонам очага, поддерживавшими перекрытие, и сенями (продомосом), имевшими наружный портик с двумя колоннами - **портик «в антах»** (то есть с двумя колоннами между выступами боковых стен мегарона).

Эти черты перешли в архитектуру Древней Греции.

Стены дворцовых построек были сложены из сырцового кирпича с деревянными прокладками, покрыты штукатуркой и иногда расписаны.

Для микенской архитектуры характерна примитивная техника **кладки крепостных стен из огромных неотесанных камней**, насухо.

Толщина этих стен в Тиринфе достигает до 8 м. Стены были укреплены башнями. Греческий путешественник Павсаний (2 в. н.э.) назвал их в своем «Описании Эллады» **циклопическими**, потому что передвигать такие камни (более 3 м в длину и 1 м в высоту) было, казалось, под силу только мифическим циклопам.

Этот термин -«циклопическая кладка» - применяется до сих пор.



## Купольная гробница (Сокровищница Атрея) в Микенах. 14 в. до н.

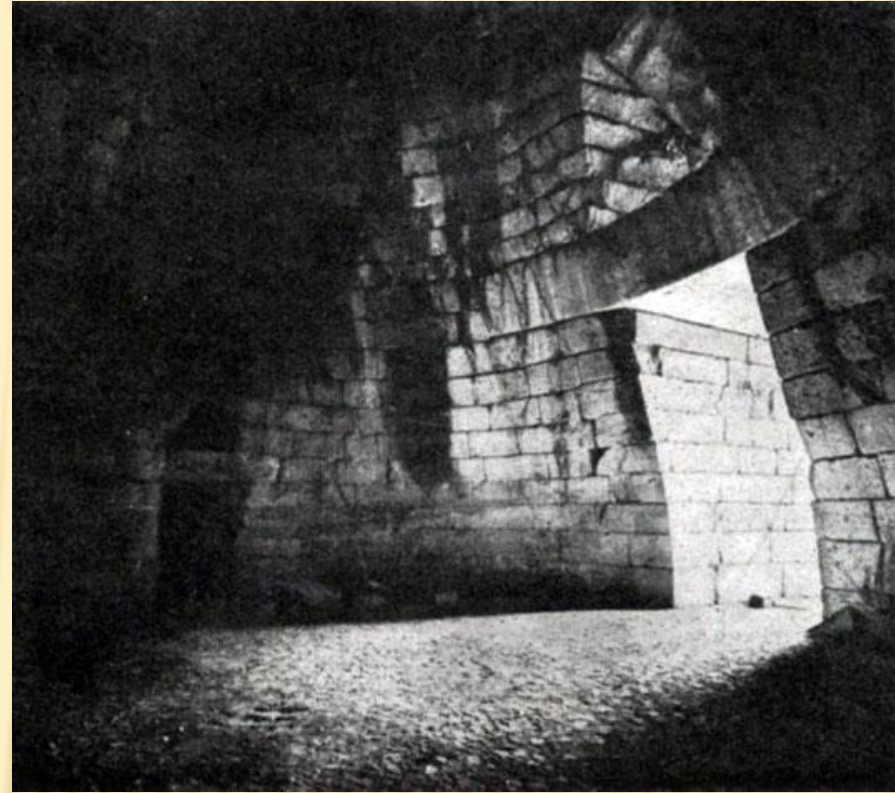
Большим своеобразием отличались микенские погребальные сооружения.

Это «**шахтные могилы**», высеченные в скале, выложенные каменными плитами и прикрытые плитами сверху, и **купольные гробницы** (толосы), представляющие собой круглые сооружения, крытые куполом, который образуется концентрическими рядами кладки с напуском. К круглой камере ведет **узкий коридор (дромос)**.

Лучше других сохранилась купольная гробница 14 в. до н.э. Она была открыта Шлиманом в Микенах и названа им «сокровищницей Атрея», по имени отца царя Агамемнона, вождя ахейцев, героя Троянской войны.

Высота - 13 м, диаметр - 14,5 м, купол состоит из 34 концентрических кругов кладки, длина дромоса 36 м.

Вход в гробницу сложен из правильных каменных квадров (четырехугольник); дверной проем покрыт огромной монолитной плитой (около 120 тонн весом), над ней кладка, которая образует треугольное отверстие для облегчения стены.



## **Львиные ворота в Микенах**

Та же конструкция в «Львиных воротах», ведущих в акрополь Микен.

Треугольник над пролетом ворот занят большой треугольной плитой со скульптурным рельефом в виде двух львиц, опирающихся передними лапами на алтарь по сторонам стоящей на нем колонны, расширяющейся кверху.

**Рельеф величественных «Львиных ворот» — единственный пример монументальной скульптуры в эгейском искусстве.**

**Геральдический характер рельефа** вполне соответствовал условному искусству Микен.

Композиция микенских архитектурных комплексов была самобытной, но декорация и орнаментика сложились под сильным влиянием Крита, отличаясь лишь большим схематизмом.

Размеры построек, их монументальность свидетельствуют о привлечении для их сооружения огромного количества людей - как пленных рабов, так и местного населения.

*Геральдика – гербоведение (от лат. heraldus — глашатай)*



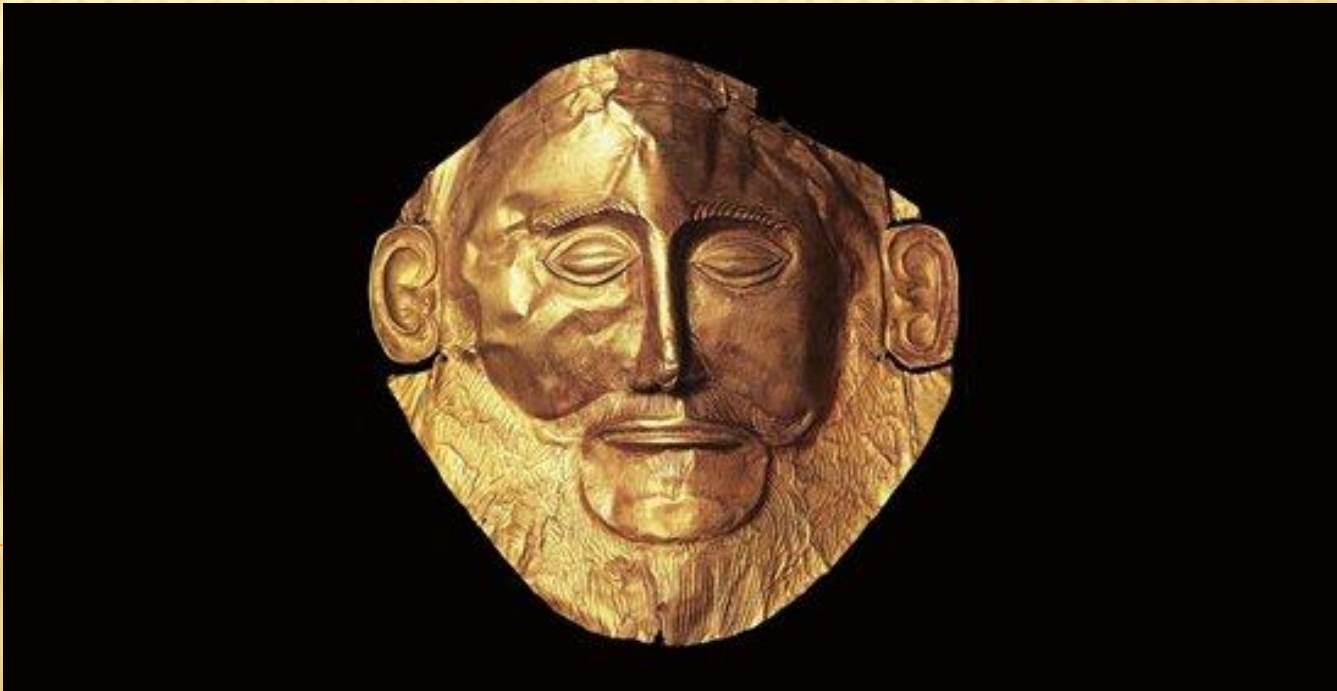


**ЛЬВИНЫЕ ВОРОТА В МИКЕНАХ**

## Маска Агамемнона. 1550-1500 г. до н.э. Золото. Национальный археологический музей. Афины

**Гомер называет Микены златообильными.**

Раскопки Шлимана и раскопки 50-х гг. 20 в. дали совершенно исключительные по богатству и отчасти художественному мастерству вещи: **«маска Агамемнона»**, кубки, чаши, сосуды — грубой местной работы, но массивные, из чистого золота; замечательный кубок из горного хрусталя с ручкой в виде головы утки; тяжелые бронзовые мечи с рукоятками из слоновой кости с инкрустацией золотом; множество бляшек, украшавших, вероятно, погребальный полог и одежду; кинжалы критской работы с изумительной по тонкости инкрустацией на клинках, изображающей бегущих львов посреди лилий, охоту на львов и др.



---

# **ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ**

**(ПО РАБОТАМ ЮРИЯ ДМИТРИЕВИЧА КОЛПИНСКОГО, 1909-76)**

# ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

---

**Регион:**

**южная часть Балканского полуострова  
многочисленные острова Эгейского моря  
узкая прибрежная кайма малоазийского  
побережья.**

**Греция – Эллада** (греч. Ελλάδα [e'laða] , Elláda)



История Древней Греции и история греческого искусства прошла следующие этапы:

1. **Гомеровская Греция (12-8 в. до н.э.)** – время распада родовой общины и зарождения рабовладельческих отношений. Развитие эпоса и появление первых памятников изобразительных искусств.

2. **Архаика (7-6 в. до н. э.)** – период образования рабовладельческих городов-государств. Формирование демократической культуры. Развитие греческой архитектуры, скульптуры, художественных ремесел, расцвет лирической поэзии.

3. **Классика (5-4 в. до н.э.)** – период расцвета греческих городов-государств. Расцвет античного рабовладельческого общества. Рост гражданского самосознания, расцвет философии, естественнонаучных открытий, блестящее развитие поэзии, драмы, подъем в архитектуре, реализм в изобразительных искусствах.

В конце этого периода (4 в. до н.э.) первый кризис рабовладельческого общества, упадок полиса, кризис искусства классики.

4. **Эллинистический период (конец 4-1 в. до н.э.)** – образование больших империй, утрата гражданских свобод. Эллинистические государства были завоеваны Римом и включены в состав его державы, а их искусство частично растворилось в римском искусстве.

# 1. ИСКУССТВО ГОМЕРОВСКОЙ ГРЕЦИИ

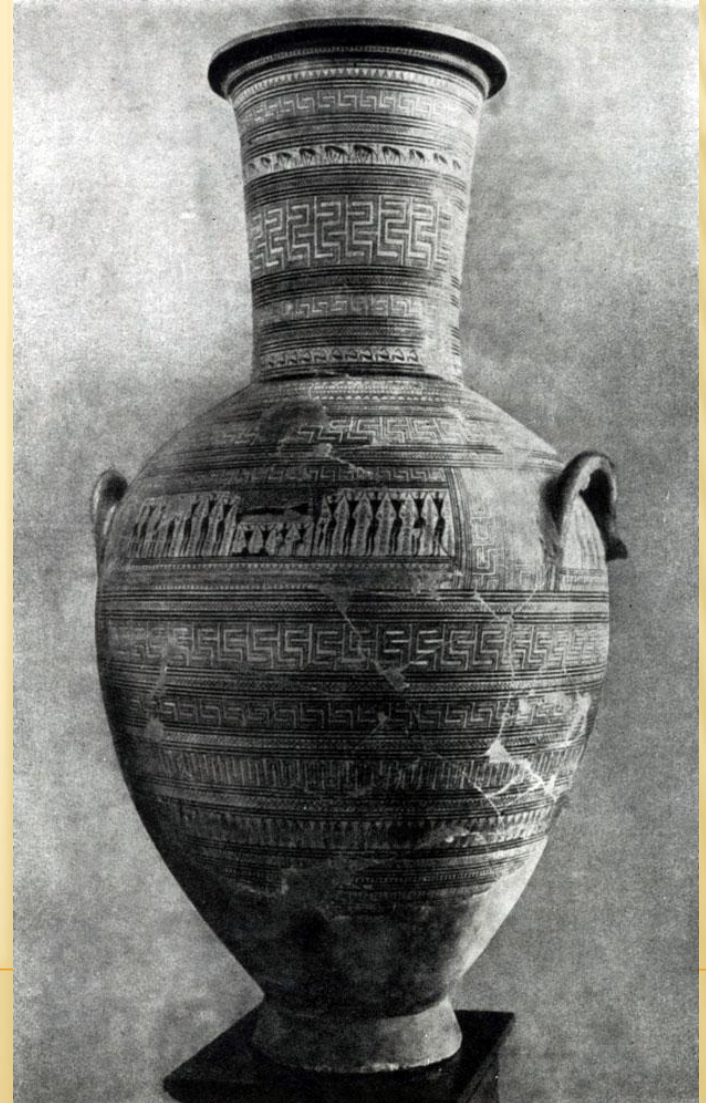
**Дипилонская амфора.** 9-8 вв. до н. э. Афины.  
Национальный музей.

Найдены археологами на древнем кладбище близ Дипилонских ворот в Афинах.

Самые ранние – **вазы «геометрического стиля»:** очень большие глиняные сосуды (иногда в рост человека), геометрический орнамент, **коричневая краска по бледножелтоватому фону**, имели погребальное и культовое назначение, по форме повторяли глиняные сосуды, служившие для хранения больших количеств зерна или растительного масла.

Орнамент особенно обилен: узор состоит чаще всего из чисто геометрических мотивов (плетенка-меандр), схематизированный растительный и животный орнамент.

Фигуры животных (птиц, зверей, например, лани и др.) многократно повторяются на протяжении отдельных полос орнамента, придавая изображению ясный, хотя и однообразный ритмический строй.



**Конь. Геракл и кентавр.** Бронзовые статуэтки из Олимпии.

8 в. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.

**Скульптура гомеровского времени** дошла до нас лишь в виде мелкой пластики, большей частью явно культового характера. Эти небольшие статуэтки, изображающие богов или героев, делались из терракоты, слоновой кости или бронзы.

Наряду с **терракотовыми статуэтками** существовали и **бронзовые.**

**«Геракл и кентавр»** и **«Конь»**, найденные в Олимпии и относящиеся к концу гомеровского периода, дают очень наглядное представление о наивной примитивности и схематизме этой мелкой бронзовой пластики, предназначавшейся для посвящений богам.



## 2. ИСКУССТВО ГРЕЧЕСКОЙ АРХАИКИ

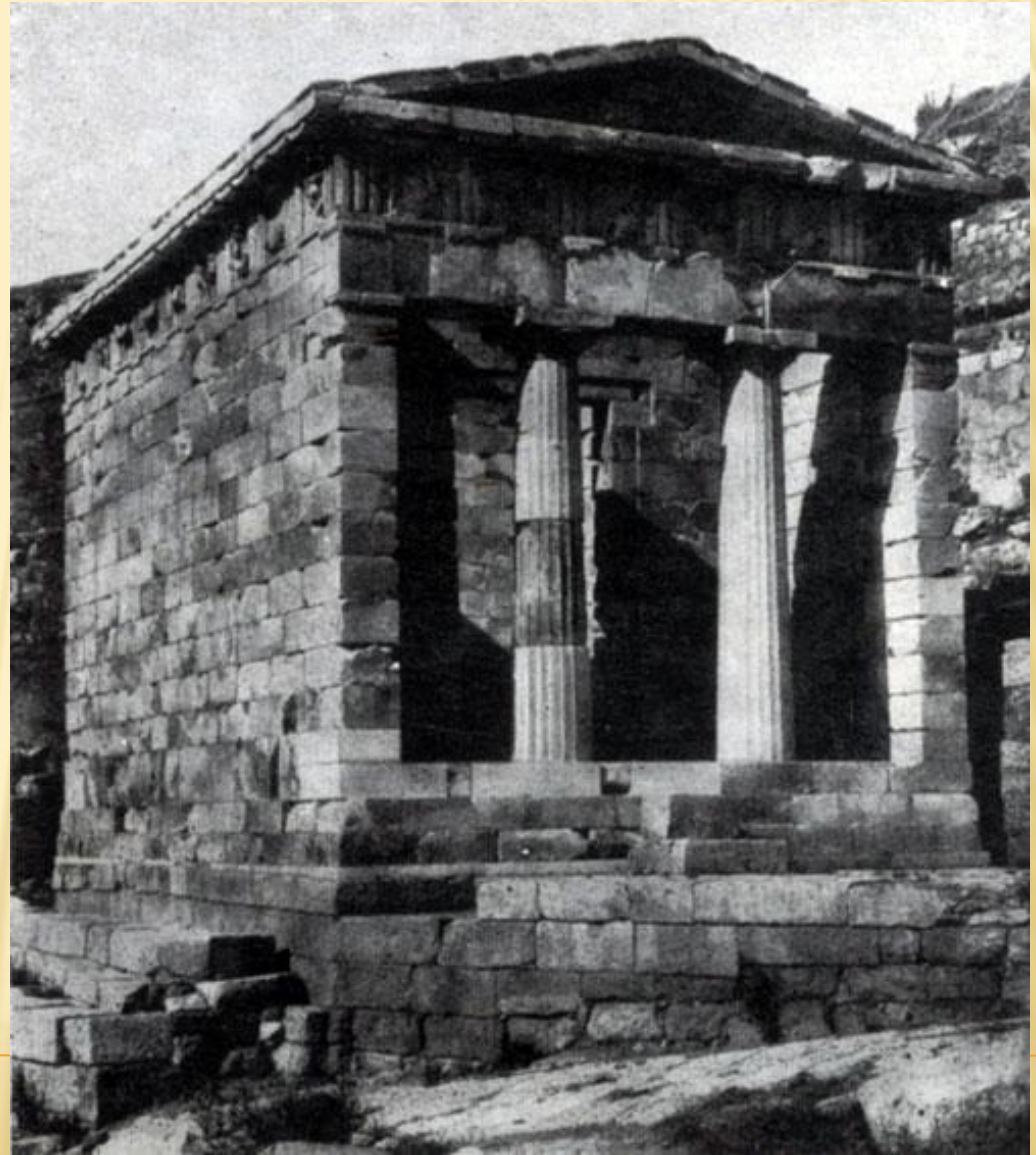
(7-6 вв. до н.э.)

**Сокровищница афинян в Дельфах.  
Конец 6 в. до н. э.**

Простейшим и древнейшим типом каменного архаического храма был **«храм в антах»**.

Он состоял из одного небольшого помещения - **наоса, открытого на восток**.

На его фасаде, между **антами, то есть выступами боковых стен**, были помещены две колонны. Всем этим **«храм в антах»** был близок к древнему **мегарону** (букв. – *большой зал*). В качестве главного сооружения полиса **«храм в антах»** был мало пригоден: он был очень замкнут и рассчитан на восприятие только с фасада. Поэтому он позднее, особенно в 6 в. до н.э., использовался чаще всего для небольших сооружений (например, сокровищниц в Дельфах).



В период архаики складывается система **архитектурных ордеров** (*порядок, строй*), которая легла в основу всего дальнейшего развития античной архитектуры.

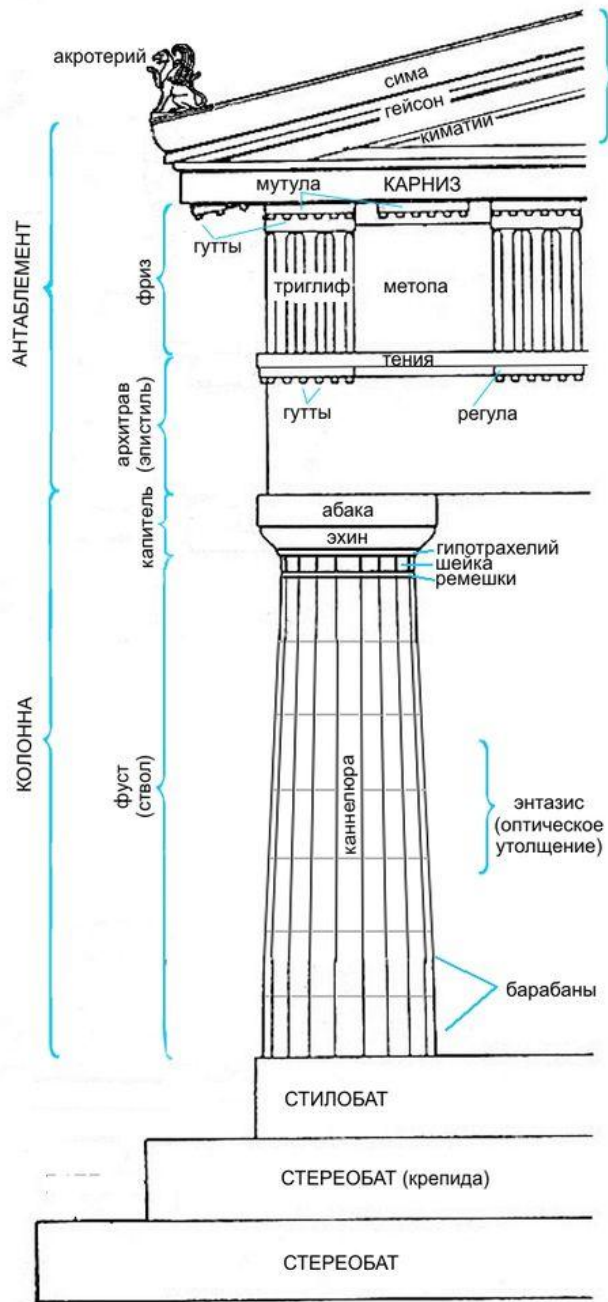
**Ордер** - весь образный и конструктивный строй греческой архитектуры, главным образом храма, но чаще имеется в виду только **порядок соотношения и расположения колонн и лежащего на них перекрытия (антаблемента)**.

В эпоху архаики греческий ордер сложился в двух вариантах — **дорическом и ионическом**.

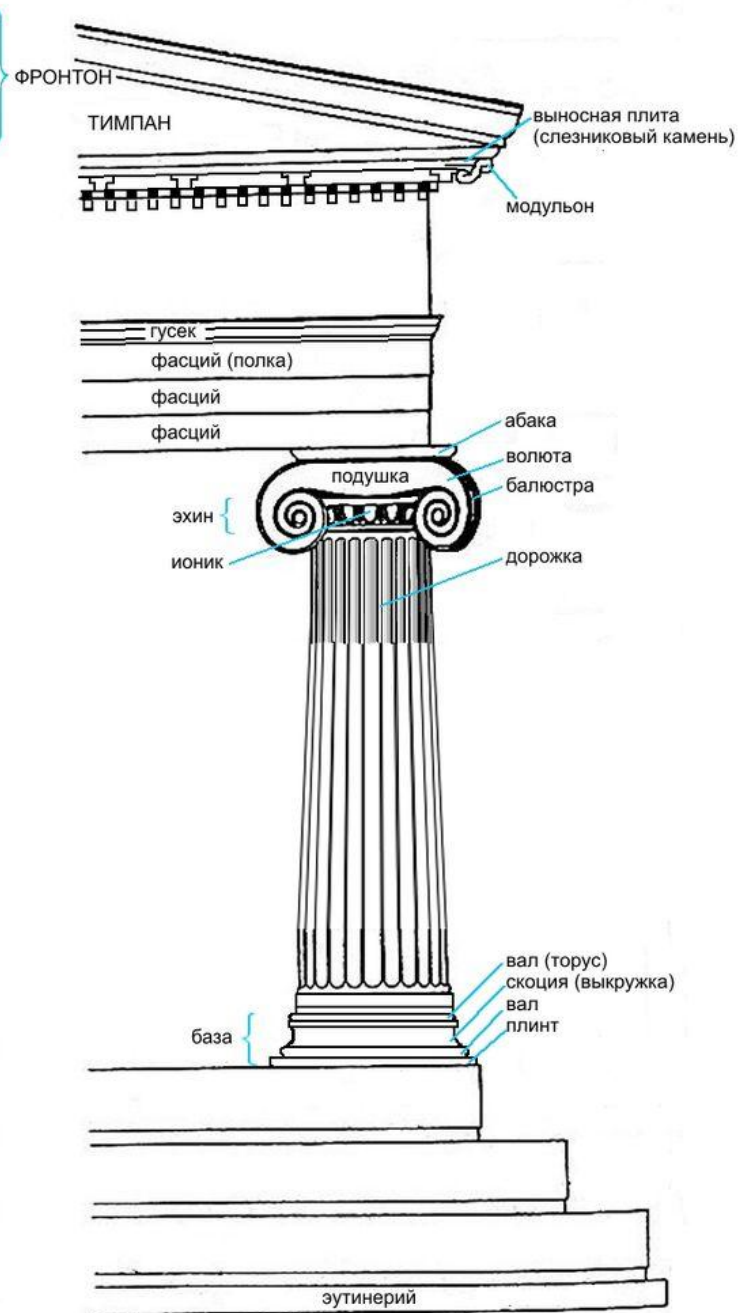
**Дорический ордер**, по мнению греков, воплощал идею мужественности, то есть гармонию силы и торжественной строгости.

**Ионический ордер**, наоборот, был легок, строен и наряден; когда в ионическом ордере колонны заменялись кариатидами, то не случайно ставились именно изящные и нарядные женские фигуры.

# Дорический ордер



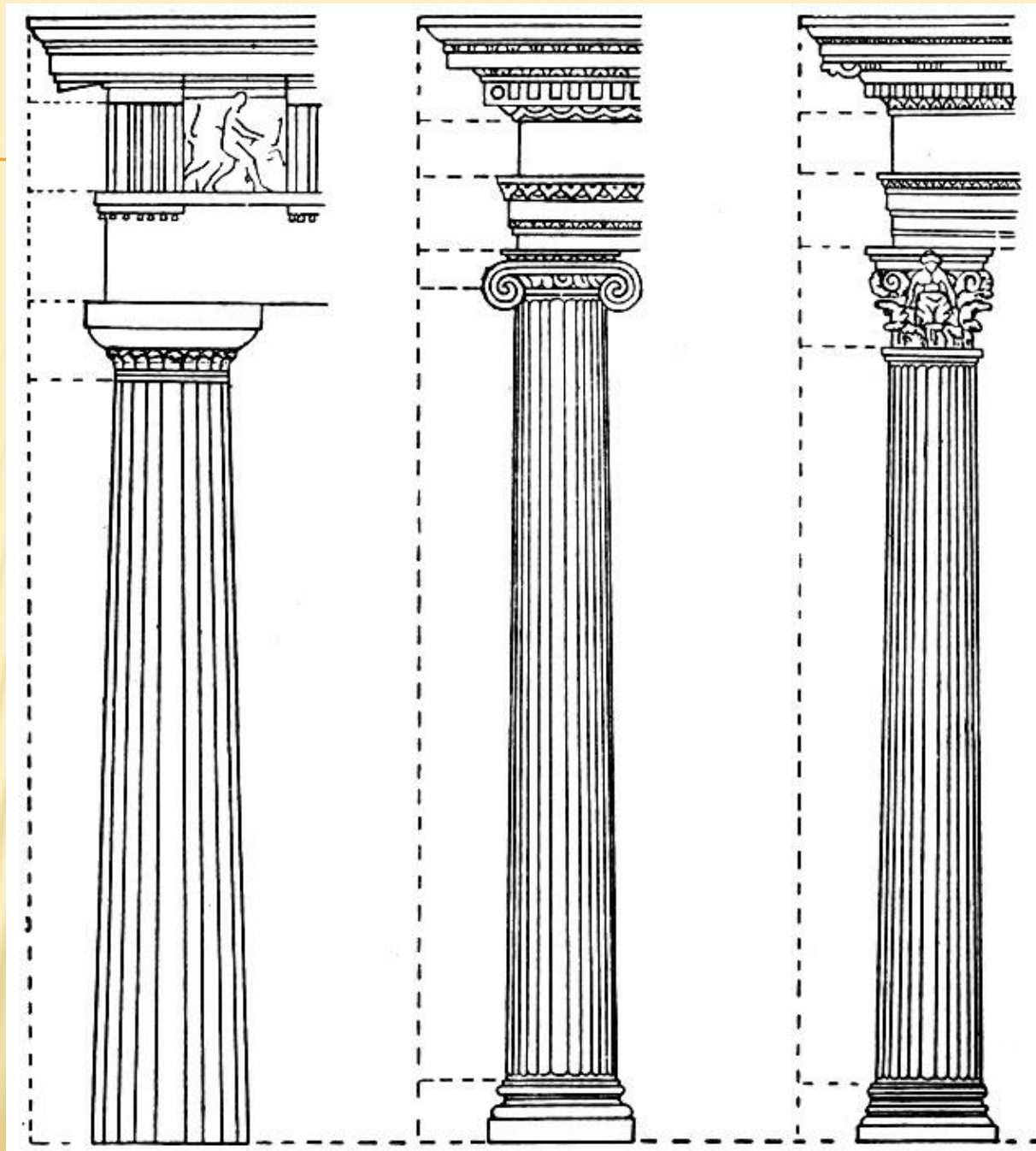
# Ионический ордер



**ДОРИЧЕСКИЙ ОРДЕР**

**ИОНИЧЕСКИЙ  
ОРДЕР**

**КОРИНФСКИЙ  
ОРДЕР**



**В архаической архитектуре** ионического и дорического ордера, строившейся из известняка, нашла широкое применение яркая раскраска.

Основным было **сочетание красного и синего цветов.**

Раскрашивались **тимпаны фронтонов** (то есть их треугольное поле под двускатной крышей) и **фоны метоп, триглифы** и некоторые другие детали антаблемента.

Раскрашивалась и **скульптура**, украшавшая архаические храмы. Раскраска повышала ощущение праздничности облика архитектуры и, особенно в дорическом ордере, подчеркивала архитектонику его частей.

**Ионическая архитектура** отличалась от дорической большим **богатством декорации, большим изяществом и легкостью.**

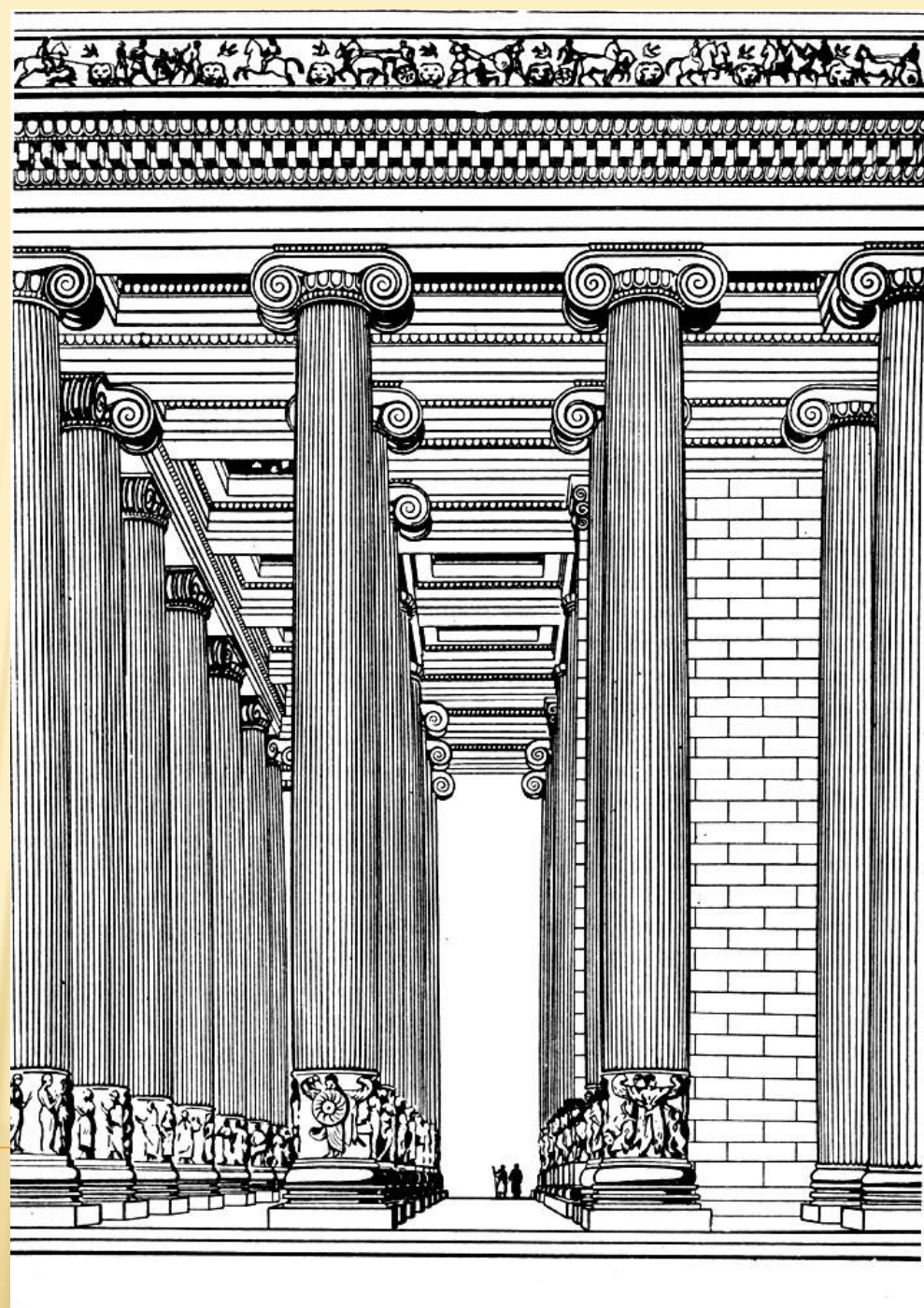


## Храм Артемиды в Эфесе. Реконструкция.

Из архаических храмов Ионии наибольшей известностью пользовался первый храм Артемиды в Эфесе (6 в. до н.э.)

Длина - более 100 м.

Это не периптер, а диптер — его колоннада была двойной. Глубокий *пронаос* (дословно *предзал*, пристройка перед входом в храм, передняя, проходная часть античного храма, прихожая) состоял из четырех рядов колонн, по две в каждом ряду. Колонны на западном и восточном фасадах опирались на барабаны, украшенные скульптурными рельефами.



# ВАЗОПИСЬ ПЕРИОДА АРХАИКИ

Период архаики был периодом **расцвета художественных ремесел.**

**Греческие вазы** служили для самых разнообразных целей и потребностей.

Они были очень разнообразны по форме и размерам.

Обычно **вазы покрывались художественной росписью.**

Многие вазы носят подпись создавшего их мастера, а иногда и двух — **горшечника и художника.**

Художественно выполненные и богато расписанные вазы не были предназначены для повседневных бытовых нужд.

В 7-6 в. до н. э. сложилась стройная система постоянных форм ваз, имевших разное назначение.:

**амфора** - для хранения вина и масла

**кратер** — для смешивания (во время пира) воды с вином

из **килика** пили вино

в стройном **лекифе** хранились благовония для возлияний на могилах умерших.

По сравнению с керамикой гомеровского периода формы и пропорции ваз стали строже и красивее.

**Коринфская ваза. Конец 7 —начало 6 в. до н. э. Париж. Лувр.**

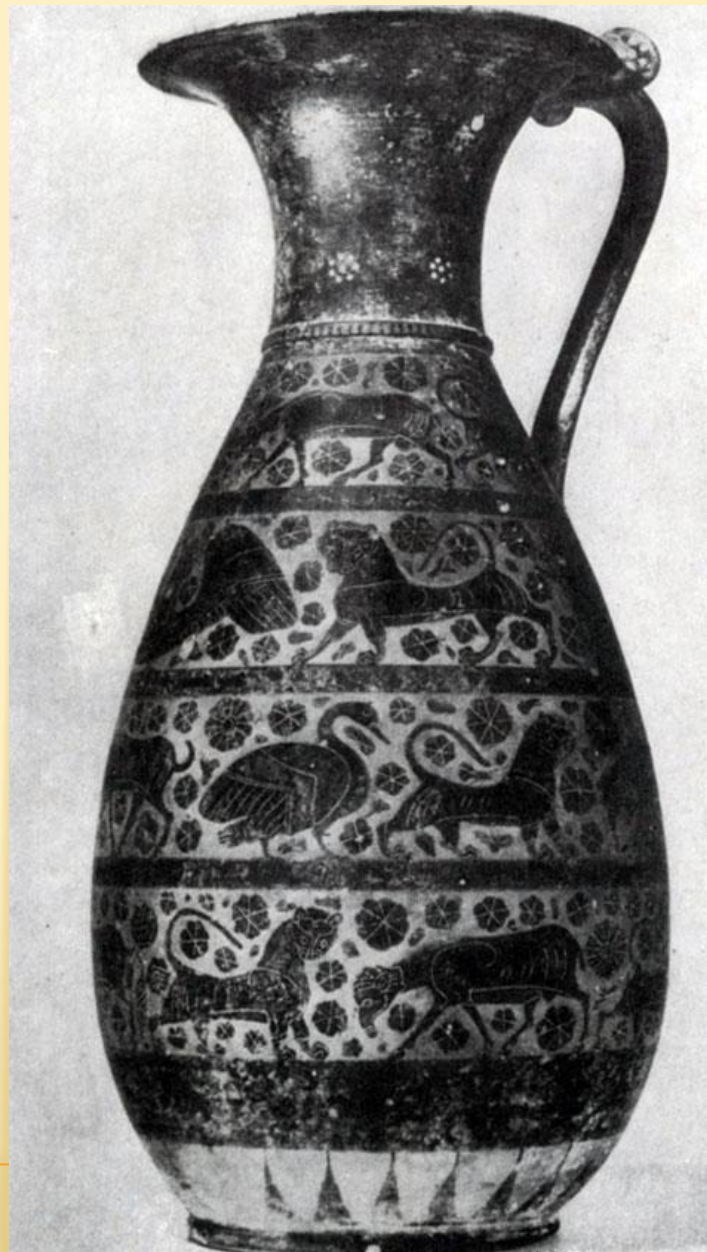
Во времена ранней архаики (7 в. до н.э.) в греческой вазописи господствовал **«ориентализирующий» (подражающий Востоку) стиль.**

Центрами этого направления были торговые города островной и малоазийской Греции, а также Коринф. Вазы с **островов Мелоса, Родоса и из Коринфа** отличались нарядностью росписи, носившей в основном декоративный характер.

Росписи эти выполнялись коричневой краской нескольких тонов, от почти красного до буровато-коричневого.

Целый ряд мотивов орнамента благодаря торговым и культурным связям был заимствован с Востока. Художники этих ваз соединяли в одной композиции схематичные изображения человека, животных или фантастических существ с чисто орнаментальными мотивами, стремясь заполнить все поле композиции, не оставляя пустых мест, и этим создать впечатление декоративного целого.

Принципиальной разницы между изображением людей и орнаментом мастер не видел.



В 6 в. до н.э. на смену ориентализирующему стилю пришла **чернофигурная вазапись (зародилась в 7 в. до н.э.)**

Узорный орнамент был вытеснен **четким силуэтным рисунком**, характеризующим общий облик фигуры и более или менее выразительно передающим жест и движение.

**Рисунки людей и животных заливались черным лаком и отчетливо выделялись на красноватом фоне обожженной глины.**

Иногда добавлялись белый цвет и процарапывание узора одежды, волос и т. п. по поверхности лака.

Последовательно проходившая перед зрителем вереница фигур развертывала ясную и понятную ленту повествования.

**Наибольшего расцвета чернофигурная вазапись достигла в Аттике.**

**Название одного из предместий Афин, славившегося в 6 и 5 вв. до н.э. своими гончарами, — Керамик — превратилось в название изделий из обожженной глины.**

## Кратер Клития и Эрготима (Ваза Франсуа).

Около 560 г. до н. э. Флоренция.  
Археологический музей.

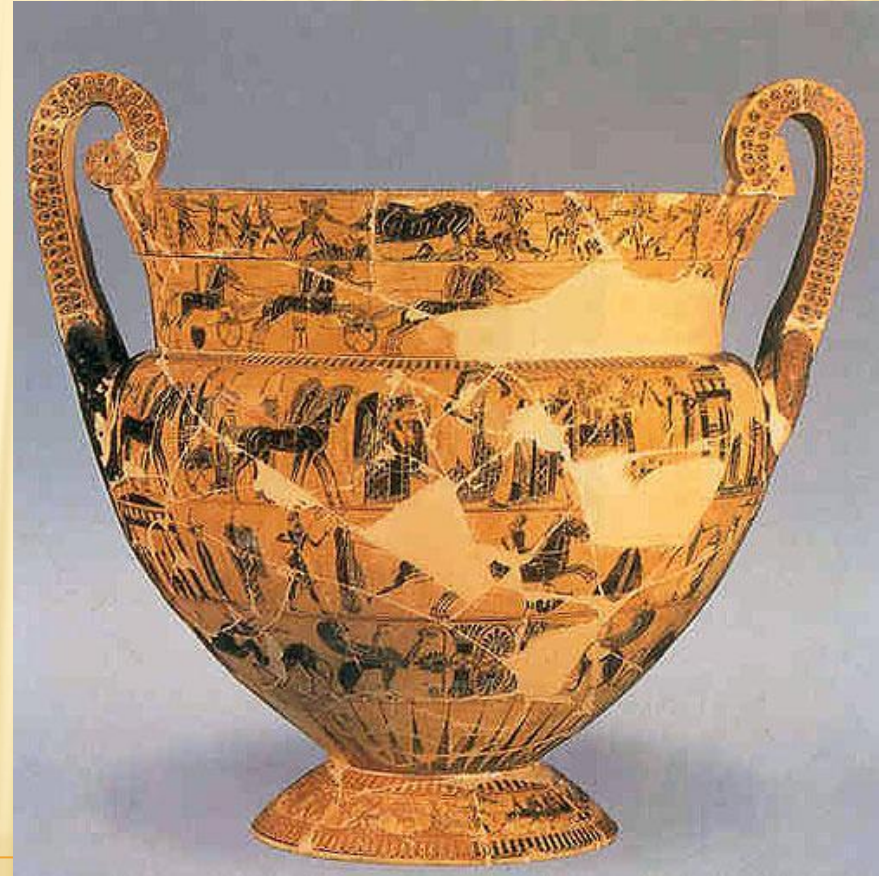
Обнаружена в 1844 г. итальянским инженером, художником и археологом Алессандро Франсуа.  
Дает представление обо всем изобразительном богатстве **чернофигурной вазописи**.

Рисунок разбит на ряд поясов.

Большинство из них носит конкретный сюжетный характер: охота на каледонского вепря, состязание колесниц и т. п.

Человеческие фигуры лишены какой-либо индивидуальной характеристики: они плоскостны, и их движения резки и угловаты; животные (особенно лошади) точнее по рисунку, изящнее и живее.

Каждая полоса в отдельности дает затейливый ритмический узор и вместе с тем наглядный рассказ, изобилующий подробностями; оформление вазы в целом представляет собой явный пример перехода от «коврового» заполнения всей поверхности вазы к более строгой композиционной архитектонике.



## **Эксекий.**

**Дионис в ладье. Роспись килика.** После 540 г. до н. э. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства.

Эксекий – крупнейший аттический вазописец середины 6 в. до н.э. (550 - 530), с наибольшей силой раскрыл все живые и прогрессивные стороны чернофигурной вазописи. В его руках мифологические сказания и эпизоды из гомеровского эпоса превратились в выразительные сцены, хотя он сохранил еще ограниченные стороны силуэтного рисунка.

**Изображен миф о Дионисе - о его чудесном спасении от морских разбойников, которых он превратил в дельфинов.** Удлиненные и изогнутые силуэты корабля и дельфинов великолепно вписаны в круг. Разбросанные по полю композиции дельфины с выгнутыми спинами создают полную беспокойного движения игру линий, напоминающую о плеске волн. Большая по сравнению с ними ладья со стремительно выгнутой линией борта, с наполненным ветром парусом как бы плавно скользит по поверхности моря. Прихотливый узор виноградной лозы, выросшей на мачте, венчает композицию.



*Эксекий.*

**Аякс и Ахилл, играющие в кости.**

Роспись амфоры. Около 530 г. до н. э.

Рим. Ватикан.

У Эксекия мифологические сказания и эпизоды из гомеровского эпоса превратились в выразительные сцены.

Восклицания персонажей написаны тут же, рядом с фигурами.

*Аякс – участник троянской войны, один из соискателей руки Елены*



# АРХАИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА

**Гера Самосская. Мрамор. Около 560 г. до н. э. Париж. Лувр.**

До конца архаического периода (сер. 6 в. до н.э.) создавались строго фронтальные и неподвижные статуи богов, словно застывших в торжественном покое. В отвлеченности и геометризме форм сказывались приемы, идущие еще от искусства гомеровского периода.

К такому типу статуй относится **«Гера» с острова Самоса**. Художник хорошо передал различные ткани: тяжелой верхней и тонкой нижней одежды; тщательно изобразил складки, правильно установил пропорции женской фигуры. Однако статуя напоминает скорее ствол дерева, а не живое человеческое тело; она кажется скованнее и мертвеннее, чем самые условные из египетских статуй. По сравнению с искусством гомеровского периода здесь есть, конечно, много нового и прежде всего — строгая, ясная пропорциональность и объемность фигуры. Но подлинно реалистических задач такое искусство еще не ставит: задачей художника было создать торжественное, застывшее изваяние, предмет культа, священный и таинственный образ божества.



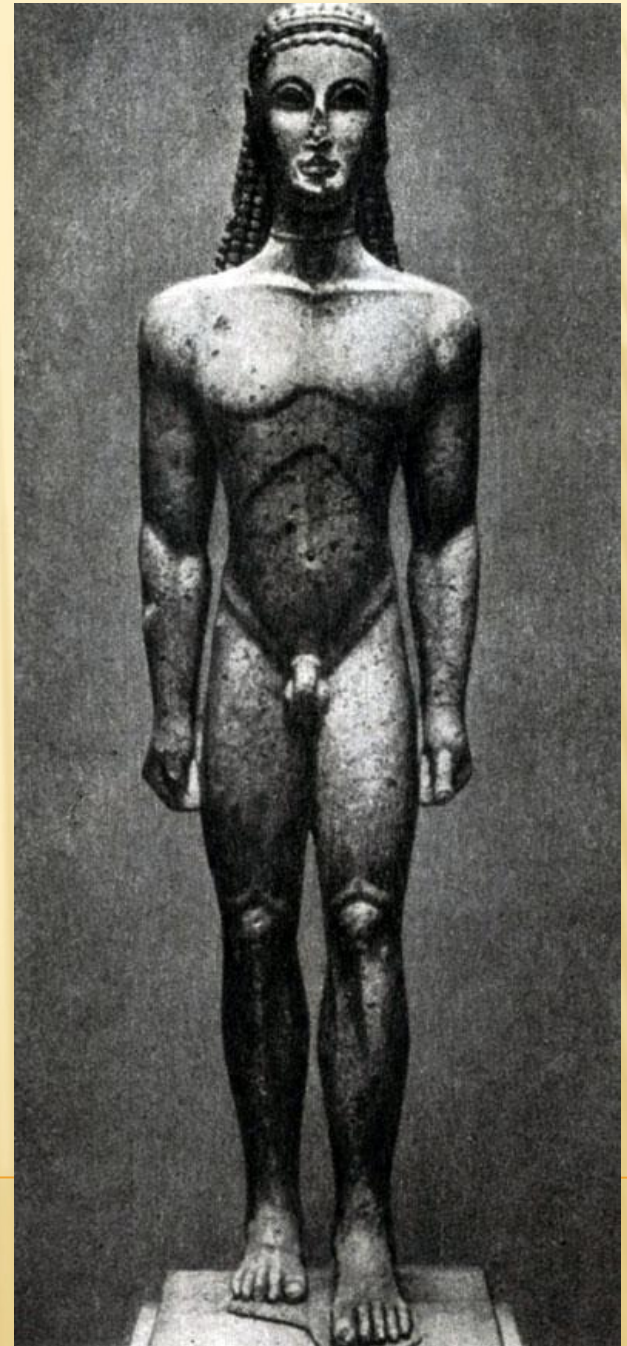


**Аттический курос. Мрамор. Около 600 г. до н. э.  
Нью-Йорк. Метрополитен-музей.**

Особенно типичными для периода архаики были **прямо стоящие обнаженные статуи героев**, или, позднее, воинов, так называемые **куросы**.

Тип куроса сложился на протяжении 7 и начала 6 в. до н.э. первоначально на Пелопоннесском полуострове.

Образ куроса — сильного, мужественного героя или воина — был связан с развитием гражданского самосознания человека. Связанные сначала с культом героев, эти статуи куросов к 6 в. до н.э. стали связываться с еще более жизненными образами идеальных воинов, — они начали служить надгробиями воинов и ставиться в честь победителей на олимпийских и других состязаниях, которые сами изменили свое первоначальное значение празднеств в честь умершего.

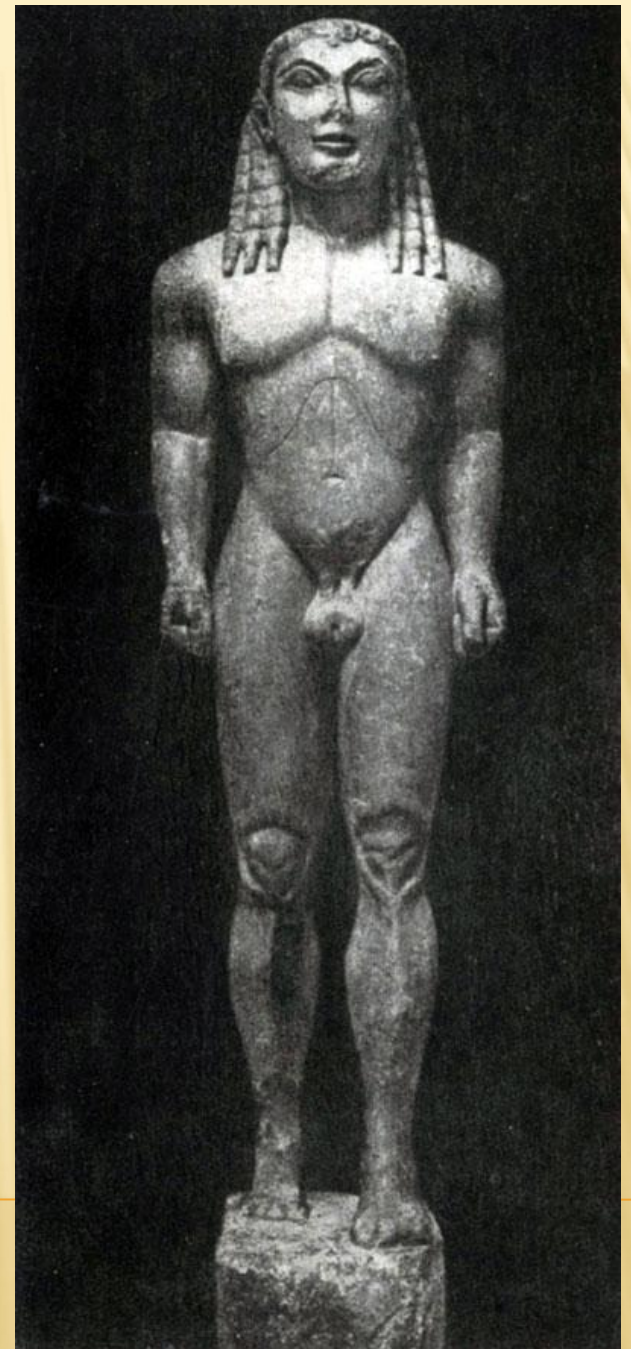


**Полимед из Аргоса. Статуя Клеобиса (или Битона) из Дельф. Мрамор. Около 600 г. до н. э. Дельфы. Музей.**

Выдвижение в качестве героя атлета и воина показывало, что архаическое греческое искусство путем возвеличивания лучших, самых сильных и самых мужественных граждан начало ставить задачи общественного воспитания людей. Хотя в курсах не было никакого индивидуального, портретного характера и никакого определенного переживания, в них ощущался **общий дух суровой мужественности и собранной энергии**, который сближал строй этих статуй с идейным содержанием ранней дорической архитектуры.

Для «Клеобиса» характерна резко и грубо подчеркнутая структура человеческого тела; он поставлен строго фронтально и почти симметричен, если не считать того, что его левая нога выдвинута вперед, условно изображая движение фигуры. В этом изображении физически развитого и хорошо подготовленного к борьбе бойца-гоплита его духовные качества (мужественность, сила духа, решимость и т. п.) показаны еще в самой примитивной и неопределенной форме.

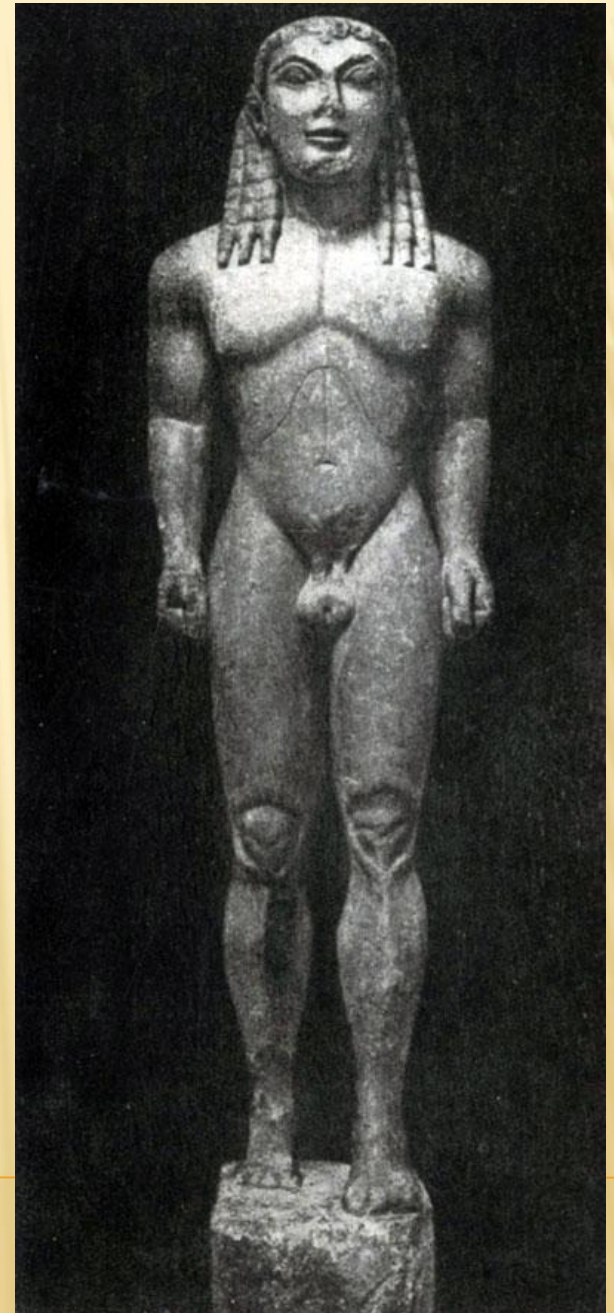
*Гоплит — тяжёловооружённый пеший воин (от названия тяжёлого круглого щита — гоплон)*



**Аполлон Птойос из святилища Аполлона Птойоса близ Фив. 6 в. до н. э. Мрамор. Афины. Национальный музей.**

Образец куроса времен поздней архаики. Более точная моделировка формы, благородство пропорций и верное чувство строения человеческого тела придают этой статуе несравненно большую жизненную убедительность; ее строгая простота гораздо более соответствует образу героя, чем преувеличенно подчеркнутая физическая сила более ранних куросов. Тем более неоправданной выглядит здесь традиционная схема фронтальной и неподвижной композиции.

**К середине 6 в. до н.э. куросы начали становиться более живыми и человечными**, мышцы тела стали моделироваться лучше, пропорции стали более правильными. Стремление придать выразительность лицу статуи привело к сложению **«архаической улыбки»**. Улыбка имела условный характер, но все же она должна была выражать состояние жизнерадостности и уверенности, которыми проникнут образный строй статуи. Часто эта «архаическая улыбка», чрезмерно подчеркнутая и орнаментально трактованная, придает куросам манерный облик.

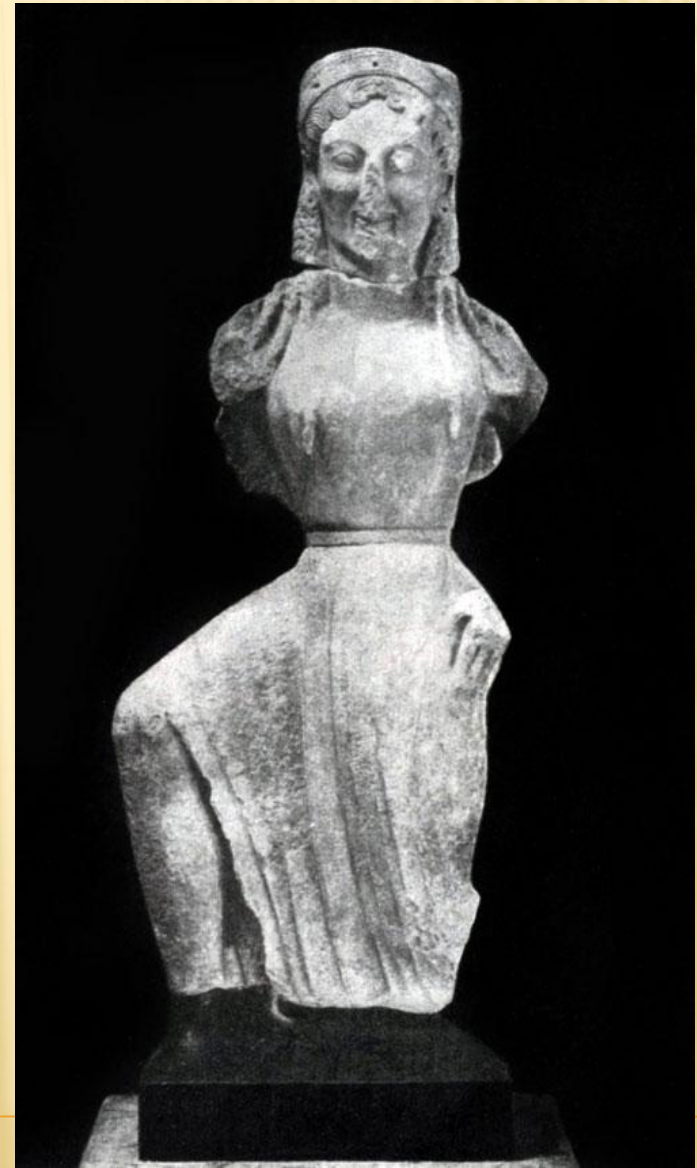


**Архерм. Статуя летящей Ники с острова Делоса. Мрамор. Первая половина 6 в. до н. э. Афины. Национальный музей.**

В статуях курсов и в других произведениях монументальной архаической скульптуры есть близость к искусству Древнего Египта, которое было известно в Греции и могло служить примером для греческих художников.

Эта статуя стояла на высокой колонне; фигура вырисовывалась на фоне неба и была рассчитана только на одну точку зрения — спереди. Ника была изображена летящей; статуя дошла до нас сильно поврежденной, но ее первоначальный вид можно представить себе по сохранившемуся фрагменту. Движение было изображено в полной мере символически: верхняя часть тела дана в фас, как и изогнутые, поднятые вверх крылья, а согнутые в коленях ноги — в профиль, без всякой связи с неподвижным торсом. Орнаментальные завитки волос, условная архаическая улыбка и яркая раскраска довершали общее нарядное декоративное впечатление от этой статуи.

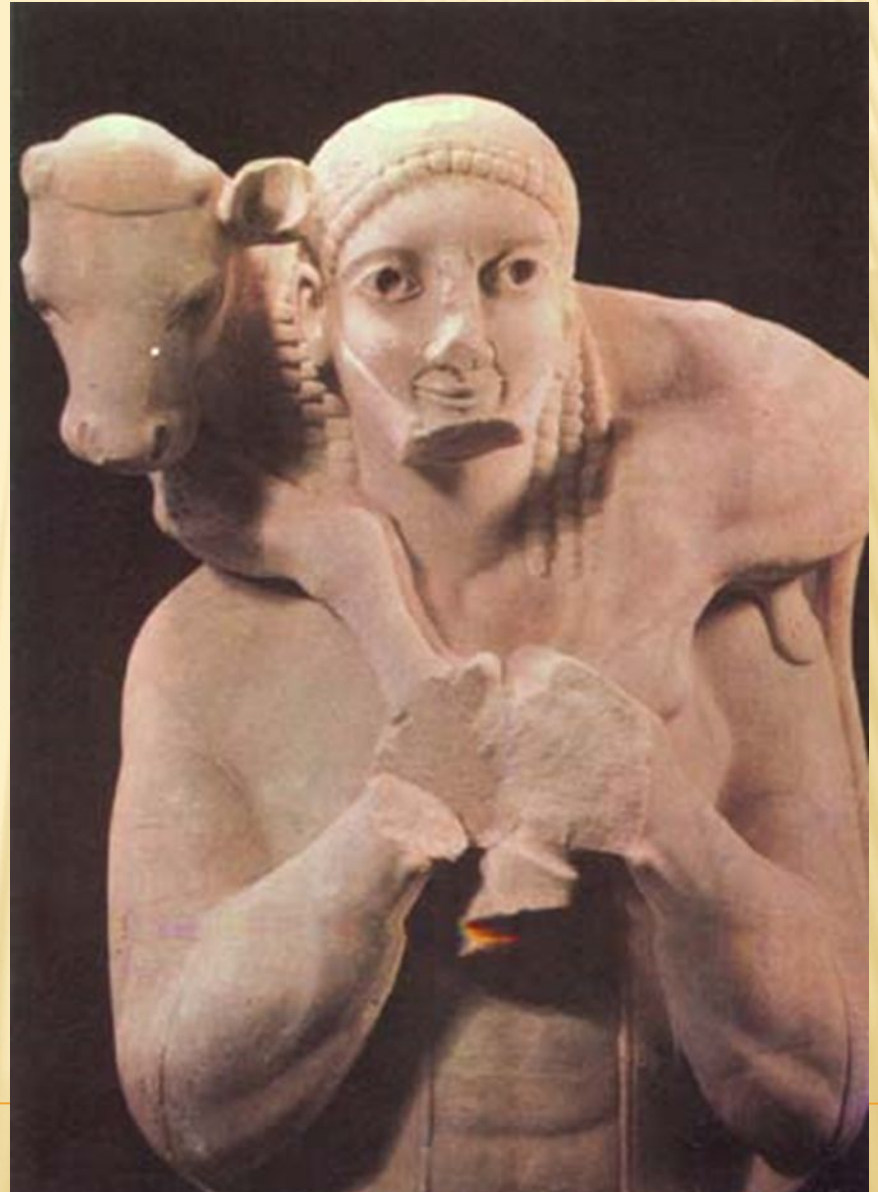
Однако ни схема **«коленопреклоненного бега»** (как был назван археологами этот наивный прием изображения движения), ни общая плоскостность и узорность всей фигуры не передавали реального движения.



**Мосхофор (человек, несущий теленка) с Афинского акрополя. Мрамор. Около 570 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя.**

Со второй половины 6 в. до н.э. в архаической скульптуре (в том числе и в рельефе) начали яснее и отчетливее выступать реалистические искания. Они явно противоречили условным и декоративно-орнаментальным схемам, каких было много в ранней архаике.

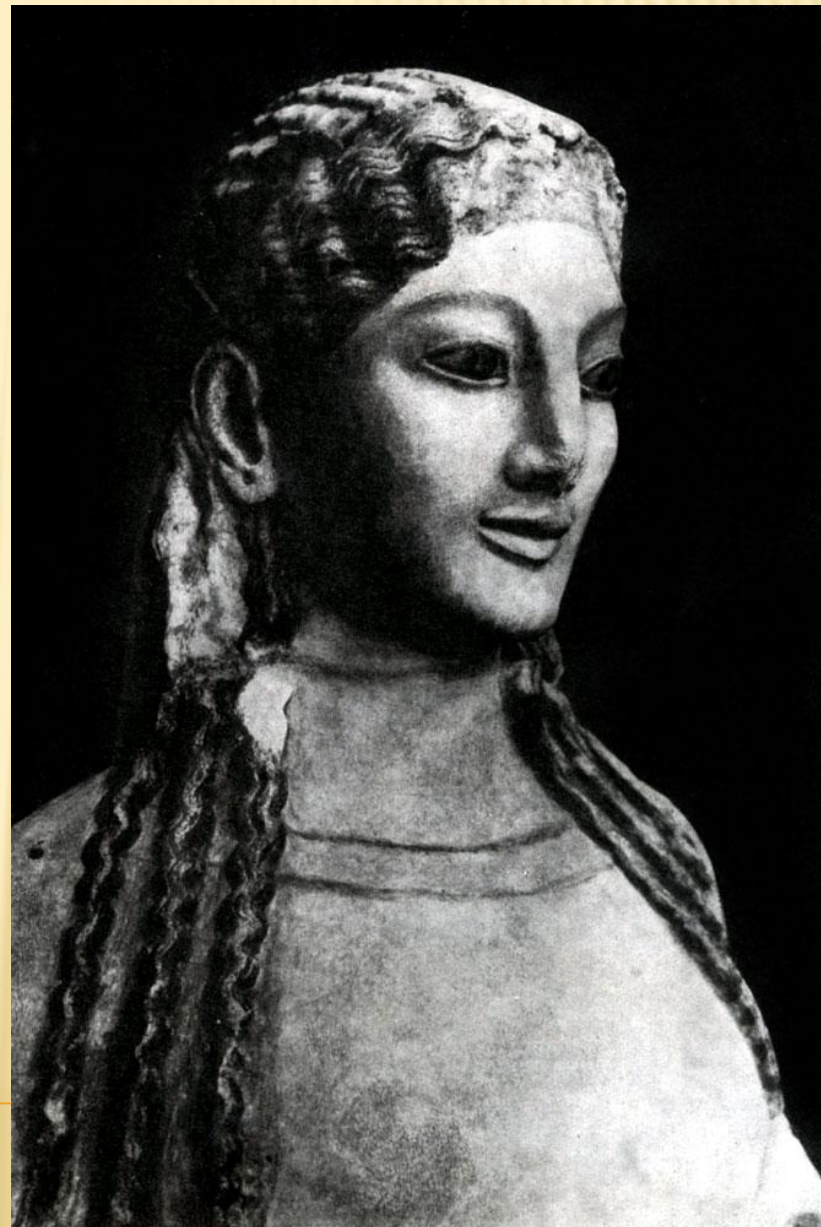
Их появление свидетельствовало о приближении глубоких перемен в общественной жизни и в художественной культуре Греции.



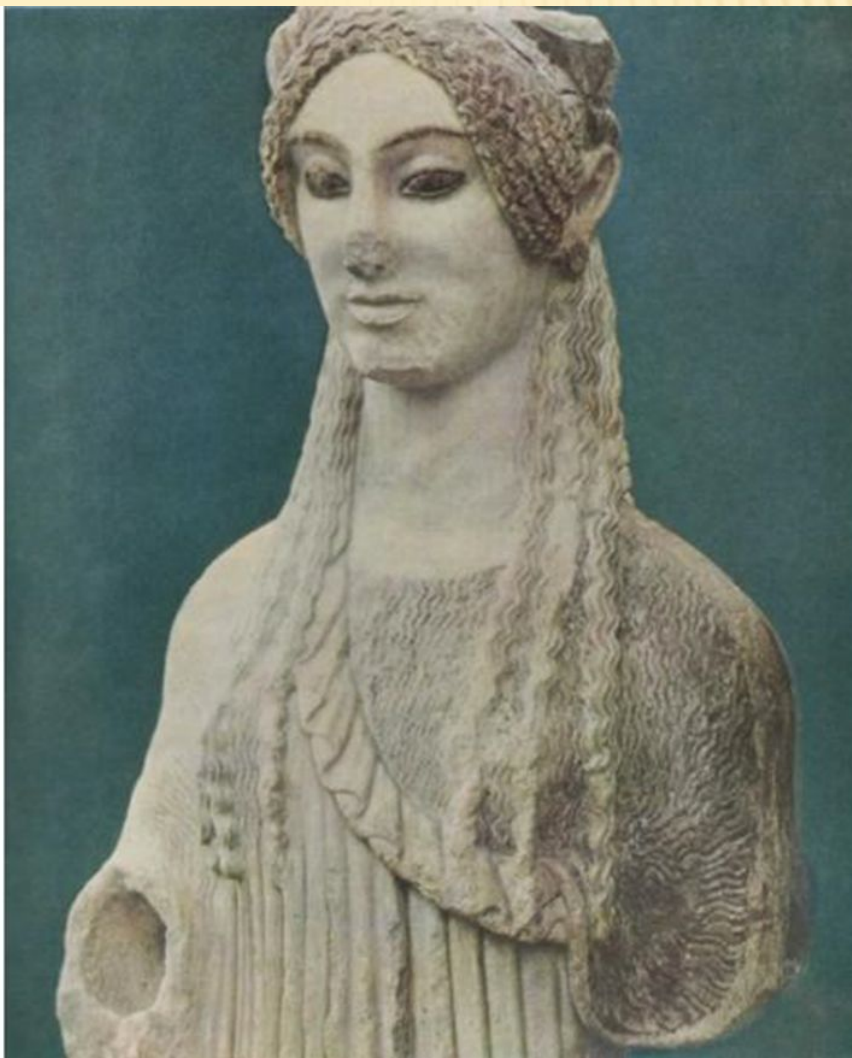
**Девушка в пеплосе (Кора с Акрополя).  
Фрагмент. Мрамор. 540—530 гг. до н. э.  
Афины. Музей Акрополя.**

Одним из высших достижений архаического искусства Афин конца 6 в. до н.э. были найденные на Акрополе прекрасные статуи **девушек (кор) в нарядных одеждах.**

Эти статуи были созданы не только художниками Афин, но и приезжими ионийскими скульпторами, включившимися в общую работу над украшением выросшего и разбогатевшего города.



**Задумчивая кора с  
Афинского акрополя**



## «Аполлон из Пьомбино».

Бронза. Высота 1,15 м. Около 500 г. до н. э. Париж. Лувр.

(воспроизведение утраченной скульптуры скульптора Канаха)

Под воздействием аттического искусства возникли в городах северного Пелопоннеса опыты более живой трактовки традиционных статуй куросов. Сохраняя монументальную строгость и фронтальность статуи и стремясь придать ей некоторое движение, пелопоннесские мастера стали отставлять и сгибать одну ногу куроса, сгибать в локте руку и применять другие приемы, придававшие спокойно стоящей фигуре некоторое оживление.

**Аттика** – область Древней Греции с центральным городом Афины.





# 3. ИСКУССТВО ГРЕЧЕСКОЙ КЛАССИКИ

(НАЧАЛО 5- СЕРЕДИНА 4 В. ДО Н.Э.)

---

Искусство классики — это искусство греческого города-государства цветущей поры его развития, связанной с победой демократии в Афинах и других греческих полисах.

Два противоположных по своему укладу города-государства Древней Греции: Афины и Спарта.

В Афинах наиболее полно выразили себя принципы рабовладельческой демократии, опиравшейся в основном на расцвет ремесла и морской торговли.

В земледельческой, отсталой по своему общественному развитию Спарте, самом сильном в военном отношении полисе Греции, получил развитие консервативно-аристократический политический строй, обеспечивший господство сплоченной группы воинов-рабовладельцев над массой бесправных рабов-земледельцев.

## **Центры классической эллинской культуры:**

**Аттика, северный Пелопоннес, острова Эгейского моря и отчасти греческие колонии в Сицилии и Южной Италии — так называемая Великая Греция.**

**Ранняя классика (490 - 450 гг. до н.э.) - «строгий стиль».**

**Ведущую роль в это время играл дорический ордер.**

**Исчезло применение на торцовых фасадах колоннад с нечетным числом колонн, мешавшее расположению входа в храм в центре фасада.**

**Обычным соотношением числа колонн торцового и бокового фасадов стало 6 к 13 или 8 к 17.**

**Число колонн боковой стороны было равно удвоенному числу колонн торцового фасада плюс одна колонна ( $n \times 2 + 1$ ).**

Наиболее полно типические черты архитектуры **ранней классики** воплотились в **храме Посейдона в Пестуме (Великая Греция)** и в **храме Зевса в Олимпии (Пелопоннес)**.

---

### **Храм Посейдона в Пестуме**

Полный строгого величия, мощный и несколько тяжелый, он возвышается на трехступенчатом основании. Все основные элементы архитектурной композиции резко выражены, архитектурные детали выявляют основные отношения архитектурного строя, и это тоже усиливает впечатление сосредоточенной мощи.

Храм был рассчитан на восприятие с разных расстояний.

Издали храм кажется несколько меньшим, чем в действительности. Вблизи становятся ясными большие по сравнению с человеком размеры колонн и ощутимыми общие размеры храма.

Контраст впечатлений от далекой и близкой точек зрения способствует нарастанию по мере приближения чувства силы и величия всего сооружения.

Этот **прием сопоставления нескольких точек зрения чрезвычайно характерен для принципов архитектуры классики**. Греческий архитектор классической поры всегда стремился создавать **архитектурный образ, ориентированный на человеческое восприятие, учитывающий и организующий путь движения зрителя**.

**Храм Посейдона в Пестуме (южная Италия). Вторая четверть 5 в. до н. э.**



**Евфроний. Тезей у Амфитриты. Роспись килика. Около 500—490 гг. до н. э. Париж. Лувр.**

**Краснофигурная техника в это время окончательно вытеснила чернофигурную.**

Она давала возможность реалистически изображать объем и движение, строить любые ракурсы, естественно и свободно моделировать человеческое тело.

Вместо плоскостного силуэта чернофигурной вазописи художники стали строить трехмерные тела, взятые в самых разнообразных и живых поворота. Мастера краснофигурной вазописи стремились не только конкретно изображать тело и движение человека — они пришли к новому пониманию композиции, рисуя сложные сцены мифологического и бытового содержания. В некоторых отношениях развитие вазописи опередило развитие скульптуры.

Больше других был связан с архаической узорностью и орнаментальностью **мастер Евфроний**



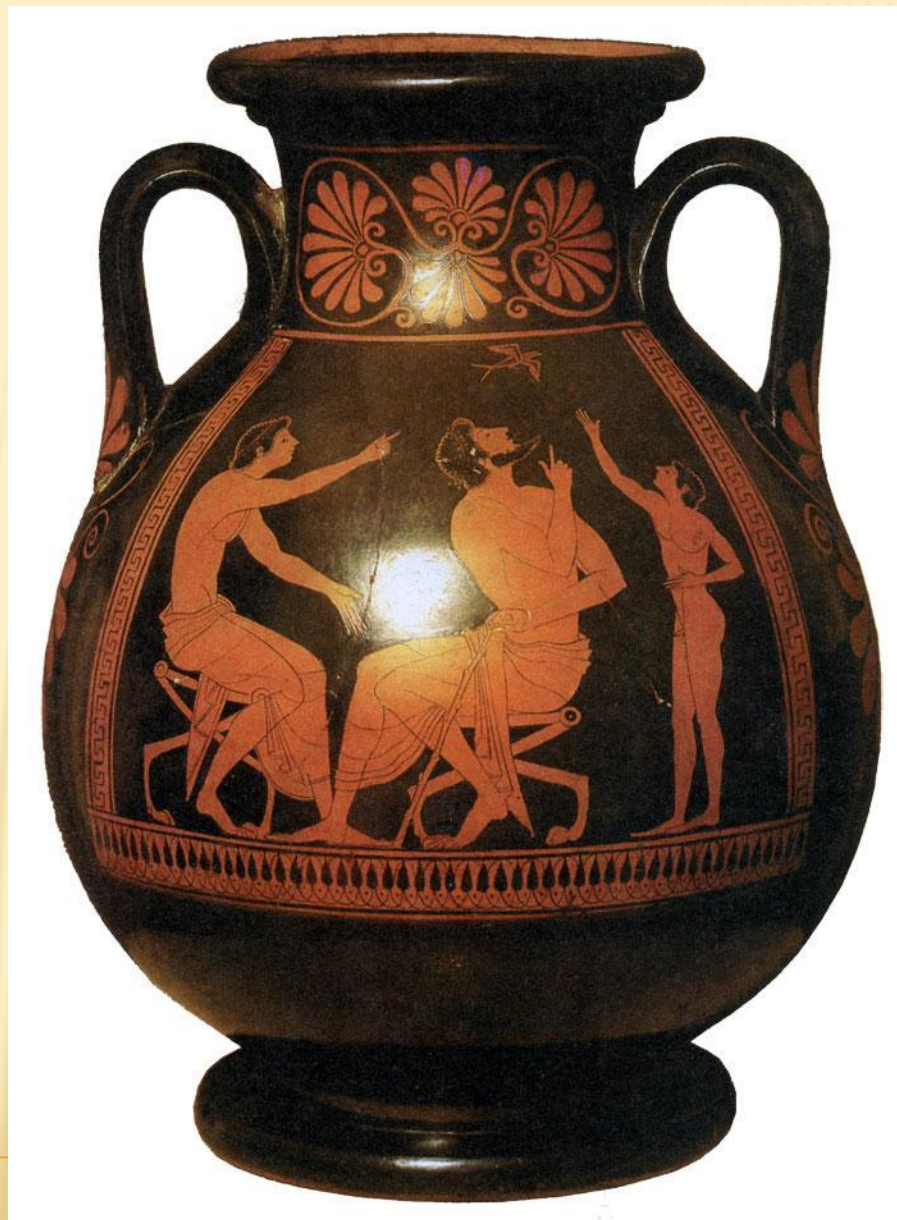
**Пелика с ласточкой. Конец 6 —  
начало 5 в. до н. э. Ленинград,  
Эрмитаж.**

Три фигуры, различные и по своему сложению и по своим позам, связаны одним действием и образуют целостную и живую группу.

Общее чувство, объединяющее этих людей, смотрящих вверх на ласточку, выражено в надписях, сопровождающих каждую фигуру и связанных в короткий диалог. Юноша, первым увидевший ласточку, говорит: «Смотри, ласточка».

Его старший собеседник подтверждает: «Правда, клянусь Гераклом».

Мальчик радостно восклицает, заключая беседу: «Вот она — уже весна!»



**Бегун. Бронзовая статуэтка из Олимпии. Первая четверть 5 в. до н. э. Тюбинген. Университет.**

Понятие о греческом искусстве 70 - 60-х гг. 5 в. до н.э. дают небольшие бронзовые статуэтки, дошедшие до нашего времени.

Бронзовые греческие оригиналы, за редкими исключениями, утрачены и судить о них приходится по далеко не точным и сухим римским мраморным копиям. Между тем именно для 5 в. до н.э. характерно широкое применение бронзы как материала для монументальных скульптур.



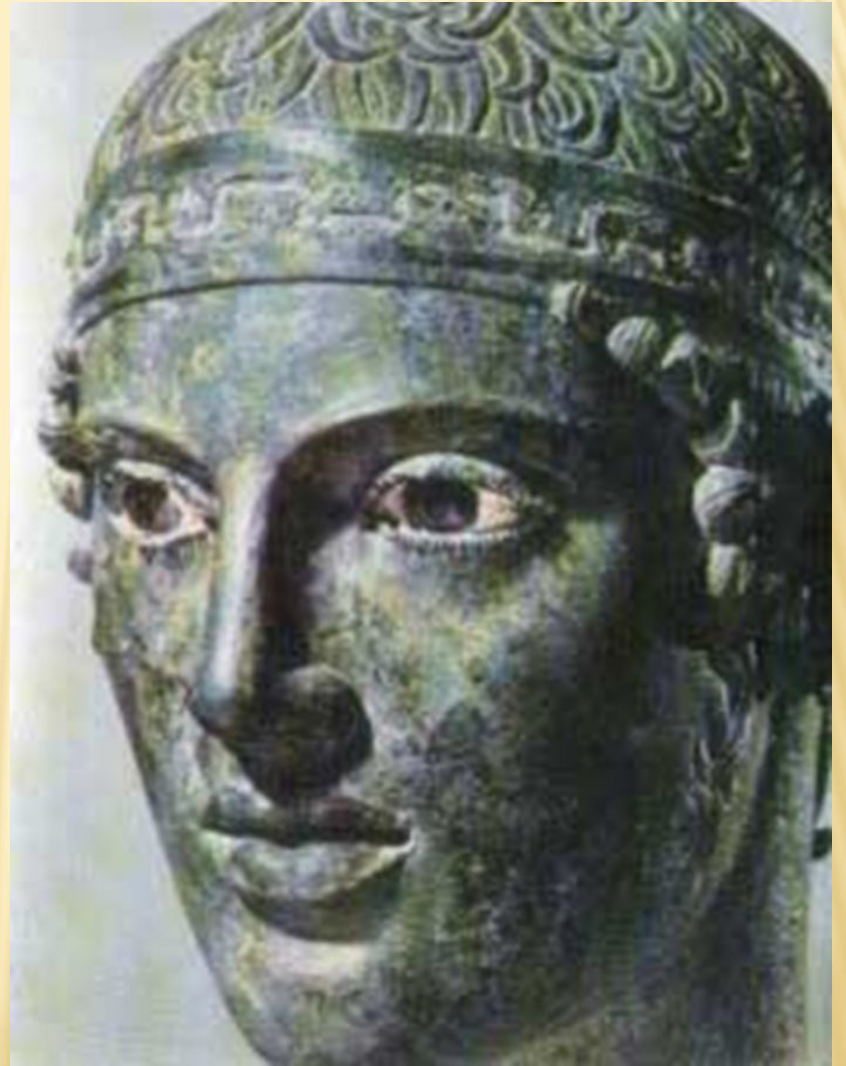
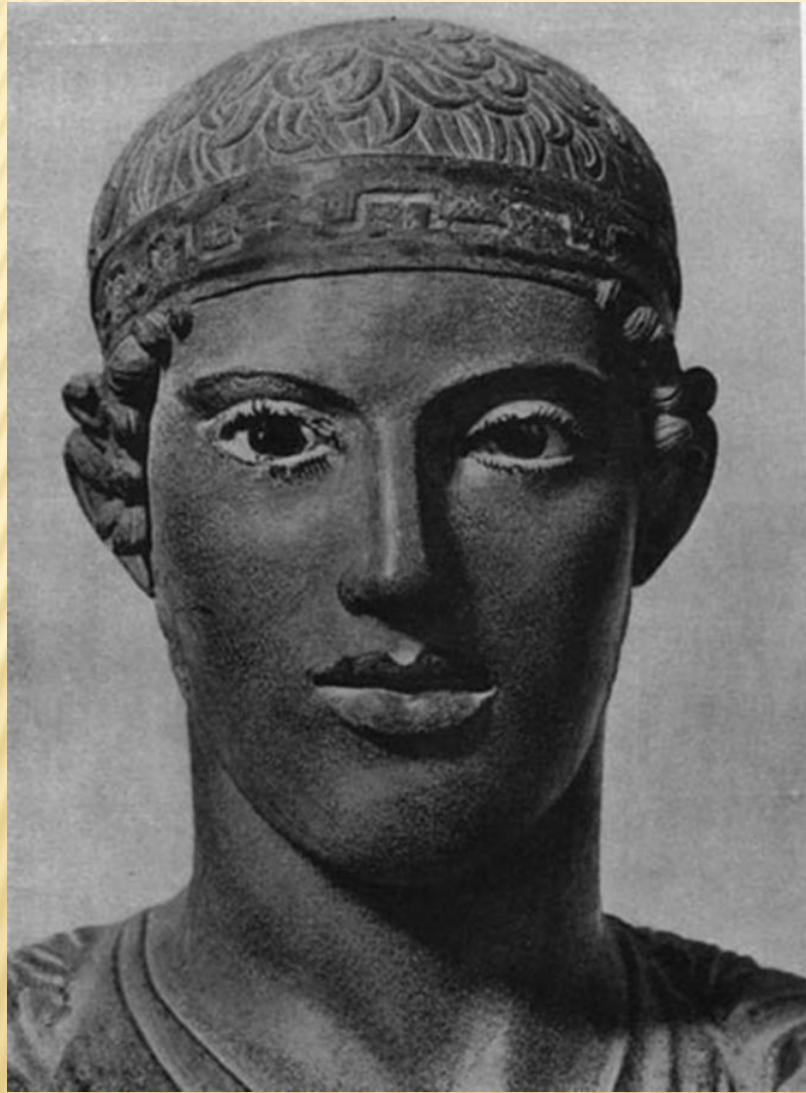
**Дельфийский возничий. Бронза. Около 470 г. до н. э. Дельфы. Музей.**

Одна из немногих дошедших до нас подлинных древнегреческих бронзовых статуй. Она была частью большой скульптурной группы. Суровая простота, спокойное величие духа разлиты во всей фигуре возничего, одетого в длинную одежду и стоящего в строго неподвижной и вместе с тем естественной и живой позе. Реализм этой статуи заключается в первую очередь в том чувстве значительности и красоты человека, которым пронизана вся фигура.

Образ победителя на состязаниях дан обобщенно и просто, и хотя отдельные детали выполнены с большой тщательностью, они подчинены общему строгому и ясному строю статуи.







**Зевс Громовержец  
(или Посейдон).**

Найден в море у мыса  
Артемисион. Бронза.  
Около 460 г. до н. э. Афины.  
Национальный музей.  
Высота более 2 м



**Мальчик, вынимающий занозу. Вторая четверть 5 в. до н. э. Бронзовая римская копия. Рим. Палаццо Консерватори.**

Мраморная римской копия с бронзового оригинала второй четверти 5 в. до н.э.

Фигурка мальчика отличается естественностью угловатой позы, реалистической передачей форм тела подростка. Только волосы, словно не подчиняющиеся силе тяжести, даны несколько условно.

Жизненная наблюдательность напоминает здесь полные реализма сцены на вазовых рисунках этого времени.

Однако это не просто жанровая скульптура. Статуя рассказывает о подростке, прославившемся своей доблестью во время состязания в беге. Острый шип вонзился ему в ногу, но мальчик продолжал бег и первым достиг цели.



**Трон Людовизи. Рождение Афродиты. Мрамор. Около 470 г. до н. э. Рим. Музей Терм.**

Яркий пример переосмысления привычных мифологических сюжетов в годы радикальной ломки традиций архаики и становления искусства классики.

На боковых сторонах этого мраморного «трона» (или постамента для статуи Афродиты) изображены обнаженная девушка, играющая на флейте, и одетая в длинную одежду женщина перед курильницей.

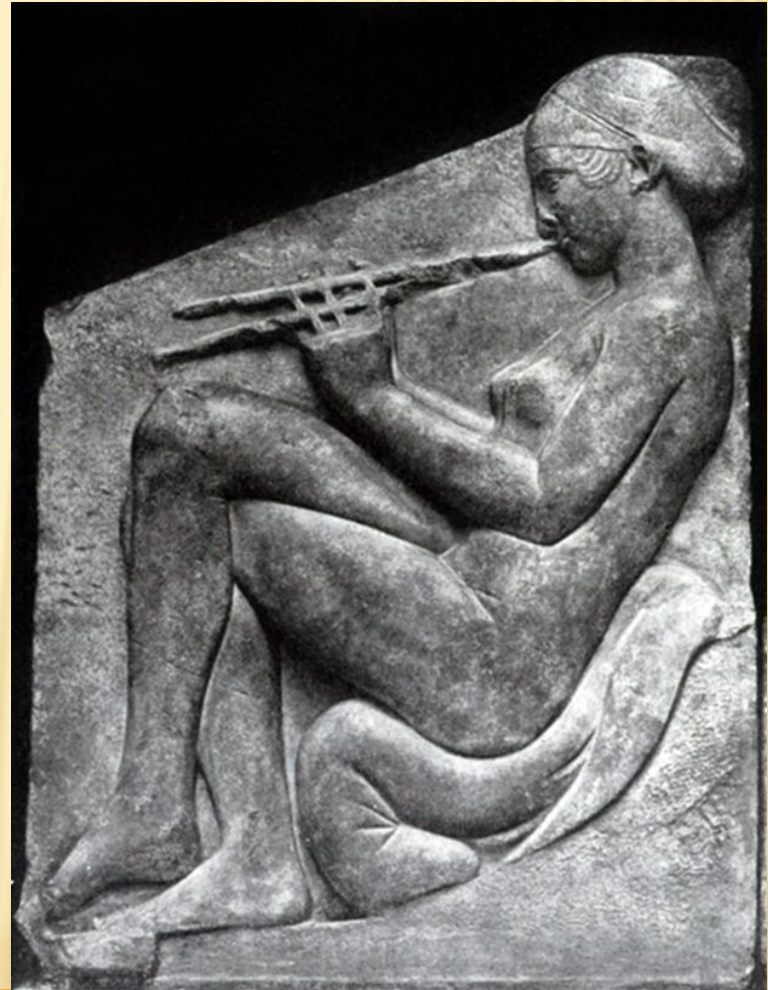
Ясная и простая гармония, спокойная естественность движений фигур и реалистическая жизненность их группировки резко отличают эти произведения от архаических рельефов.

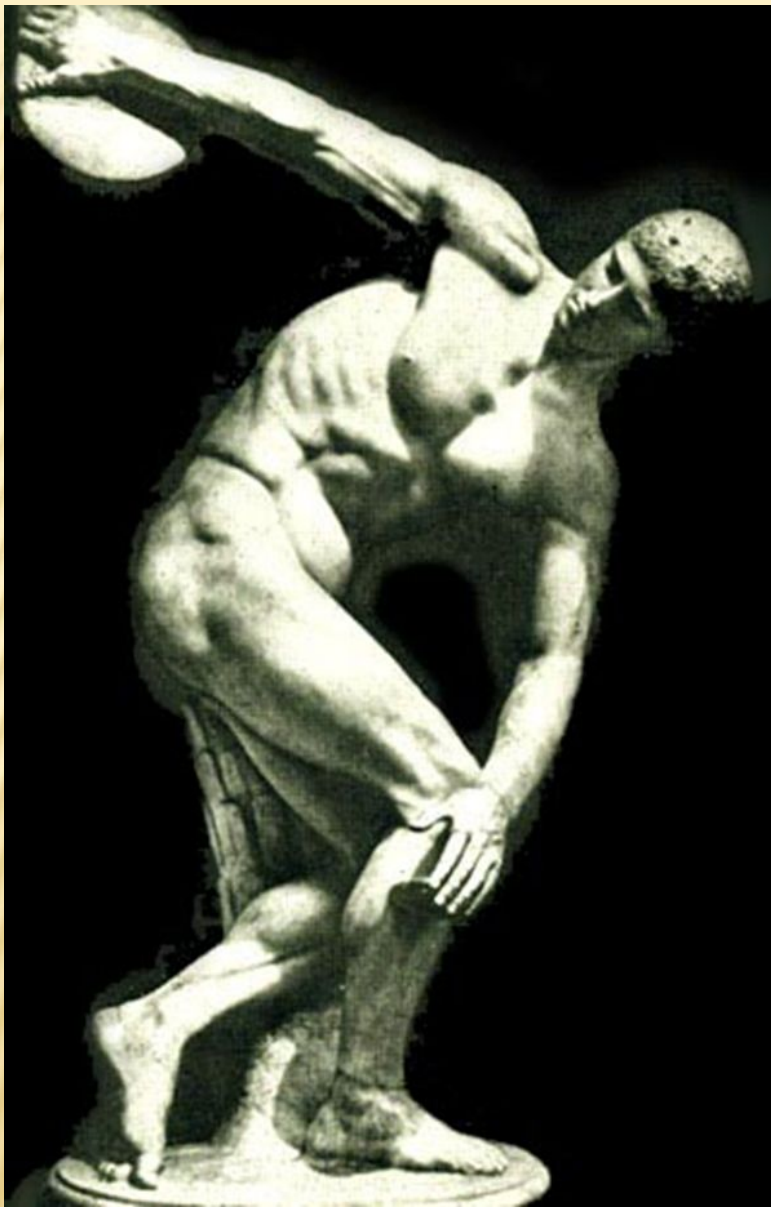


**ТРОН ЛЮДОВИЗИ. ЖЕНЩИНА, ПРИНОСЯЩАЯ ЖЕРТВУ.  
МРАМОР. ОКОЛО 470 Г. ДО Н. Э. РИМ. МУЗЕЙ ТЕРМ**



**ТРОН ЛЮДОВИЗИ. ДЕВУШКА, ИГРАЮЩАЯ НА ФЛЕЙТЕ.  
МРАМОР. ОКОЛО 470 Г. ДО Н. Э. РИМ. МУЗЕЙ ТЕРМ.**





**Скульптор Мирон.**

**Дискобол. Около 450 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Музей Терм.**

Особенность греческой скульптуры ранней и высокой классики:

лицо человека еще не заняло по отношению к человеческому телу преимущественного или исключительного права на передачу душевной жизни. Она в равной мере выражена во всем теле.

Первоначально наиболее распространенным видом портретной скульптуры была статуя победителя на олимпийских состязаниях.

С наибольшей силой творческие искания ранней классики, ее поиски героических, типически-обобщенных образов выразились в деятельности великого греческого скульптора **Мирона** из Элевтер. Мирон работал в Афинах в конце второй и в начале третьей четверти 5 в. до н.э.

Подлинные работы Мирона до нас не дошли. О них приходится судить по мраморным римским копиям.

# ИСКУССТВО ВЫСОКОЙ КЛАССИКИ

(450 - 410 гг. до н.э.)

Ведущая роль в расцвете искусства высокой классики принадлежала **Афинам** — самому развитому в политическом, экономическом и культурном отношении полису.

Архитектура этого периода – свидетельство победы разумной человеческой воли над природой.

Не только в городах, но и среди дикой природы, на пустынных берегах моря ясные и строгие архитектурные сооружения господствовали над окружающим пространством, внося в него упорядоченный гармонический строй.

Впервые в **эпоху Перикла** была широко осуществлена правильная (регулярная) планировка городов по единому продуманному замыслу

Самым главным сооружением эпохи Перикла был новый ансамбль Афинского акрополя, который господствовал над городом и его окрестностями. Акрополь был разрушен во время персидского нашествия.

В конце 5 в. до н.э. были возведены новые постройки - Парфенон, Пропилеи, храм Бескрылой Победы. Завершающее ансамбль здание Эрехтейона строилось позже, во время Пелопоннесских войн.



**Акрополь в Афинах.**

**Вид с запада.**



## **Мнесикл. Пропилеи Афинского акрополя. 437—432 гг. до н. э.**

Планировка и постройка Акрополя при Перикле были выполнены по единому плану под общим руководством **великого скульптора Греции — Фидия**.

В праздник Больших Панафиней — день, когда от имени всего города-государства афинские девушки приносили в дар богине Афине вытканый ими пеплос, - шествие входило на Акрополь с запада.

Дорога вела вверх, к **торжественному входу на Акрополь — Пропилеям**. Обращенную к городу дорическую колоннаду Пропилеи обрамляли два неравных, но взаимно уравновешенных крыла здания. Одно из них - левое — было больше, но зато к меньшему примыкал выступ скалы Акрополя - Пиргос, увенчанный маленьким **храмом Ники Аптерос**, то есть Бескрылой Победы («бескрылой» - чтобы она никогда не улетала из Афин).



**Парфенон** – совершеннейшее создание греческой классической архитектуры и одно из высочайших достижений в истории зодчества вообще.

Парфенон выстроен из квадров пентелийского мрамора, сложенных насухо.

**Колонны Парфенона поставлены чаще, чем в ранних дорических храмах, антаблемент облегчен.** Поэтому кажется, что колонны легко держат перекрытие. Незаметные для глаза **курватыры, то есть очень слабая выпуклая кривизна горизонтальных линий** стилобата и антаблемента, а также незаметные наклоны колонн внутрь и к центру здания исключают всякий элемент геометрической сухости, придавая архитектурному облику здания изумительную жизненность и органичность.

**Эти легкие отступления от геометрической точности были результатом продуманного расчета.**

Были применены **красный цвет для горизонталей антаблемента и фона метоп и фронтонов и синий — для триглифов и других вертикалей в антаблементе.**

Праздничная торжественность сооружения подчеркивалась **узкими полосками позолоты.**

Парфенон был украшен скульптурой. Эти статуи и рельефы, частично дошедшие до нас, были выполнены под руководством и непосредственном участии **Фидия**.

Для Акрополя Фидий создал три статуи Афины.

Кроме работ, выполненных для Акрополя, им был создан ряд монументальных скульптур культового назначения,

например, **гигантская статуя сидящего Зевса, стоявшая в храме Зевса в Олимпии.** Культовые статуи Фидия воплощали образ вполне реального в своей основе человеческого совершенства.

**Величие богов Фидия раскрывалось в их высокой человечности, а не божественности.**

Ни одна из знаменитых статуй Фидия не дошла до нас.

**Афина Парфенос** несколько отличалась от более ранних Афин Фидия. Культурный характер статуи, стоящей в храме, требовал большей торжественности образа.

Отсюда - включение в изображение Афины символических деталей: змея у ног Афины, фигуры Победы на ее протянутой правой руке, пышного шлема, венчающего ее голову, и т. п.

Тем же определена и возвышенная бесстрастность образа, если верить довольно отдаленным репликам римского времени.

На круглом щите Афины была представлена битва греков с амазонками, полная бурного движения и непосредственного чувства жизни.

Среди действующих лиц **Фидий поместил отмеченное портретным сходством изображение Перикла и свой автопортрет**, что было проявлением новых исканий, не характерных для реализма ранней и высокой классики и предвещающих приближение следующего этапа в развитии классического искусства.

**За эту дерзкую затею Фидий был обвинен в безбожии.**

«Особенно его обвиняли в том, что он, изображая на щите битву с амазонками, вычеканил свое собственное изображение в виде плешивого старика, поднявшего двумя руками камень, а также прекрасный портрет Перикла, сражающегося с амазонкой. Он очень искусно расположил руку, поднимающую копьё перед лицом Перикла, как будто хотел скрыть сходство, но оно все же видно с обеих сторон» (Плутарх, биография Перикла).

**Афина Варвакион. Уменьшенная мраморная копия римского времени с Афины Парфенос Фидия, законченной после 438 г. до н. э. Афины. Национальный музей**

Одной из примечательных особенностей статуй Афины Парфенос и Зевса Олимпийского была хрисозлефантинная техника исполнения, существовавшая. Деревянная основа статуй была покрыта тонкими листами Золота (волосы и одежда) и пластинками слоновой кости (лицо, руки, ступни ног).

***Хрисозлефантинная техника*** (скульптурная техника, в которой обнаженные части тела выкладывались пластинами слоновой кости, а драпировки – золотом)



**Таманский сфинкс. Раскрашенный фигурный лекиф из Фанагории. Конец 5 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.**

Представление о впечатлении, какое могла производить хрисозлефантинная техника, может дать небольшой фигурный лекиф, найденный в Северном Причерноморье на Таманском полуострове, одна из жемчужин античной коллекции Государственного Эрмитажа в Ленинграде.

Золотые косы, диадема и ожерелье, белое, легко тонированное розовым лицо и грудь явно навеяны образцами хрисозлефантинной техники.

**Значительные разрушения скульптур Парфенона вызваны не временем.**

Превращаемый то в христианский храм, то в мечеть, **Парфенон простоял целым вплоть до конца 17 в.**

В 1687 г. во время бомбардировки венецианским флотом Афин бомба попала в Парфенон, превращенный турками в пороховой склад. Взрыв произвел значительные разрушения. Что не сделала бомба, то в начале 19 в. в отношении скульптур довершил английский посланник в Турции лорд Элгин. Воспользовавшись разрешением вывезти несколько плит с надписями, он выкрал почти все скульптуры и ночью, боясь народного возмущения, увез их в Лондон. Когда снимали статуи с уже поврежденного западного фронтона, он обрушился и разбился.





**ИКТИН и КАЛЛИКРАТ. ПАРФЕНОН. 447-432 гг. до н. э. ВИД С СЕВЕРО-ЗАПАДА**



## Поликлет.

Дорифор. Около 440 г. до н. э.

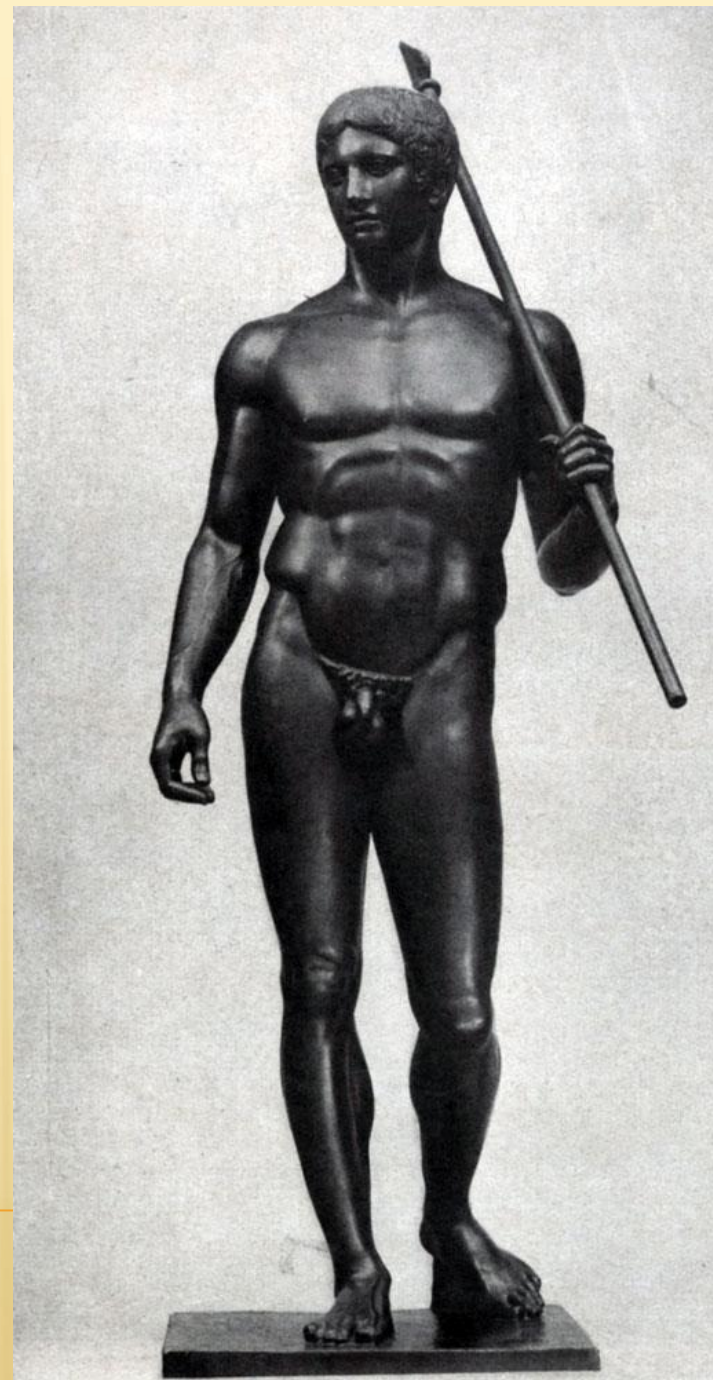
Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей. Фотография сделана с бронзового слепка в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).

Современник Фидия

Искусство Поликлета связано с преимущественным интересом к изображению спокойно стоящей фигуры. Образы статуй Поликлета перекликаются со старинным идеалом гоплита (тяжеловооруженного воина), сурового и мужественного.

Все произведения Поликлета в подлиннике (бронза) до нас не дошли.

Вся тяжесть тела опирается на правую ногу, левая же отставлена назад, касаясь земли только пальцами. Равновесие фигуры достигнуто тем, что приподнявшемуся правому бедру соответствует опущенное правое плечо и, наоборот, опустившемуся левому бедру — приподнятое левое плечо. **Такая система построения человеческой фигуры (так называемый «хиазм») придает статуе мерный, ритмический строй.**





### **Сообщение Плиния :**

"Сделал Поликлет также копьеносца, возмужалого юношу. Статую художники зовут каноном и получают от нее, словно из какого-нибудь закона, основания своего искусства и **Поликлета считают единственным человеком, который из произведения искусства сделал его теорию**".

Поликлет разработал систему идеальных пропорций и законов симметрии, по которым должно строиться изображение человека.

Под конец жизни Поликлет отошел от строгого следования своему «Канону».

Его **«Диадумен»** отличается от «Дорифора» более изящными и стройными пропорциями, легким движением и большей одухотворенностью образа.

### **Поликлет.**

**Диадумен. Около 420 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Афины. Национальный музей.**

## Эрехтейон (храм Эрехтея – царя Афин)

### Новые черты в архитектуре классического времени:

живописная трактовка архитектурного целого;  
интерес к сопоставлениям контрастных архитектурных и скульптурных форм, множественность точек зрения,

Эрехтейон построен на неровном северном склоне Акрополя.

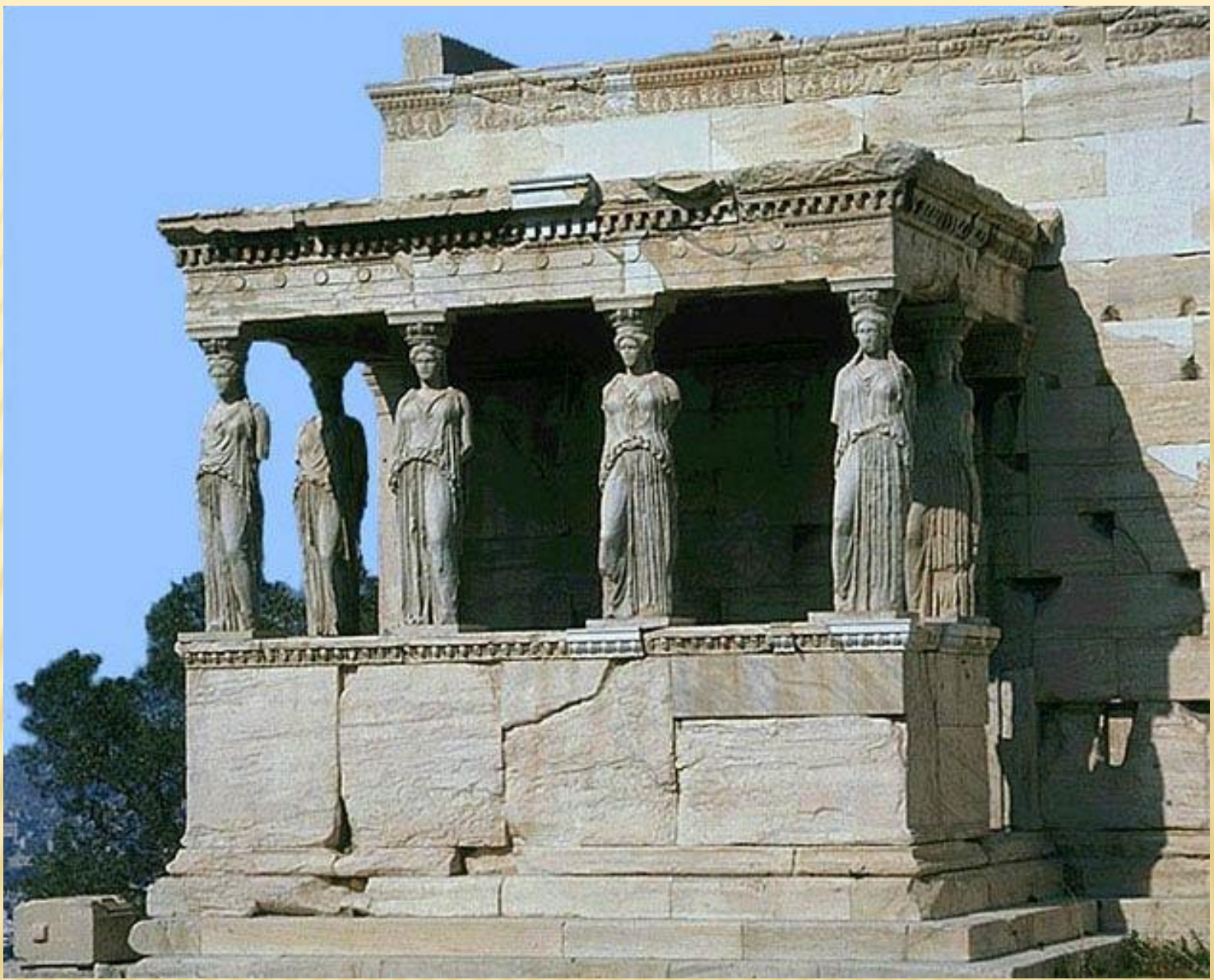
Его планировка включила использование этих неровностей почвы.

Он имеет разной формы портики на трех сторонах — в том числе знаменитый портик кор (*кариатид*) на южной стене .

Ощущение праздничной легкости и изящной стройности вызвано применением в наружном оформлении более нарядного **ионического ордера** и прекрасно использованными контрастами легких портиков и глади стен.

В Эрехтейоне не было наружной раскраски, ее заменяло **сочетание белого мрамора с фиолетовой лентой фриза и позолотой отдельных деталей.**

В этом здании, прекрасном и пропорциональном, но далеком от строгой и ясной гармонии Парфенона, уже пролагались **пути к искусству поздней классики — искусству более непосредственно человеческому и взволнованному, но менее героическому, чем высокая классика 5 в. до нашей эры.**



**ЭРЕХТЕЙОН НА АФИНСКОМ АКРОПОЛЕ . ПОРТИК КОР (КАРИАТИД)  
421 - 406 гг. до н.э.**

**Кратер из Орвьето. Афина. Геракл и аргонавты. Около 450 г. до н. э. Париж. Лувр.**

Сценой гибели Ниобидов на одной ее стороне и изображение Геракла, Афины и Аргонавтов – на другой.

Фигуры свободно и естественно расположены по поверхности вазы, хотя для сохранения целостности этой поверхности художник избегает перспективных уменьшений, фигур, по смыслу размещенных на втором плане.

Мастерское владение ракурсами, живые, естественные позы фигур подчинены строгому, спокойному ритму, объединяющему изображение со столь же гармоничной формой вазы.

В «Кратере из Орвьето» **краснофигурная вазапись** достигает одной из своих вершин.



# ИСКУССТВО ПОЗДНЕЙ КЛАССИКИ

---

Искусство впервые начало служить **эстетическим потребностям и интересам частного человека**, а не полиса в целом.

Усиливался процесс отхода ряда представителей греческого искусства от идеалов народности и героики 5 в. до н.э.

Драматические противоречия эпохи находили свое отражение в художественных образах, показывающих **героя в напряженной трагической борьбе с враждебными ему силами**, охваченного глубокими и скорбными переживаниями, раздираемого глубокими сомнениями

Художники стремились выразить в своих произведениях и **внутренние противоречивые переживания**, и порывы страсти, и утонченность и проникновенность душевной жизни человека. Зарождался **интерес к быту** и характерным особенностям психического склада человека, хотя и в самых еще общих чертах.

В искусстве ведущих мастеров 4 в. до н.э. — **Скопаса, Праксителя, Лисиппа** — была поставлена проблема передачи переживаний человека.

Самый замечательный памятник архитектуры - построенный **Поликлетом Младшим театр**.

---

**Театр в Эпидавре** был с исключительным художественным чутьем вписан в силуэт пологого склона холма.

Сцена, торжественная и изящная по своей архитектуре, освещенная солнцем, красиво вырисовывалась на фоне синего неба и далеких контуров гор и в то же время выделяла из окружающей природной среды актеров и хор драмы.

**Места для зрителей (театрон)** располагались по склону холма.

Всего было 52 ряда каменных скамей, которые вмещали не менее 10 тыс. человек. Эти ряды обрамляли **оркестру — площадку**, на которой выступал хор.

Со стороны, противоположной местам для зрителей, **оркестра замыкалась сценой**, или в переводе с греческого – палаткой.

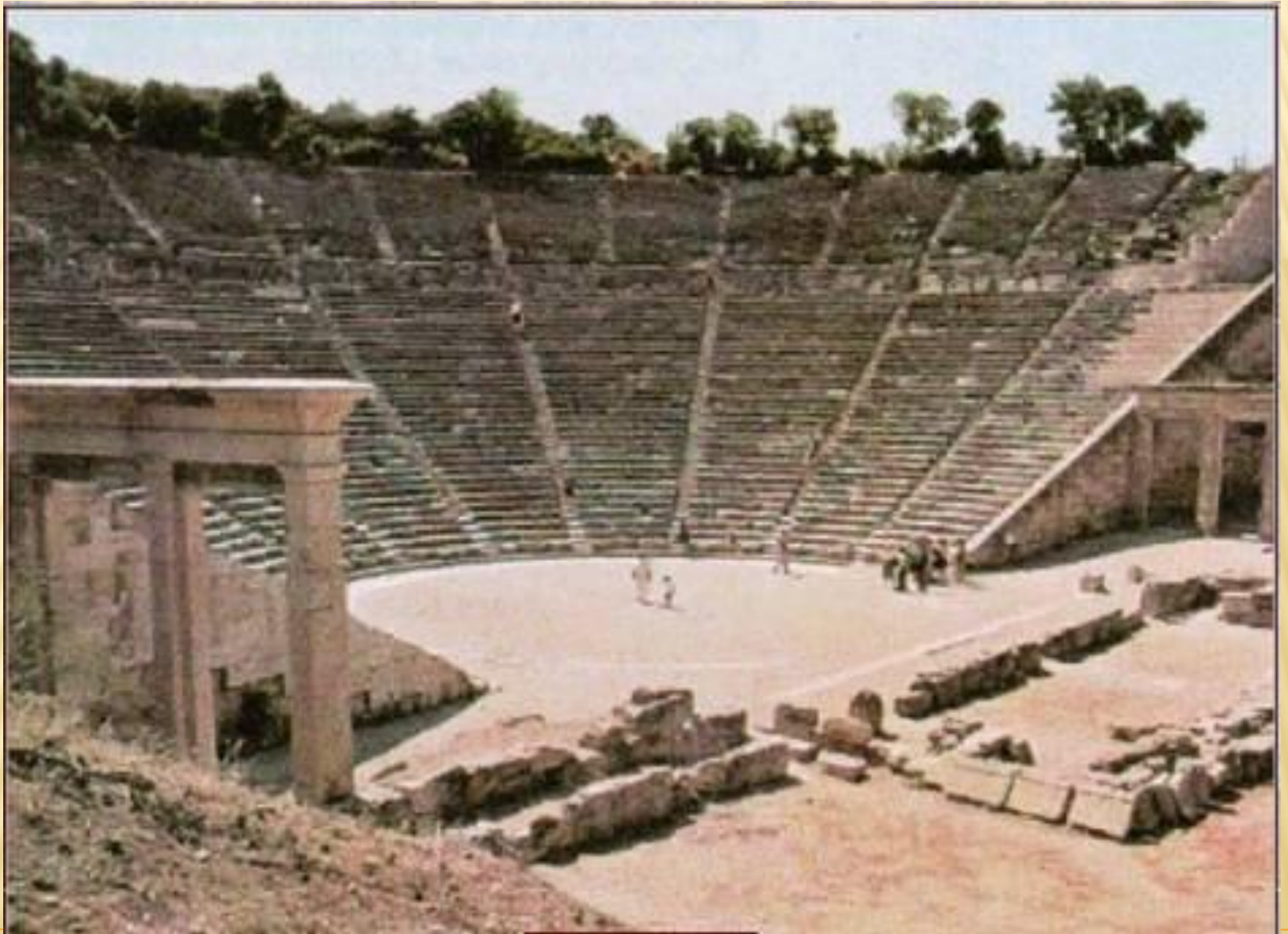
Первоначально, в 6 и начале 5 в. до н.э., сцена и была палаткой, в которой готовились к выходу актеры, но уже к концу 5 в. до н.э. сцена превратилась в **сложное двухъярусное сооружение, украшенное колоннами и образующее архитектурный фон**, перед которым выступали актеры.

Из внутренних помещений сцены на оркестру вело несколько выходов. Сцена в Эпидавре имела **украшенный ионическим ордером просцениум — каменную площадку**, поднимавшуюся над уровнем оркестры и предназначенную для проведения отдельных игровых эпизодов главными актерами.



**ПОЛИКЛЕТ МЛАДШИЙ. ТЕАТР В ЭПИДАВРЕ. ОКОЛО 330 г. до н. э.**





**ПОЛИКЛЕТ МЛАДШИЙ  
ТЕАТР В ЭПИДАВРЕ**

Наиболее ярко особенности развития **малоазийской архитектуры** сказались в построенном около 353 г. до н.э. **архитекторами Пифеем и Сатиром Галикарнасском Мавзолее** — гробнице Мавсола, правителя персидской провинции **Карий**.

Мавзолей поражал не столько величавой гармонией пропорций, сколько грандиозностью масштабов и пышным богатством убранства.

В древности он был **причислен к семи чудесам света**.

Высота Мавзолея, вероятно, достигала 40 - 50 м.

Мавзолей являлся огромной каменной призмой, сложенной из больших квадров.

**Первый ярус** по четырем углам был фланкирован конными статуями.

В толще этого огромного каменного блока находилось высокое сводчатое помещение, в котором стояли гробницы царя и его жены.

**Второй ярус** состоял из помещения, окруженного высокой колоннадой ионического ордера.

Между колоннами были поставлены мраморные статуи львов.

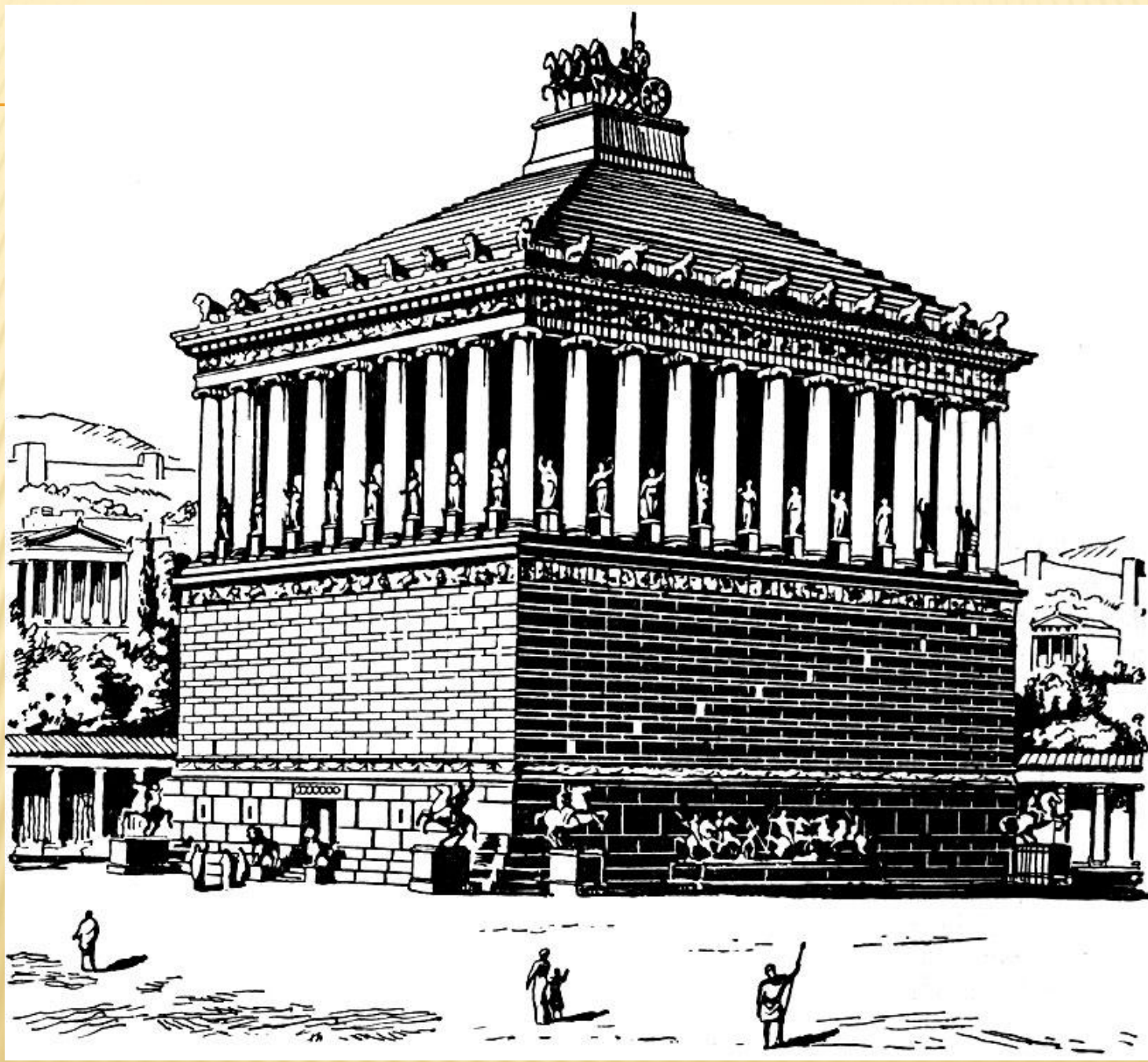
**Третий, последний ярус** представлял собой ступенчатую пирамиду, на вершине которой помещались стоявшие на колеснице большие фигуры правителя и его жены.

Гробница Мавсола была опоясана тремя рядами фриз, однако их точное местонахождение в архитектурном ансамбле не установлено.

Все скульптурные работы были выполнены греческими мастерами, в том числе **Скопасом**.

Теоретическим обобщением достижений реалистического искусства своей эпохи явилась **эстетика Аристотеля**.

Галикарнасский Мавзолей. Реконструкция.



**Крупнейшим мастером первой половины 4 в. до н.э. был Скопас.**

В творчестве Скопаса нашли свое наиболее глубокое художественное выражение трагические противоречия его эпохи.

От образов высокой классики его героев отличает бурное драматическое напряжение всех духовных сил.

Герои Скопаса находятся в необычном напряжении сил. Порыв страсти нарушает гармоническую ясность, свойственную высокой классике, но зато придает образам Скопаса огромную экспрессию, оттенок личного, страстного переживания.

Скопас ввел в искусство классики мотив страдания, внутреннего трагического надлома, косвенно отражающего трагический кризис этических и Эстетических идеалов, созданных в эпоху расцвета полиса.

В течение своей почти полувековой деятельности Скопас выступал не только как скульптор, но и как архитектор. Дошло до нас лишь очень немногое из его творчества.

**Скопас. Менада. Середина 4 в. до н. э. Уменьшенная мраморная римская копия с утраченного оригинала. Дрезден. Альбертинум.**





**Пракситель** (IV в. до н.э.) обращается к образам, проникнутым духом ясной и чистой гармонии, спокойной задумчивости, безмятежной созерцательности.

В статуях Праксителя изображается человек идеально прекрасный и гармонически развитый.

С наибольшей полнотой мастерство Праксителя раскрылось в его «**Отдыхающем Гермесе с младенцем Дионисом**» и «**Афродите Книдской**».

Гермес изображен остановившимся во время пути. Он непринужденно опирается на ствол дерева.

В несохранившейся кисти правой руки Гермеса, по-видимому, держал гроздь винограда, к которой и тянется младенец Дионис (пропорции его, как было обычным в изображениях детей в классическом искусстве, не детские).

Способность мрамора создавать мягкую мерцающую игру света и тени, передавать тончайшие фактурные нюансы и все оттенки в движении формы была впервые с таким мастерством разработана именно Праксителем.

Пракситель передает благородство движения сильной и изящной фигуры Гермеса, эластичную гибкость мускулов, теплоту и упругую мягкость тела, живописную игру теней в его кудрявых волосах, глубину его задумчивого взгляда.



**В «Афродите Книдской»** Пракситель изобразил прекрасную обнаженную женщину, снявшую одежду и готовую вступить в воду.

Ломкие тяжелые складки сброшенной одежды резкой игрой света и тени подчеркивают стройные формы тела, его спокойное и плавное движение.

Хотя статуя предназначалась для культовых целей, в ней нет ничего божественного — это именно прекрасная земная женщина.

Обнаженное женское тело привлекало внимание скульпторов уже высокой классики, но впервые изображалась обнаженная богиня, впервые в культовой по своему назначению статуе образ носил столь свободный от какой-либо торжественности и величественности характер.

Появление такой статуи было возможно лишь потому, что старые мифологические представления окончательно потеряли свое значение, и потому, что для грека 4 в. до н.э. эстетическая ценность и жизненная выразительность произведения искусства стала представляться более важной, чем его соответствие требованиям и традициям культа.



## **Леохар** (IV в. до н.э.)

Самой значительной среди работ Леохара была статуя Аполлона — знаменитый **«Аполлон Бельведерский»** («Аполлон Бельведерский» — название дошедшей до нас римской мраморной копии с бронзового оригинала Леохара, помещавшейся одно время в **ватиканском Бельведере** (открытой лоджии)).

В течение нескольких веков «Аполлон Бельведерский» представлялся воплощением лучших качеств греческого классического искусства.

Однако ставшие широко известными в 19 в. произведения подлинной классики, в частности скульптуры Парфенона, сделали ясной всю относительность эстетической ценности «Аполлона Бельведерского».

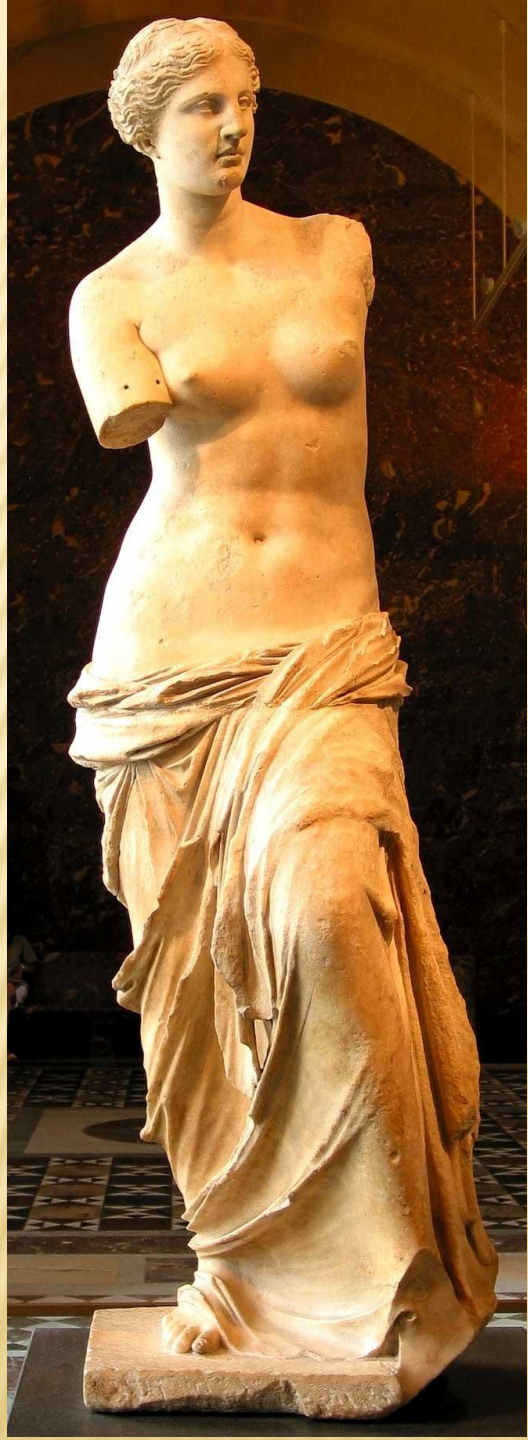
Безусловно, в этом произведении Леохар показал себя как художник, виртуозно владеющий техникой своего мастерства, и как тонкий знаток анатомии. Однако образ Аполлона скорее внешне эффектен, чем внутренне значителен. Пышность прически, надменный поворот головы, известная театральность жеста чужды подлинным традициям классики.

# ИСКУССТВО ЭЛЛИНИЗМА



Одним из лучших произведений ранней эллинистической пластики является знаменитая статуя **Ники Самофракийской**. Статуя была поставлена на острове Самофраке в память победы над флотом египетского правителя Птолемея; на высокой отвесной скале, на пьедестале в виде передней части боевого корабля; Ника была изображена трубящей в боевую трубу. Ника Самофракийская дает пример нового пластического решения, характеризующегося более сложным пониманием движения и более дифференцированной трактовкой пластических форм. Общее движение фигуры Ники носит сложный винтообразный характер, скульптура имеет большую «глубину», достигаемую не только за счет откинутых назад крыльев, но и сильным шагом Ники и общей устремленностью ее фигуры вперед. Более подробно, нежели в классической скульптуре, трактована пластическая форма (например, с изумительной тонкостью обрисованы мышцы тела, проступающие сквозь ткань прозрачного хитона). Светотень призвана усилить живописность формы и способствовать эмоциональной выразительности образа.





Важное место в истории античного искусства занимает статуя **Афродиты Милосской** (найденная на острове Мелосе). Скульптор **Агесандр**. Предположительно – **3-2 вв. до н.э.**

Возвышенная красота этого образа, как и самый тип богини, необычны для эллинистического времени - при всей женственности красота богини отличается какой-то особой мощью. Афродита изображена полуобнаженной - ноги ее задрапированы живописными складками одеяния. Благодаря этому мотиву нижняя часть фигуры оказывается более массивной и общее композиционное решение приобретает характер особой монументальности.

В то же время сильный контраст обнаженного тела и одежды открывает возможность особенно богатого пластического решения, этому же соответствует постановка фигуры с применением винтообразного поворота и легкого наклона.

В зависимости от аспекта зрения фигура богини кажется то гибкой и подвижной, то полной величавого покоя.

При всей идеальности форм тело богини поражает своей изумительной жизненностью: за обобщенными массами и контурами скрывается необычайно тонко прочувствованная мускулатура тела; этому же в немалой степени содействует необычайная свежесть фактуры, достигнутая при обработке мрамора.

Наконец, главная черта, представляющая особую привлекательность этого произведения, - это этическая высота образа.



**Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон.**

**Мрамор. Около 25 г. до н. э. Рим.**

**Ватикан.**

**Группа, дошедшая до нас в оригинале, была открыта в 16 в.**

**Сюжет взят из мифов о Троянской войне. Троянский жрец Лаокоон предупреждал сограждан об опасности перенесения в Трою оставленного греками деревянного коня; за это Аполлон, покровительствовавший грекам, направил на Лаокоона двух огромных змей, задушивших жреца и двух его сыновей.**

**Скульптура свидетельствует о большом мастерстве художников, умело задумавших драматический эффект, о великолепном знании анатомии: показано, например, как мышцы живота Лаокоона сокращаются от резкой боли, вызванной укусом змеи; искусна композиция: группа мастерски развернута в одной плоскости и исчерпывающе воспринимается с одной, фронтальной точки зрения.**