



Искусство Древней Греции

Классический период

V–IV вв. до н. э.

История Древней Греции делится на несколько основных периодов:



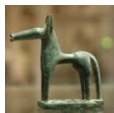
- Период минойского Крита (крито-минойская культура): XXX – XV вв. до н.э.



- Период Ахейской (Микенской) Греции: XV–XI вв. до н.э.

На Крите в связи с вторжением племени ахейцев происходит упадок древней минойской культуры. Формируется более примитивная крито-микенская культура.

- Гомеровский период : XI – VIII вв. до н. э.



о период «темных веков», порожденных вторжением в Грецию с севера еще более дикого племени дорийцев. Постепенно греки переходят от родовой общины к классовому обществу. Слагаются гомеровские поэмы «Илиада» и «Одиссея».



- Архаический период: VII – VI вв. до н. э.



- Классический период: V в. до н. э. – последняя треть IV в. до н. э.

Этот важнейший для Древней Греции период заканчивается с наступлением глубокого кризиса рабовладельческого общества.

- Эллинистический период: последняя треть IV – I вв. до н. э.



Завоевания Александра Македонского раздробили Грецию, ее территории вошли в состав империй, созданных наследниками завоевателя. При этом греческая культура распространяется на Восток.

**Периодизация искусства классического периода
(V в. до н. э.— последняя треть IV в. до н. э.)**

Ранняя классика (строгий стиль) – 1-я половина V в. до н. э.

Высокая классика – 2-я половина V в. до н. э.

Поздняя классика – IV в. до н. э.

Начало классического периода

Греко-персидские войны 500–449 гг. до н. э. образуют рубеж в истории Древней Греции. С их завершением оканчивается архаический период и начинается период расцвета.

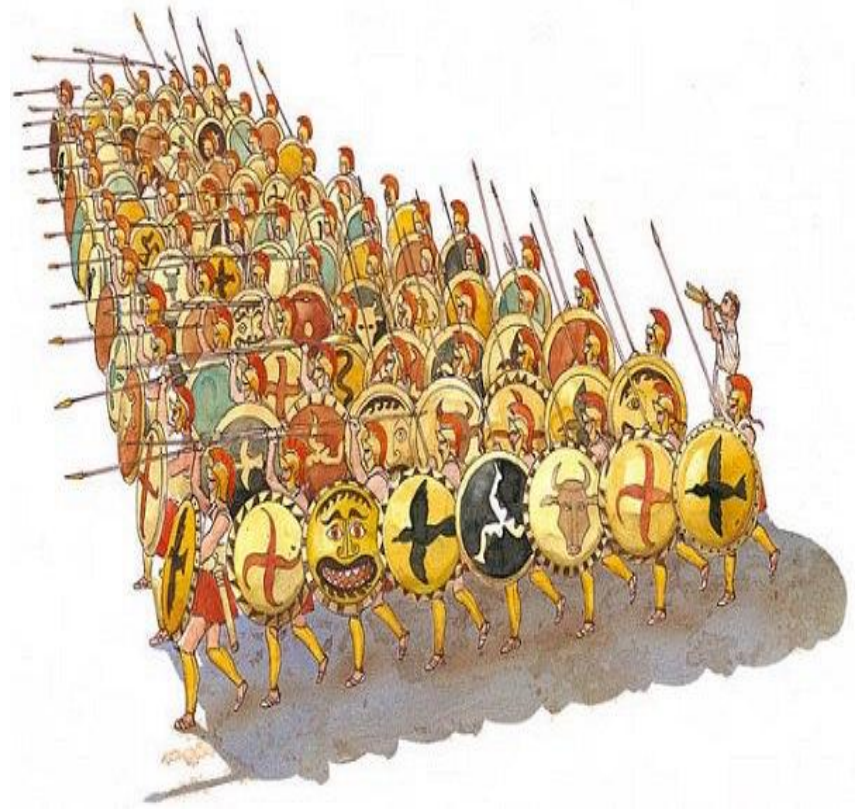
Греко-персидские войны дали грекам своих героев, воспетых поэтами и художниками.

Так, в Битве при Марафоне 490 г. до н. э. афинские гоплиты (тяжелые пешие воины) обратили в бегство значительно превосходящую их по численности персидскую армию. Причина, способствовавшая этому успеху, – использование греками фаланги (регулярное построение пехоты в несколько шеренг).

В битве при Саламине 480 г. до н. э. греческий флот одержал блестящую победу над персидским. В этой битве, участвовал, как считается, и Эсхил. Позднее им была написана трагедия «Персы» – единственная, в основе которой лежит не мифологический, а исторический сюжет.

В ходе Фермопильского сражения в 480 г. до н. э. героически погиб отряд спартанского царя Леонида, защищавшего горный проход в ущелье Фермопилы от огромной персидской армии.

Художественная жизнь Греции на время войн на короткое время замирает, с тем чтобы после их окончания снова развернуться с небывалой полнотой и силой в памятниках классического искусства.



Греческая фаланга

V век до н. э. – золотой век Афин

Создание мощной афинской морской державы, господствовавшей в Эгейском море, обеспечило благоприятные условия для развития морской торговли. После реформ афинского правителя Перикла в Афинах в середине V века до н. э. начался период наивысшего политического и экономического расцвета Греции.

Афинская демократическая конституция утверждала принцип прямого народоуправления. Высшим органом управления стало Народное собрание. Имущественный ценз при избрании должностных лиц был ликвидирован. Чиновников начали избирать при помощи жребия. Государственные должности стали оплачиваемыми, что позволило получить доступ к власти и беднякам.

При этом афинская демократия была рабовладельческой, рабы не имели не только политических, но и элементарных человеческих прав. Чужеземцы-метеки и женщины не имели политических прав. Экономический и социальный подъем Афин происходил во многом за счет эксплуатации, а иногда и разорения членов Афинского морского союза.



Перикл

V век до н. э. – золотой век Афин

Подъем политической и экономической жизни Греции в V веке до н. э. сопровождался расцветом ее культуры, центром которой стали Афины. Назовем несколько имен афинян, живших в то время и составивших славу мировой культуры.

В философии это: учитель и друг Перикла Анаксагор; Сократ, имя которого стало нарицательным в веках; знаменитый софист Протагор.

В литературе: бессмертная триада Эсхил, Софокл и Еврипид, пьесы которых не сходят со сцен мирового театра.

В искусстве: скульпторы Фидий, Мирон и Поликлет, живописцы Полигнот и Аполлодор.

В науке: отец истории Геродот и крупнейший античный историк Фукидид, отец медицины Гиппократ.

Через несколько лет после победоносной войны с персами, в первые годы правления Перикла в афинском театре ставится трагедия Софокла «Антигона». Первая песнь хора из «Антигоны» запомнилась на много веков как громкий гимн силе человека.

Софокл. Антигона. Первая песнь хора

Строфа 1

*Много в природе дивных сил,
Но сильнее человека — нет.
Он под вьюги мятежный вой
Смело за море держит путь.
Кругом вздымаются волны —
Под ними струг плывет.
Почтенную в богинях, Землю,
Вечно обильную мать,
утомляет он:
Из году в год в бороздах его
пажити,
По ним плуг мул усердный
тянет.*

Антистрофа 1

*И беззаботных стаи птиц,
И породы зверей лесных,
И подводное племя рыб
Власти он подчинил своей:
На всех искусные сети
Плетет разумный муж.
Свирепый зверь пустыни дикой
Силе его покорился, и
пойманный
Конь густогривый ярму
повинуется,
И царь гор, тур неукротимый.*

Поздняя классика

История Греции в IV веке до н. э. – история кризиса, завершившаяся потерей политической самостоятельности.

Из междоусобной Пелопоннесской войны 431–404 гг. до н. э. между двумя союзами полисов под руководством Афин и Спарты Греция вышла обессиленной, морально истощенной, раздробленной. Но эта политическая раздробленность не помогла ни сохранению прочных местных традиций, ни появлению новых, свежих сил. Напротив, та самостоятельность художественных школ, которая определяла развитие архаического и классического искусства, теперь начинает все более сглаживаться и расплываться.

Появляется общий, единообразный язык художественных форм, из равномерного уровня которого выделяются только индивидуальные манеры отдельных крупных мастеров. В течение IV века постепенно формируется новый тип художника, кочующего из одного города в другой, не имеющего ни постоянной мастерской, ни постоянных учеников. Теперь заказы художникам исходят не столько от государства, сколько от частных лиц. Прежние центры греческой художественной жизни – Афины, Олимпия, Дельфы – теряют свое былое значение.

Возвышенно-идеальный дух высокого классического искусства иссякает. Появляются устремления сделать искусство более близким к жизни, более человечным, внести в него индивидуальные чувства. Искусство IV века приобретает, с одной стороны, более патетический характер, с другой же стороны, в нем проявляются более интимные черты.

Не боги, а люди делаются теперь главными героями произведений искусства. Если же художнику приходится создавать образ бога, то он стремится этот образ очеловечить, найти в нем признаки тех же страданий и радостей, которые владеют и человеческой душой. В Деметре он показывает страдающую мать, из Диониса делает мечтательного юношу, в Афродите подчеркивает ее чувственное очарование. Чувственная прелесть вообще играет важную роль в искусстве IV века, недаром именно в эту эпоху впервые осмеливаются на полное обнажение женского тела.

Завершение классической эпохи

В 386 г. до н. э. Персия, воспользовавшись взаимным ослаблением греческих полисов, навязала им Анталкидов мир, о котором Плутарх писал, что это был не мир, а предательство и поругание Греции. Все города малазийского побережья объявлялись подвластными персидскому царю, запрещались объединения греческих полисов. Спарта должна была выполнять роль персидского надсмотрщика.

Наконец, после битвы при Херонее в 338 г. до н. э. Греция покорилась македонскому царю Филиппу II.

Кризис полисов, междоусобные войны, упадок демократии и потеря политической самостоятельности не могли не отразиться и на развитии греческой культуры, обнаруживающей в этот период первые признаки упадка.

Новым рубежом в истории становится поход Александра Македонского в 334–324 гг. до н. э. на Восток. Им заканчивается история классической Греции и начинается эпоха эллинизма.

Религия классического периода

Вторжение в Грецию в XII в. до н. э. дорийских племен, принадлежавших к другой ветви индоевропейских народов, чем микенцы, повлияло на создание классического пантеона.

Получившаяся в результате очередного синтеза религия приобрела общегреческое значение, оформившись в виде целостного пантеона богов во главе с Зевсом. Все боги, почитавшиеся в отдельных областях Греции (Гера, Дионис) или носящие заимствованный характер (Аполлон, Артемида), вошли в божественный пантеон на правах детей или братьев Зевса.

В классической Греции Зевс выступает в качестве верховного бога, сохраняя присущую ему еще у индоевропейцев функцию бога-громовержца, повелителя грозы и бури. Изменяются функции некоторых других богов: Гера из богини-воительницы становится женой Зевса и покровительницей семейного очага. Дети Зевса и покровителями соответственно искусства и охоты становятся Аполлон и Артемида, имеющие малоазийское происхождение.

Другим нововведением классической эпохи становится появление культа героев, к которым возводили свое происхождение отдельные аристократические роды. Точнее говоря, подобные культы существовали и раньше, но теперь они начинают соотноситься с божественным пантеоном. **Герои приобретают статус полубогов, становясь детьми Зевса от связей со смертными женщинами.** Самым великим из них, без сомнения, провозглашается Геракл, к которому возводили свой род цари Спарты, Македонии и некоторых других областей Греции.

Справа: статуя Зевса (по первичной версии искусствоведов – Посейдона) с мыса Артемисион. 460–450 гг. до н. э.





Деметра



Критская богиня со змеями

Влияние доиндоевропейских культов Древнего Крита на греческую религию

Религиозные традиции греков изменились в результате смешения с местными, критскими. Из четырех религиозных центров классической Греции: **Дельф, Делоса, Элевсина и Олимпии**, – первые три были унаследованы от микенцев.

Живучесть некоторых критских и микенских религиозных структур широко подтверждена.

Так, минойско-микенская часовня перешла в греческое святилище. Очевидна преемственность между критским и микенским дворцовым культом домашнего очага. Минойцам был известен образ бабочки-психеи. Начала культа Деметры засвидетельствованы на Крите, а старейшее святилище в Элевсине датируется микенской эпохой. Некоторые архитектурные и другие особенности мистерияльных храмов классических времен происходят от доэллинического Крита.

Сохранялись культы богинь, обычаи и верования, связанные с плодородием, смертью и посмертной жизнью души. В некоторых случаях прослеживается преемственность верований от доисторических времен до современности.

Религиозный культ на Крите строился вокруг мистерий жизни, смерти и возрождения и включал в себя обряды инициации, погребальный плач, оргиастические и экстатические церемонии. Диодор (I в. до н. э.) отмечал сходство между критской религией и «религиями мистерий». Этот тип религии будет подавлен в дорической Греции и продолжит существование в закрытых обществах — тиасах. Весь религиозный комплекс, объединяющий богинь плодородия и смерти с обычаями и верованиями, относящимися к инициации и посмертной жизни души, не включался в гомеровскую религию.

Несмотря на симбиоз с доэллиническими традициями, завоевателям удалось утвердить свой пантеон и поддержать свой особый религиозный стиль. Традиция, о которой сообщает Диодор, представляет огромный интерес, так как она обозначает границы ассимиляции восточных и средиземноморских религиозных идей индоевропейскими завоевателями.

Элевсинские мистерии

Во времена Писистрата приобрели большое значение Элевсинские мистерии. Паломники приезжали со всей Греции для участия в них. В ходе обряда посредством инициации человеческое состояние изменялось. Считалось, что вследствие увиденного в Элевсине душа посвящаемого будет наслаждаться блаженством после смерти, а не станет, подобно прочим, печальной беспамятной тенью.

Обряд состоял из нескольких уровней: Малые мистерии, Великие мистерии и Последнее Испытание. Тайны последнего никогда не разглашались. Малые мистерии обычно праздновались раз в год, весной. Их ритуалы включали в себя серию обрядов, проводимых под руководством *мистагога* (жреца, посвященного в таинства мистерий).

Великие мистерии праздновались также раз в год. Церемонии длились восемь дней, и «*все, у кого были чистые руки*» и кто говорил по-гречески, включая женщин и рабов, имели право принять в них участие.

В первый день празднество происходило в афинском Элевсинионе, куда накануне вечером из Элевсина торжественно приносились священные предметы.

На второй день процессия шла к морю. Каждый претендент, сопровождаемый учителем, нес с собой молодую свинью, которую он омывал в море и приносил в жертву. На следующий день царь-архонт и его супруга совершали великое жертвоприношение.

Пятый день был кульминацией публичных ритуалов. Огромная процессия двигалась на рассвете из Афин. Она включала в себя неофитов, их учителей и многочисленных афинян, сопровождающих жриц, которые несли обратно священные предметы.

К полудню процессия пересекала мост через Кефисий, где люди в масках бросали оскорбления наиболее почитаемым гражданам.

К наступлению ночи паломники входили во внешний двор святилища. Часть ночи они посвящали танцам и пению в честь богинь.

На следующий день претенденты постились и приносили жертвы.

Что касается тайных обрядов, то мы ограничиваемся лишь гипотезами. Церемонии, проходившие вне и внутри *телестериона* (крытого зала собраний, предназначенного для мистерий), были, вероятно, связаны с мифом о двух богинях. Мы знаем, что *мисты* (младшие жрецы) с факелами в руках изображали скитания Деметры в поисках Персефоны при свете факела.

Целый ряд церемоний включал краткие литургические формулы и заклинания, игравшие огромную роль.

Ночью происходила кульминация обряда посвящения, наивысший момент, *epopteia*, к которой допускались лишь те, кто прошел обряд посвящения целый год.

На следующий день проходили обряды поминовения усопших.

Наконец, на девятый и последний день участники мистерий возвращались в Афины.

В попытках проникнуть в тайну закрытой части мистерий часто обращаются к отрывку из греческого оратора Фемистия, цитируемому Плутархом и сохраненному Иоанном Стобеем. В нем испытания души, через которые она проходит непосредственно после смерти, сравниваются с тяжкими испытаниями обряда посвящения Великих мистерий: вначале душа блуждает в темноте и переживает всевозможные страхи, затем неожиданно она освещается чудесным светом и видит прекрасные поля и луга, слышит голоса, видит танцы. Мист с венком на голове присоединяется к «*чистым и святым людям*»; он видит непосвященных, теснящихся в грязи и тумане, гибнущих в своей скверне из-за того, что поддались страху смерти и не поверили в загробное блаженство. Фукарт полагает, что обряды включали в себя и странствия в темноте, и разнообразные ужасные зрелища, и неожиданный выход на залитый светом луг.

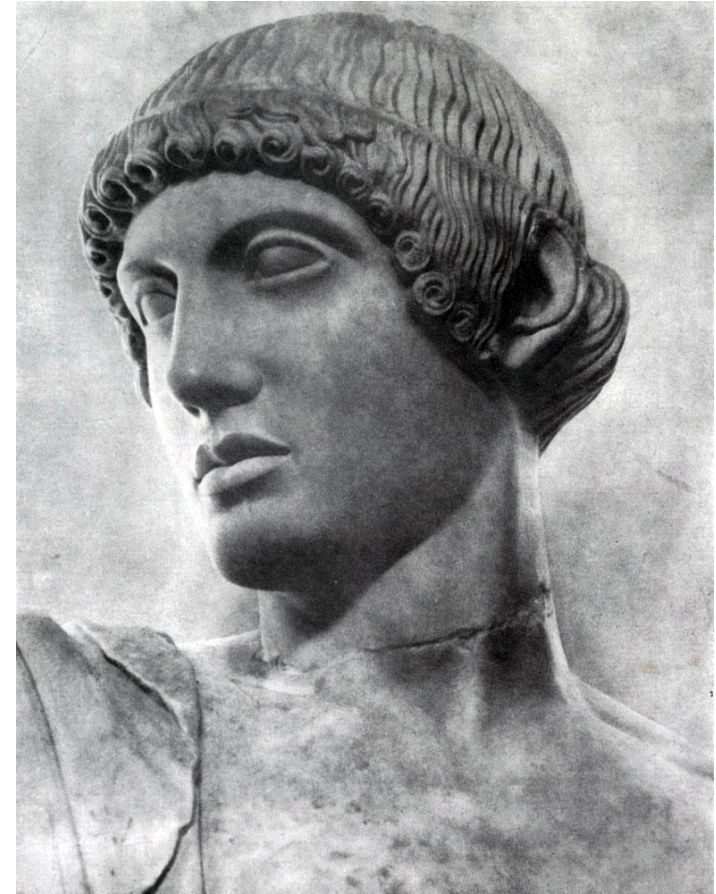
Искусство ранней классики

Искусство ранней классики было пронизано скорбью о громадных потерях в войне и вместе с тем радостным упоением победой. Победа в войне за защиту родины, ее чести и идеалов питали самоуважение и национальную гордость эллинов. В такие эпохи, как ранняя классика, частное далеко отступает перед всеобщим. В балканской Греции этого времени почти прекратилось возведение индивидуальных надгробий, в Афинах и Аттике их не было совсем. Памятники ставились только на братских могилах и только воинам, павшим в этой тяжелой войне.

Важнейшую роль в формировании нового общества сыграла трилогия Эсхила «Орестея». В этой драме утверждалась мысль о необходимости искоренения материнского рода и утверждения власти отца. Эсхилев Аполлон изрекал новую отцовскую доктрину бытия:

*Родит отец. А мать, как дар от гостя, плод
Хранит, когда вреда не причинит ей бог.*

И хотя по форме эта трилогия оставалась «матриархальной» драмой с плакальщицами-хоэфорами, по сути своей она была «мужской»: сын мстит за отца, совершая убийство матери, и весь старинный родовой порядок меняет свои полюса – яростные мстительные Эринии превращаются в благостных, одобряющих жестокость Ореста богинь.



*Аполлон с западного фронтона
храма Зевса в Олимпии, ок. 460 г.
до н. э.*

Греческие классические монументальные росписи на храмах и общественных зданиях, к сожалению, не сохранились. Материалом для их реконструкций служат литературные свидетельства и вакопись, на которой сказало влияние монументальной живописи.

Что касается вакописи классического периода, то, как уже говорилось (см. Занятие №10), постепенно в вакописи наблюдается стремление к преодолению плоскостности и условности. Это приводит к вытеснению в начале V в. до н. э. чернофигурной вакописи краснофигурной.

Орнамент и фигуры композиций, украшающих вазы, сохраняют цвет обожженной глины, в то время как фон заливается черным лаком. Это давало возможность правдиво изображать строение человеческого тела, объемы и движения, естественно и свободно их моделировать. Черные линии рисунка на светлом фоне передавали мускулы и детали тела. Мастера краснофигурной вакописи пришли к более свободному пониманию композиции.

Полигнот (работал в 470 – 440 гг. до н. э.)

По мнению греков, величайшим художником своего времени был живописец Полигнот. Он выполнял свои монументальные произведения всего четырьмя красками (белый, черный, желтый, красный). Славу Полигноту создали одухотворенность его образов и новая композиция, построенная на нарастании силы переживания.



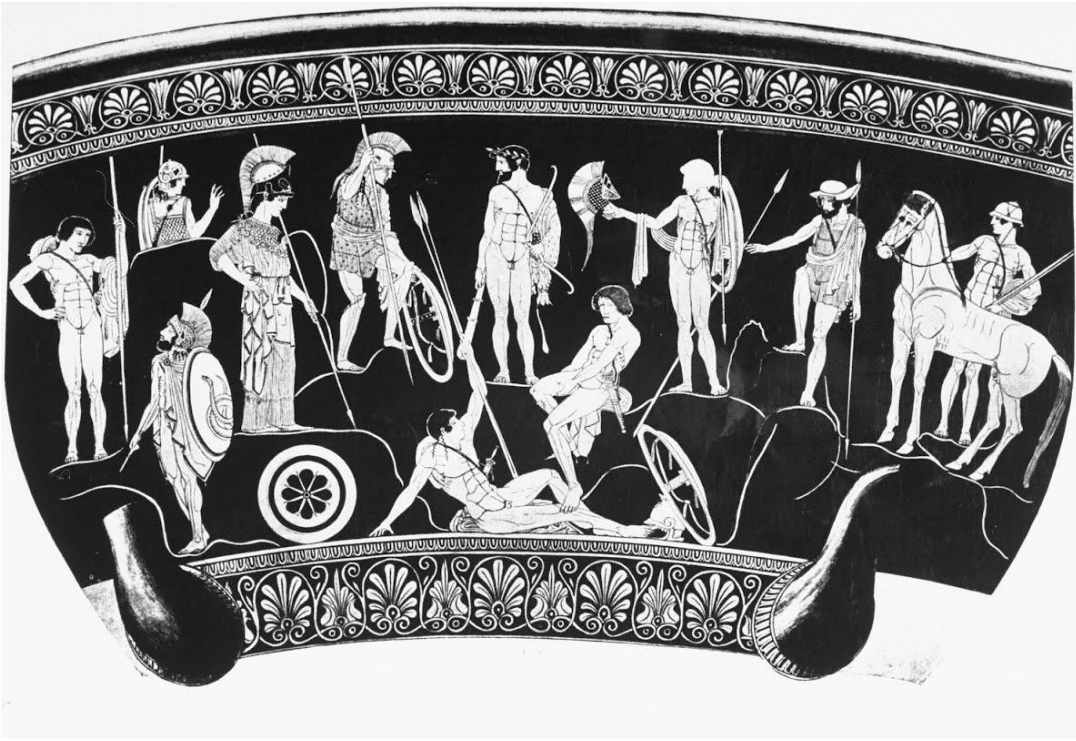
*Реконструкция картины Полигнота «Одиссей в царстве мертвых» .
Дельфы*



*Кратер с изображением аргонавтов.
Мастер Необид.
Стиль Полигнота. Ок. 450 г. до н. э.*

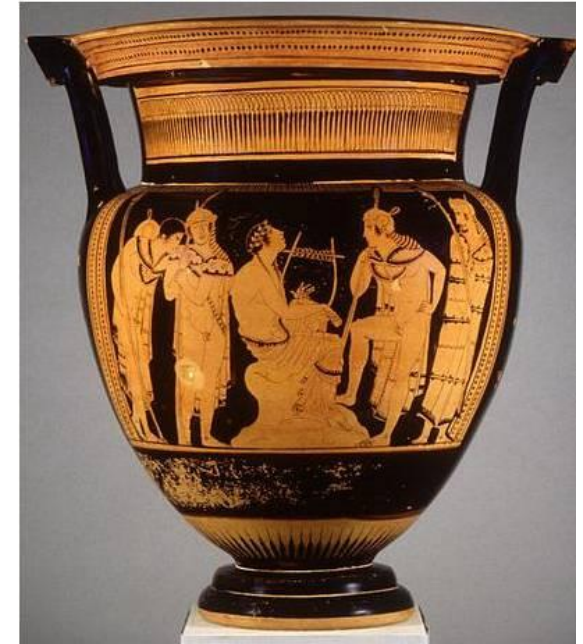
Наиболее полное представление о стиле ранней классической живописи может дать кратер из Орвьето с изображением аргонавтов. Композиция этой вазы выполнена в стиле Полигнота.

Прежде всего, это выражается в тематическом подходе. В композициях Полигнота спокойные, созерцательные ситуации преобладали над драматическими действиями и событиями. Так, известно, что в Пестрой галерее Полигнот изобразил не разрушение Трои, а итоги ее завоевания в группах победителей и побежденных. В центре внимания таким образом оказывалось психологическое истолкование поз, жестов, выражений лица. В одном из образов Полигнота – Поликсене, предназначенной для принесения в жертву, особенное восхищение вызвало умоляющее выражение ее глаз. *«В этих глазах, – говорила одна греческая эпитафия, – воплощена вся Троянская война».* Именно такую бездейственную ситуацию, лишенную всякого внешнего драматизма, но полную внутреннего значения, и стремился воплотить мастер.



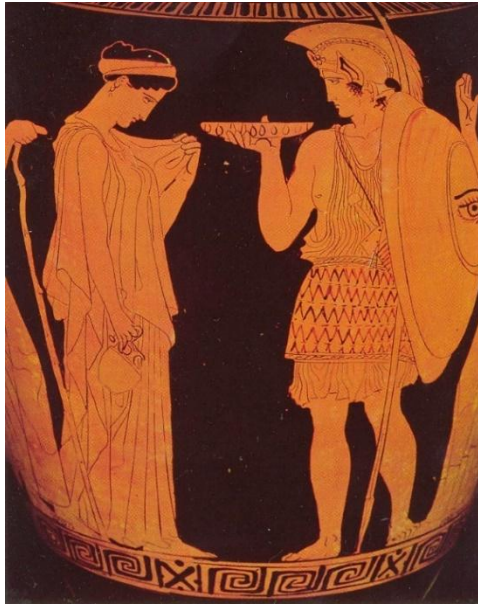
Кратер с изображением аргонавтов (фрагмент). Мастер Необид. Стиль Полигнота. Ок. 450 г. до н. э.

Аргонавты готовятся к отплытию. В центре стоит Геракл, перед ним – покровительница аргонавтов богиня Афина. Вокруг них в непринужденных позах расположились другие герои. Разнообразие поз, до сих пор незнакомое вазовым живописцам (с ногой, поднятой на возвышение, с руками, охватывающими колени), – заимствовано из монументальной живописи. На это указывает и уверенная постановка фигур в три четверти, и обилие смелых ракурсов. Даже такую деталь, как раскрытый рот с обнажившимся рядом зубов, которую впервые стал применять Полигнот, воспроизводит вазописец. О близкой связи этого вазового рисунка и монументальной живописи свидетельствует и распределение фигур – в несколько рядов, как бы на холмах, которые то опускаются, то поднимаются. Здесь вазописец подхватывает то изобретение Полигнота, которое особенно изумляло современников: отказ от традиционной плоскостной композиции – первый шаг к перспективному видению мира.



*Орфей, играющий на лире.
Стиль Полигнота. Ок 450
г. до н. э.*

На этой вазе изображено, как Орфей покоряет своей музыкой сердца диких фракийцев. Ближайшие к нему уже побеждены искусством певца – один закрыл глаза, чтобы полней отдаться очарованию звуков, другой смотрит прямо в лицо Орфею, не в силах оторвать глаза от чуда. К краям композиции духовное напряжение ослабевает – интерес к Орфею здесь как будто борется с недоверием. Художник достигает таким образом высокого уровня психологизма.



*Прощание воина, стиль Полигнота.
Ок. 440 г. до н.э.*



Прощание воина, стиль Микона. Ок. 440 г. до н.э.

Различия между Полигнотом и другим греческим художником, Миконом, очень наглядно выразились в двух греческих вазах с одинаковым сюжетом, выполненных, соответственно, в стиле первого и второго автора. Обе вазы изображают прощание воина, уходящего на войну.

Композиция одной вазы (слева) вся построена на мягких полуоборотах и незаконченных движениях. Здесь внимание сосредоточено на настроении – легком налете грусти. В этом мы узнаем стиль Полигнота.

На другой же вазе, выполненной в стиле Микона (справа), внимание сосредоточено на действии – жесте, сдержанном, но вполне конкретном: крепком пожатии руки отца и сына. Композиция построена на ясном, резком контрасте прямых линий и поворотов, в котором воплощена мужественная, прямая натура воина. Это – язык Микона.

Аполлодор

(работал не ранее 430 года до н. э.)

В эволюции греческой живописи есть два перелома, исключительно важные по своему историческому значению.

Первый связан с именем Полигнота. Сущность этого перелома – в открытии ракурса, давшего живописцам свободу в изображении положений и движений фигур.

Второй перелом, не менее важный, относится ко второй половине V века и связан с именем Аполлодора. Сущность данного перелома – в открытии светотени. По словам Плиния, Аполлодор «открыл двери живописи, в которые вошли великие мастера светотени и оптической иллюзии, Зевксис и Паррасий». Современники называли Аполлодора «диаграфом» – что буквально означает «тенеписец». Аполлодор был первым живописцем, последовательно применявшим свет и тени для передачи фигур.



Пример римской живописи, основывавшейся на греческих образцах. Роспись Геркуланума

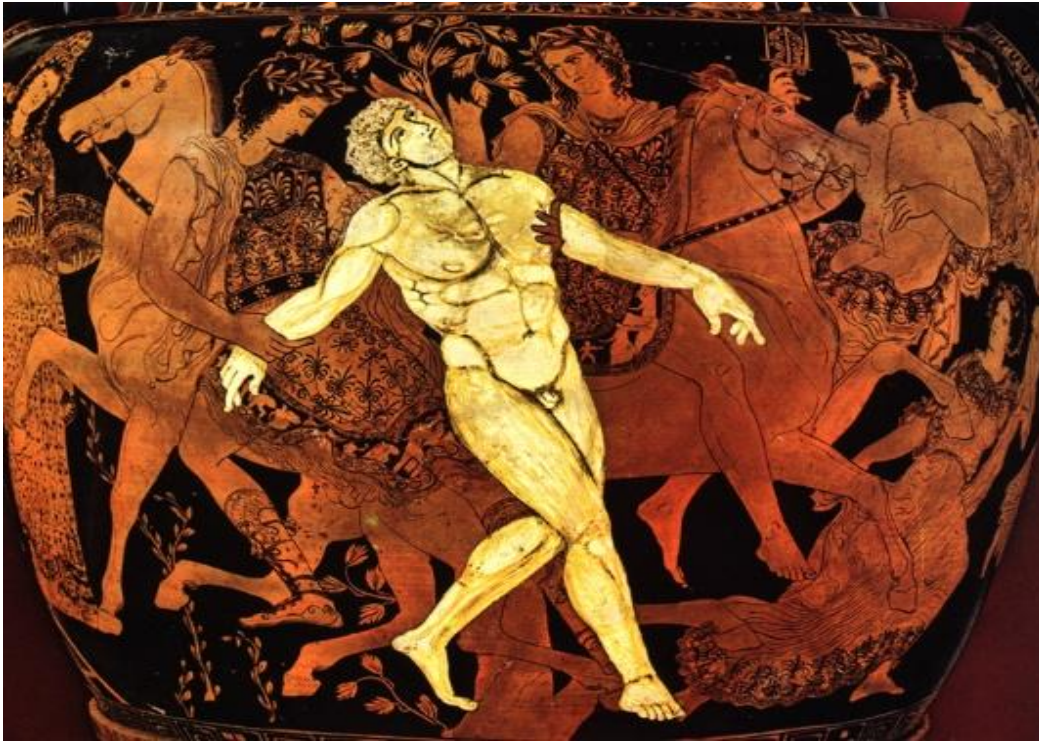


*Мастер Мидия. Похищение дочерей Левкиппа.
Стиль Аполлодора. Ок. 410 г. до н. э.*

Аполлодор

Для понимания живописи Аполлодора вазы уже не представляют такого богатого материала, какой они давали, например, для понимания живописи Полигнота, ведь вазаписцам приходилось придерживаться традиционного принципа плоского силуэта. Тем не менее, некоторые вазаписцы пытаются следовать открытиям монументальной живописи. Об этом свидетельствует, к примеру, ваза «Похищение дочерей Левкиппа».

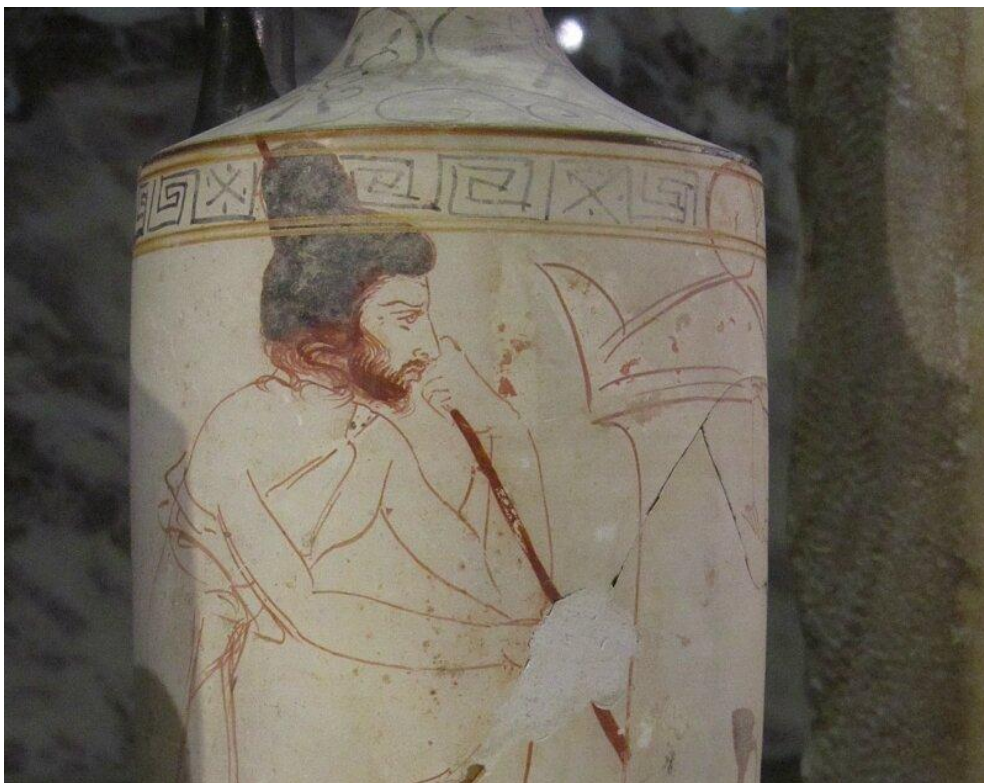
Перед нами новый вид вазовой двухъярусной композиции. Не может быть сомнения, что этот вид композиции внушен мастерами монументальной живописи. Мы видим, как вазаписец пытается расставить фигуры в двух планах для завоевания глубины пространства.



*Кратер. Смерть Талоса. Ок. 410 г.
до н. э*

Вазописцы позднего V века в своем соревновании с мастерами монументальной живописи пользовались и другим приемом – они возродили применение белой краски. Яркой иллюстрацией этого приема может служить большая ваза из Руво.

Композиция этой вазы изображает один из подвигов аргонавтов – победу над критским гигантом Талосом. Тело гиганта, покрытое белой краской и моделированное желтым лаком, пластически выделяется на краснофигурном фоне. Таким образом мастеру удалось создать впечатление трехмерных тел, находящихся в пространстве одно за другим. Стремление истолковать черный фон композиции как некое трехмерное пространство объясняет и постановку фигур: они уже не стоят на нижнем обрамлении композиции, а расположены на разных уровнях, непосредственно на черном фоне, как будто находятся ближе или дальше от зрителя.



*Лекиф с изображением Харона.
Ок. 450 г. до н.э.*

Белофонные лекифы

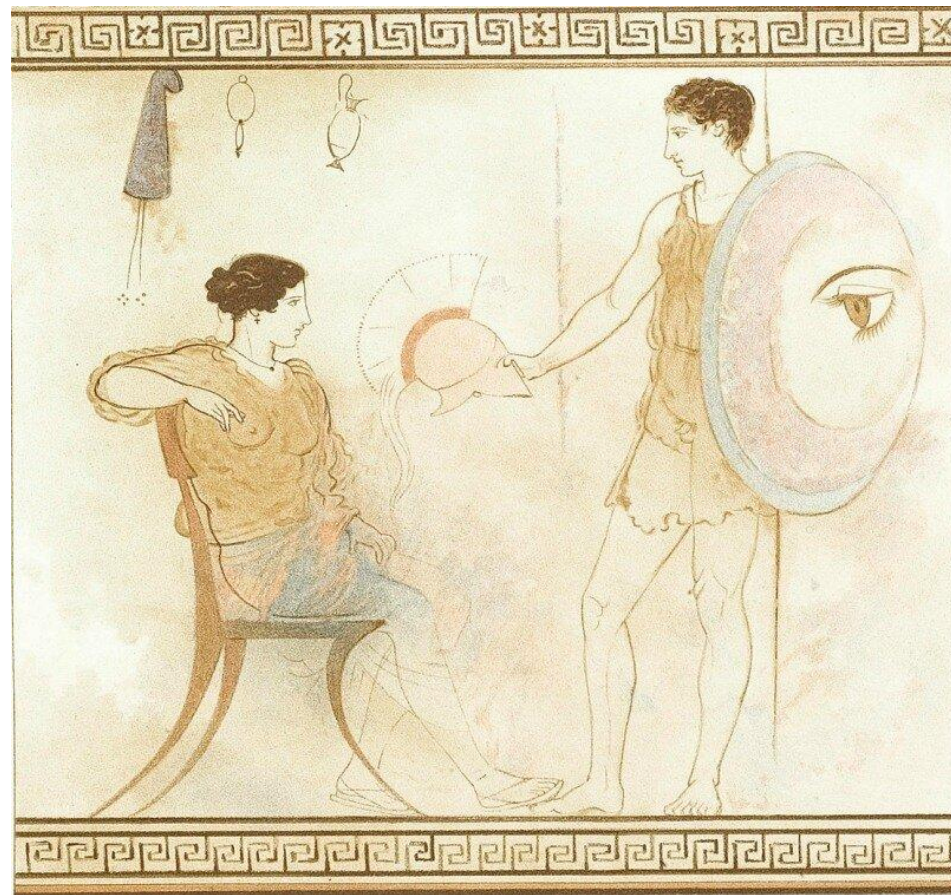
Роспись аттических белофонных лекифов (*лекиф* – ваза для хранения оливкового масла, использовалась также как погребальный дар) принадлежит к самому прекрасному, что было создано греческой вазовой живописью. На один очень короткий момент, в середине V века, вазовая живопись как будто овладела всеми средствами и всей силой выразительности монументальной живописи.

При росписи лекифов применялась почти исключительно техника контурного рисунка на белом фоне. Контур создавали матовой краской мягкой кистью. Одежды покрывались легким слоем темных красок. Тематами росписи служили эпизоды интимной домашней жизни и моменты, связанные с погребальным культом.

Увы, уже в следующем десятилетии пути монументальной и вазовой живописи окончательно разойдутся. Вазовые живописцы оказываются бессильны следовать за дальнейшим развитием монументальной живописи.



*Мастер Пистоксена. Белофонный килик из
Камироса. Афродита на лебеде.
470–460 гг. до н. э.*

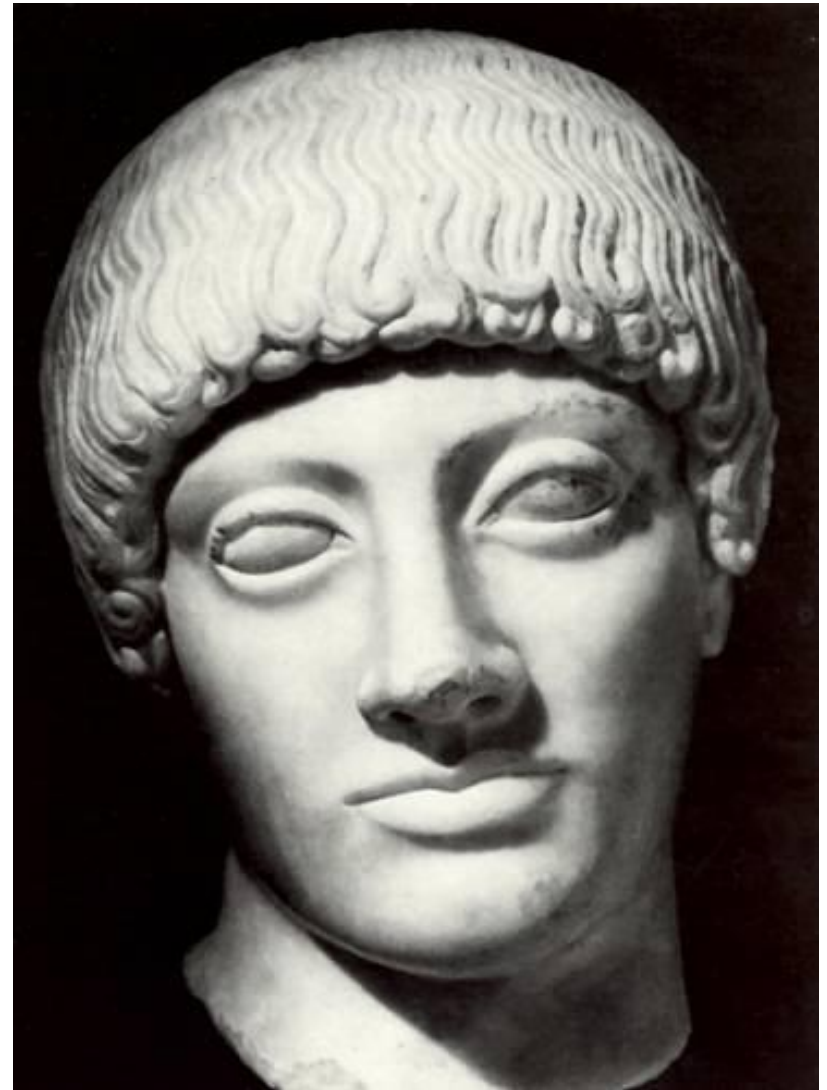


*Мастер Ахилла. Белофонный лекиф из Эретрии.
Прощание воина. Ок. 430 г. до н. э.*

Уже к 480 году до нашей эры в греческом искусстве сложился новый тип лица. Этот тип известен по фрагменту статуи «Голова атлета» с афинского акрополя – так называемому «Белокурому юноше».

Данный тип лица таков: продолговатый, но округлый овал, прямая переносица, прямая линия лба и носа, плавная дуга бровей, выступающая над миндалевидной формы глазами, губы пухлые, красивого рисунка, без улыбки. Выражение лица спокойное и серьезное. Волосы трактованы мягкими волнистыми прядями и обрисовывают форму черепа. Складки одежды как бы постепенно становятся «эхом тела».

Мастера «Белокурого юноши», несомненно, занимает духовная жизнь изображаемого им человека. В гораздо большей степени, чем это интересовало скульпторов архаического стиля. Художник стремится, прежде всего, выявить именно эту духовную составляющую человека.



Белокурый юноша. Фрагмент статуи с Акрополя. 480 г. до н. э.



*Умиравший воин с
восточного фронтона
храма Афины Афайи на
острове Эгине. 490–480
гг. до н. э.*

Скульптура эгинского храма

Мраморные фронтонные группы храма Афины Афайи на острове Эгине близ Аттики являются памятником переходной эпохи, когда еще сильны были старые приемы и вместе с тем ярко проявлялись новые. Этот храм, сооруженный после Марафонской битвы, представляет собой величественный дорический периптер. Фронтонные группы изображали борьбу греков с троянцами. От западного фронтона сохранились десять фигур: в центре Афина, по сторонам – фигуры воинов. Впервые здесь был соблюден принцип одномасштабности почти всех фигур. Сами фигуры еще несут в себе много архаических черт, но их сильные движения, хотя и несколько скованные, говорят о новых художественных устремлениях. От восточного фронтона до нас дошло лишь пять фигур. Они были сделаны позже и в более реалистичной манере. Особенно выделяется среди них угловатая фигура умирающего воина. Поворотом его корпуса, положением ног показаны объемность тела и глубина пространства. На лице воина гримаса боли, это первая попытка показать состояние страдания.

Скульптура эгинского храма



Умиравший воин с западного фронтона храма Афины Афайи на острове Эгине. Конец VI до н. э.



Афина с западного фронтона храма Афины Афайи на острове Эгине. Начало V в. до н. э.

Критий и Несиот

Гармодий и Аристогитон, отпрыски аристократических родов, сверстники тиранов Писистратидов, оскорбленные ими, задумали отомстить. Жертвой их заговора в 514 году пал тиран Гиппарх, Гиппию же удалось спастись.

После свержения тирании афиняне задумали почтить память Гармодия и Аристогитона, и поручили скульптору Антенору увековечить Тираноубийц.

Во время разгрома Афин персидский царь Ксеркс похитил группу Антенора и увез ее в Персию.

Тогда афиняне решили восстановить памятник, и в 476 году скульпторы Критий и Несиот отлили из бронзы новую группу Тираноубийц, которая была установлена на рыночной площади.

Позднее, после походов Александра Македонского на восток, первоначальная группа Антенора была возвращена в Афины Селевком и торжественно поставлена рядом с группой Крития и Несиота.

Плиний называет Тираноубийц первым политическим общественным памятником. И действительно, старинный греческий обычай героизации умерших, соединившись здесь с политической идеей демократии, привел к созданию первой известной нам в истории греческого искусства монументальной статуарной группы.



Критий и Несиот. Группа «тираноубийцы Гармодий и Аристогитон» (римская копия). Ок. 476 г. до н. э.



*Неизвестный мастер.
Дельфийский возничий.
478 до н. э.*

Уже классический тип лица мы видим у знаменитого «Дельфийского возницы» из святилища Аполлона. Возница является частью большого памятника, изображающего победителя и возницу на колеснице с конями. Группа была установлена в честь победы на ристалищах. Лепка головы, рук и ног показывает, насколько свободно владел мастер пластической анатомией. Эта скульптура – одна из немногих греческих бронз, в которых сохранились инкрустация глаз ониксом и детализация ресниц и губ при помощи меди.



Неизвестный мастер.

Зевс (Посейдон) с мыса Артемисион. 460–450 гг. до н. э.

В противоположность строгой сосредоточенности юноши-возницы, статуя Зевса с мыса Артемисион воплощает собой скрытую энергию и огромную духовную силу.

Величие главного олимпийского бога выражено не только в сильном движении и повелительном жесте, не только мощными формами корпуса, но и в чертах красивого мужского лица, в серьезном, но страстном взгляде. Эта работа показывает, что образы, созданные греческими художниками, не были бездумно спокойны, в отличие от их римских копий. Сдержанные в выражении эмоций, греческие оригиналы всегда убедительно жизненны.

В отличие от поздней архаики, в эпоху строгого стиля женская статуя заметно менее значима. Характерно, что среди выдающихся мастеров строгого стиля мы находим немало таких, которые вообще не создали ни одной самостоятельной женской статуи. Объяснение этому надо искать, с одной стороны, в усилении к эпохе греко-персидских войн дорийского влияния, а с другой стороны, в самом характере строгого стиля. В данном стиле преобладает героизм и деятельная мужественность. Творящее и творчески меняющее мир мужское начало выходит на первый план.



*Восточная метопа Храма Зевса в Олимпии.
Геракл, Атлас и Гесперида. Ок. 460 г. до н. э.*



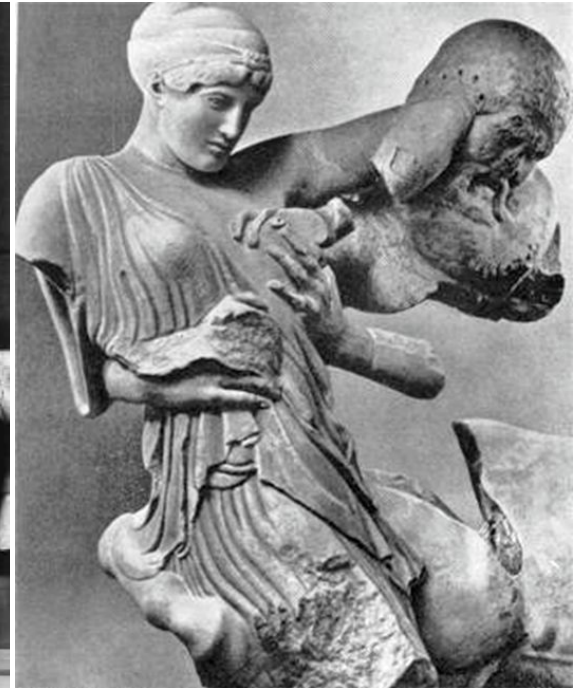
*Западная метопа Храма Зевса
«Геракл и критский бык». V в. до н. э.*

Скульптура Храма Зевса в Олимпии

Завершением строгого стиля является декоративный ансамбль Храма Зевса в Олимпии – крупнейшем религиозном центре Древней Греции. На двенадцати метопах этого храма рассказывалось о подвигах Геракла, олицетворявших для древних греков победу человека над непонятными и необъяснимыми силами зла. Ни одна из них не сохранилась полностью, от многих остались лишь разрозненные фрагменты.

Восточные метопы отличаются более архаическим характером. Одна из наиболее сохранившихся метоп изображает Геракла, с помощью Афины поддерживающего небесный свод, в то время как обычно держащий его на себе Атлант приносит герою яблоки, похищенные из сада Гесперид. Фигура Геракла как бы поддерживает карниз и потолок портика – и это придает всей композиции метопы удивительную устойчивость и внутреннее напряжение, несмотря на внешнее спокойствие фигур.

Но мастера олимпийских метоп умели владеть и динамикой стремительных движений. Об этом свидетельствует метопа с укрощением Гераклом Критского быка, принадлежащая к более позднему, западному ряду. Здесь фигуры трактованы гораздо пластичней, внутренние формы моделированы с большими подробностями, скульптор осмеливается на поворот тела Геракла вокруг его оси.



Кентавромахия. Группа западного фронтона Храма Зевса в Олимпии. Ок. 460 г. до н. э.

На западном фронтоне Храма Зевса в Олимпии представлена битва кентавров и лапифов на свадьбе Пейрифоя. Мифический сюжет использован для изображения символической картины борьбы греков с полудикими обитателями лесов, культуры с варварством.

В центре композиции – бог Аполлон. По обеим сторонам от него – герои Тезей и Перифой с силой замахиваются на кентавров секирами. Далее – фигуры кентавров, от которых отбиваются лапифянки. Еще далее к углам – группы кентавров и юношей. У одного юноши, которого кентавр кусает за руку, лицо искажено гримасой боли. Расположение фигур подчеркивает самые острые моменты схватки.

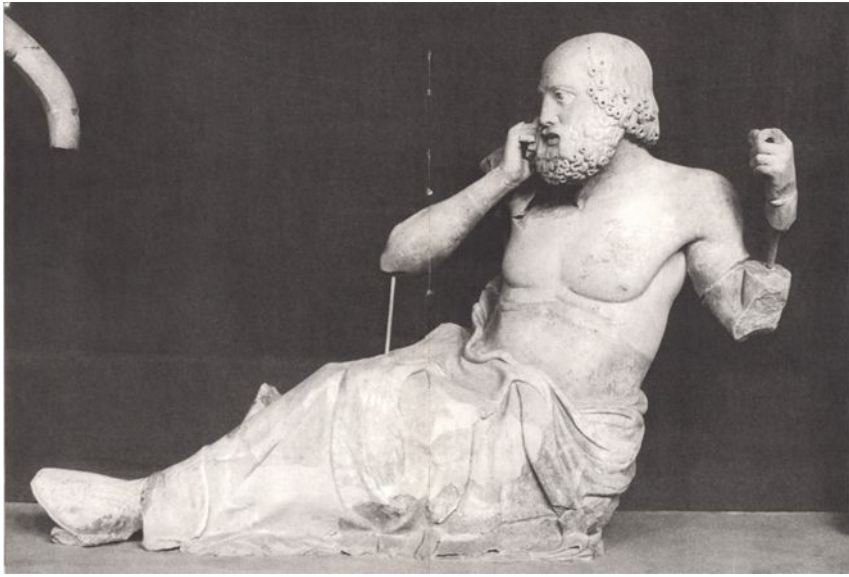
Характерно, что главным героем западного фронтона является не Пейрифой, замахнувшийся коротким мечом на похитителя своей молодой жены Дейдамейи, и не Тезей, защищающий своего фессальского друга с молотом в руках, а Аполлон, как олицетворение духовной и этической силы, одним мановением своей руки дарующий победу грекам. Дикая сила кентавров, храбрость защищающихся женщин, ожесточение и боль на лицах, разорванные одежды предадут сцене жизненную убедительность.



Кентавромахия. Группа западного фронтона Храма Зевса в Олимпии. Ок. 460 г. до н. э.

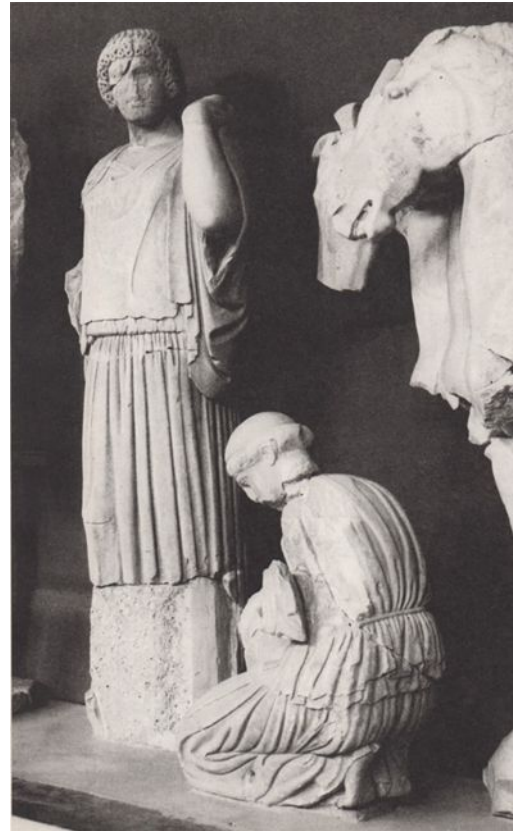
Скульптура Храма Зевса в Олимпии

Скульптура строгого стиля

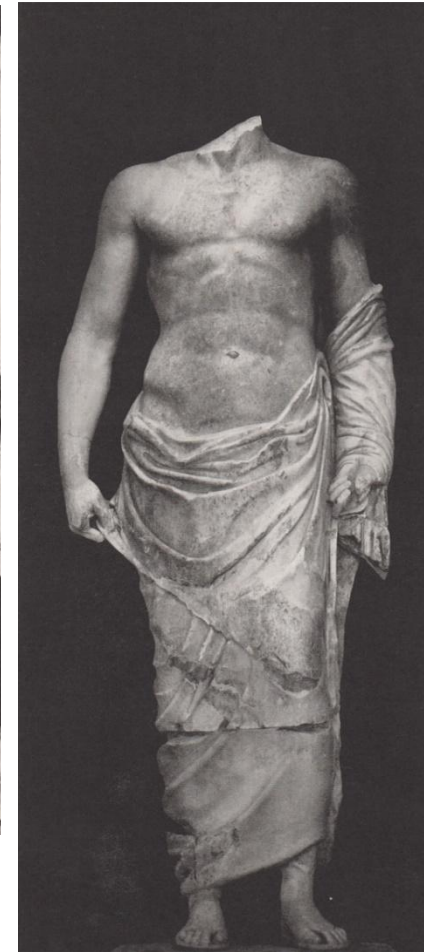


*Сидящий за колесницей Эномай старец-прорицатель.
Восточный фронтон Храма Зевса в Олимпии. Ок. 460 г. до н. э.*

Другим настроением проникнут восточный фронтон Храма Зевса в Олимпии, на котором изображен момент перед началом состязания Пелопса и Эномай. Центр фронтона занимает величественная фигура Зевса. С двух сторон от него располагаются, соответственно, Эномай с женой Стеропой и Пелопс с невестой Гипподамией. Дальше к углам стоят колесницы, запряженные четверками коней, около которых – конюхи и прислужники. Здесь также находятся старец-прорицатель, знающий о неотвратимой трагической судьбе царя, и воплощение рек Кладея и Альфея, представленные в образе лежащих юношей.



*Стеропа – жена Эномая,
прислужницы и запряженные в
колесницу кони царя. Храм Зевса
в Олимпии.
Ок. 460 г. до н. э.*



*Статуя Зевса,
располагавшаяся посередине
восточного фронтона Храма
Зевса в Олимпии.
Ок. 460 г. до н. э.*

Переход к высокому стилю совершается почти незаметно. Граница проходит около 450 года, когда формы скульптур становятся более свободными, а концепция более возвышенной. Фактическую неуловимость этого перехода демонстрирует искусство старшего из трех великих мастеров высокого стиля – Мирона.

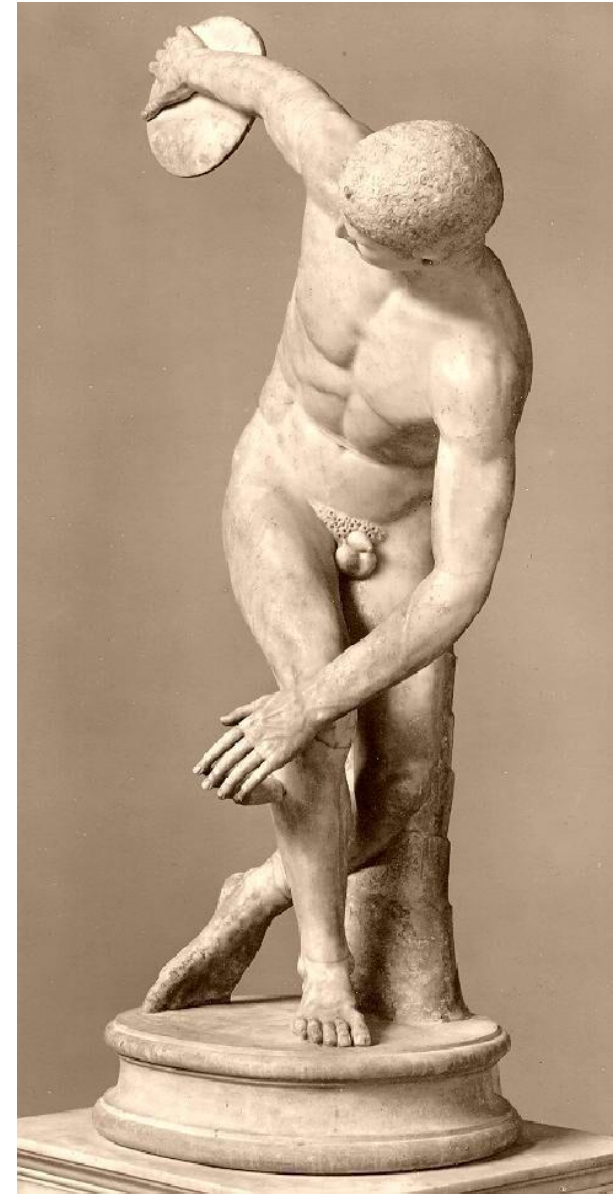
Мирон

Величайшую славу Мирон приобрел своими статуями атлетов-победителей.

Пластическая концепция Мирона ярко выражена в его Дискоболе, реконструированном по римским копиям. Юноша изображен в момент подготовки к метанию диска, в динамической позе – как бы застывшим на миг. Через секунду он, расправившись как пружина, метнет свой диск. Поза атлета – сложная, отражающая предельную концентрацию его физических и эмоциональных сил. Она свидетельствует об умении атлета управлять собой, собираться, сжиматься для борьбы. Собственно действия в скульптуре нет – показана его предварительная стадия, которую постоянно и изображали мастера строгого стиля.

Фигура Дискобола вторгается – аналогично Тираноубийцам и Зевсу с мыса Артемисион – в окружающий мир углом и предполагает моментальную смену диспозиции: через миг вместо головы переднее пространство прорежет диск.

Статуя выстроена с ориентацией на фронтальную точку зрения. При взгляде в профиль она сужается, теряет свой объём, и сзади её вид неполноценен. Однако это отнюдь не недостаток, а особенность стиля Мирона. Многие афинские ваятели были более склонны к таким фасадным аспектам, чем к круглой дорической форме.



Мирон. Дискобол (мраморная римская копия). Ок. 460 г. до н. э.



«Дискобол» Мирона (так называемый «Дискобол Таунли» – римская копия, названная так по имени английского коллекционера). Москва, ЦПКиО. 1946 год

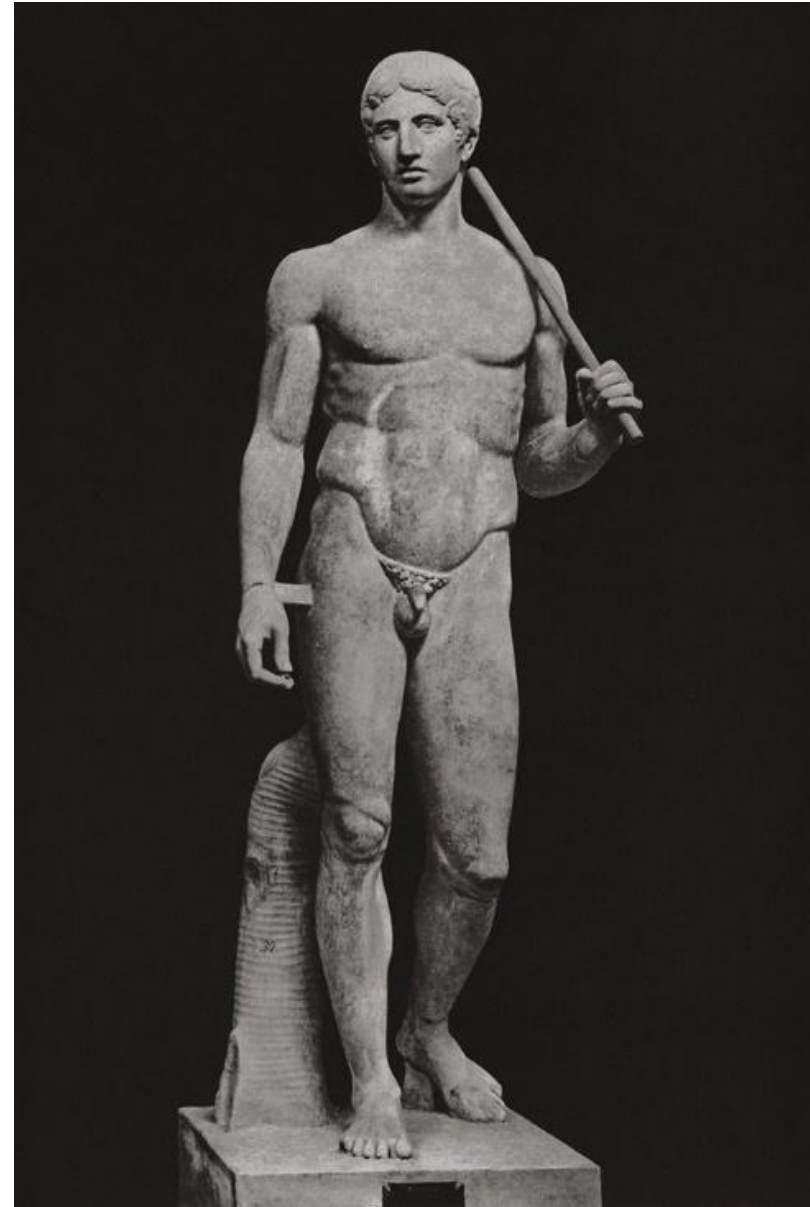
Поликлет (работал ок. 420–417 до н. э.)

Поликлет был наибольшим формалистом из всех мастеров классического стиля. Его больше интересовало не содержание образа, а проблема формы, заложенная в той или иной статуе. Искусство Поликлета рационалистично и фактически лишено эмоциональности.

Эти свойства дарования Поликлета сделали из него выдающегося теоретика. В своем трактате «Канон» скульптор впервые попытался установить общезначимые законы пропорций. Образцовой статуей, в которой Поликлет воплотил принципы своего «Канона» и которую часто поэтому называли «каноном Поликлета», является его Дорифор (Копьеносец).

Поликлет устанавливает идеальную середину тела. Вычисляет, что голова равняется одной седьмой высоты фигуры, лицо – одной десятой и т. д.

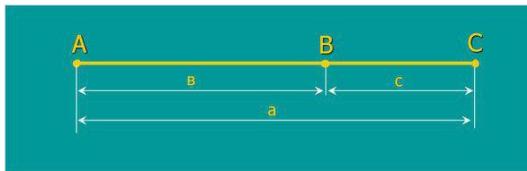
Античные ценители искусства критиковали Поликлета за несколько приземистые, тяжеловесные пропорции, свойственные вообще дорийскому стилю. Критик Варрон даже называл статуи Поликлета «квадратными».



Поликлет. Дорифор (римская копия). 450 г. до н. э.

Поликлет и золотое сечение

Поликлет явно был знаком с пифагорейским* золотым сечением – представлением об идеальных пропорциях, согласно которому вся длина относится к большей части, как большая к меньшей.

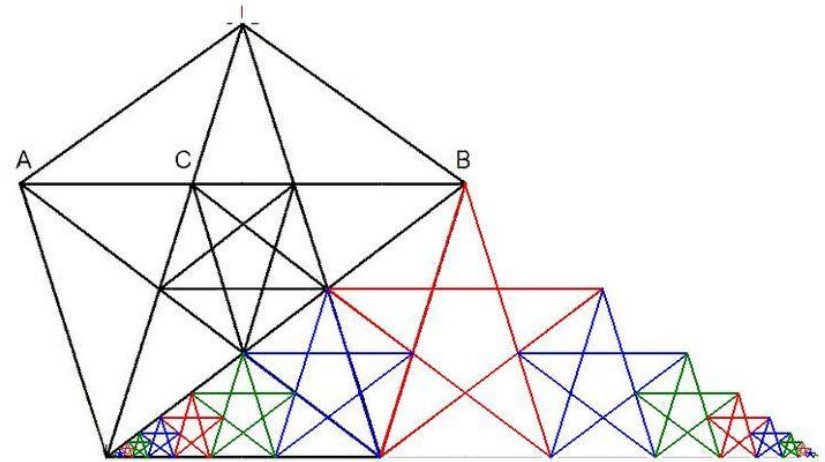


Если взять расстояние от пупка человека до пяток, то золотое сечение падает тут на колени. Если же провести круг из человеческого пупка как центра, когда человек распростерт на земле с максимально раскинутыми ногами и руками, то окружность пройдет как раз через крайние точки всех конечностей, что образует пентаграмму. Пентаграмма построена именно по закону золотого сечения.

По мнению исследователя античности А.Ф. Лосева, хотя точных данных к такому пониманию числовой природы канона Поликлета у нас нет, ее вероятность фактически очевидна. Высота Дорифора относится к расстоянию от стоп до пупка, как последнее к расстоянию от пупка до темени. Механик Филон приводил изречение Поликлета: «Успех [художественного произведения] получается от многих числовых отношений, причем любая мелочь может его нарушить».

* Пифагорейство – религиозно-философское учение, возникшее в Древней Греции в VI–IV вв. до н. э. Мир для пифагорейцев представлял собой стройное целое, подчиненное законам гармонии и числа.

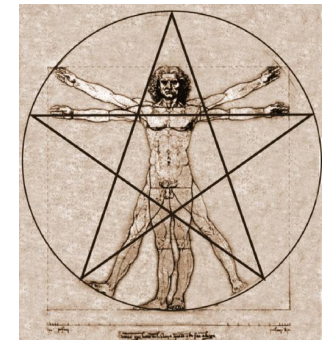
Скульптура высокой классики



Геометрический способ построения "золотого сечения" Пентаграмма. Эмблема пифагорейцев. Все ее численные отношения, например: AC и CB, вплоть до мельчайших, в бесконечном количестве вписанных одна в другую звезд, следуют правилу золотого сечения



Дорифор и золотое сечение



Витрувианский человек. Иллюстрация Леонардо да Винчи к трудам римского архитектора Витрувия, вычислявшего идеальные пропорции человеческого тела (с наложенной на нее пентаграммой). 1490—1492 гг.

А.Ф. Лосев так определяет канон Поликлета в его первичном, общем виде:

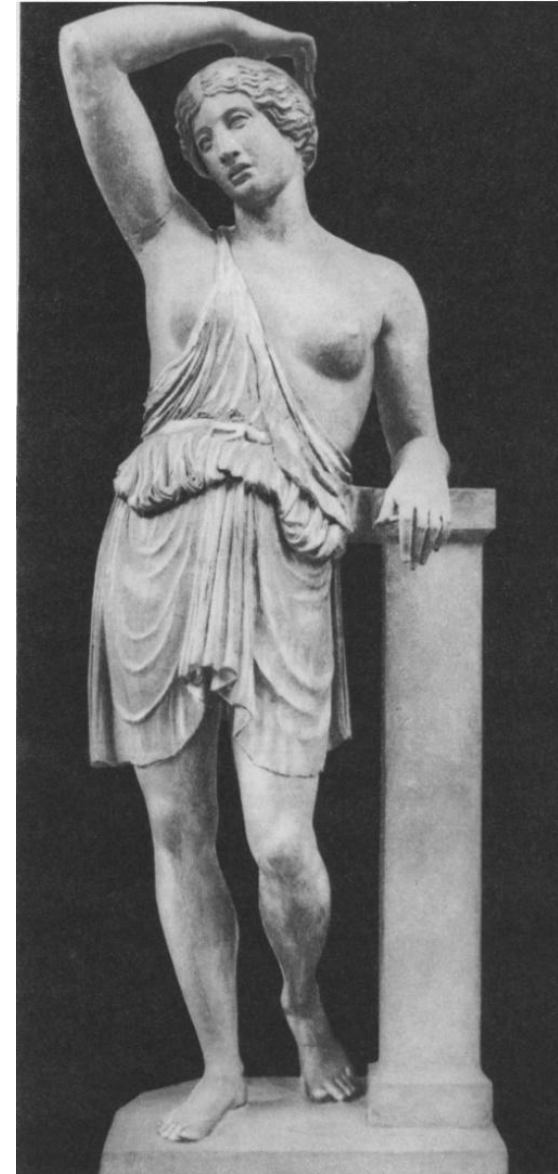
- 1) основой искусства мыслится форма («эйдос»);
- 2) эта форма как таковая противостоит материи (ибо одна и та же материя под воздействием разных форм создает и разные произведения);
- 3) эта форма – все же вещественная, техническая, механическая, внешне-оформляющая и, следовательно, тут нет переживания и психологии, а есть только изображение вещей;
- 4) форма эта очень четкая, заметная в каждом ногте, не терпящая даже малейшей фальши;
- 5) эта внешне-вещественная форма, не будучи психологически-переживательной, все же является в своем действии живой и жизненной.

Гениальное изобретение Поликлета заключалось в том, что с помощью свободно отставленной назад ноги он заставлял все тело статуи прийти в движение.

Так, тело Дорифора движется во всех трех измерениях. Оно движется вертикально – потому что средняя ось тела изгибается непрерывной кривой линией. Оно движется горизонтально – потому что все горизонтальные оси тела находятся на разных уровнях: правое колено выше левого, напротив, правое плечо ниже левого. И, наконец, оно движется из глубины – посредством копья и шага левой ноги.

Это непрерывное движение Дорифора не случайно, а подчинено определенному, строго продуманному ритму. Главным стержнем этого ритма является так называемый контрапост – то есть противоположение и равновесие правой и левой стороны тела: опирающейся правой ногой соответствует свободно свисающая правая рука, а свободной левой ногой – напряженно согнутая левая рука. Таким образом, равновесие напряжений, баланс энергий совершается крестообразно, хиастически*.

**Хиазм – изображение стоящей человеческой фигуры, в которой тяжесть тела перенесена на одну опорную ногу, и поднявшемуся из-за этого бедру соответствует опущенное плечо, а другому, опущенному, бедру – поднятое плечо.*



Поликлет. Раненая амазонка (римская копия). 430 г. до н. э.

Фидий (500 - 430 гг. до н.э)

Самыми прославленными произведениями скульптора Фидия были колоссальные статуи Зевса в Олимпии и Афины в Парфеноне Афинского Акрополя.

Древнеримский оратор Дион Хрисостом писал о Зевсе Фидия: *«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 собою человеческая жизнь».*

Представление о статуе Афины дает копия Адриана, сильно уменьшенная и грубая по работе. Найденная в Афинах, эта копия очень примитивна, но главные элементы Фидиевой статуи и их основные отношения между собой она воспроизводит, по-видимому, довольно точно.

Искусство Фидия имело ярко выраженные декоративные колористические тенденции. Если Мирона занимал, прежде всего, контур статуи, а Поликлета – пластический объем форм, то главное внимание Фидия было сосредоточено на поверхности скульптуры. Недаром он был выдающимся мастером в технике золота и слоновой кости. Проблема рельефа, совершенно чуждая как Мирону, так и Поликлету, должна была быть особенно близка фантазии Фидия.



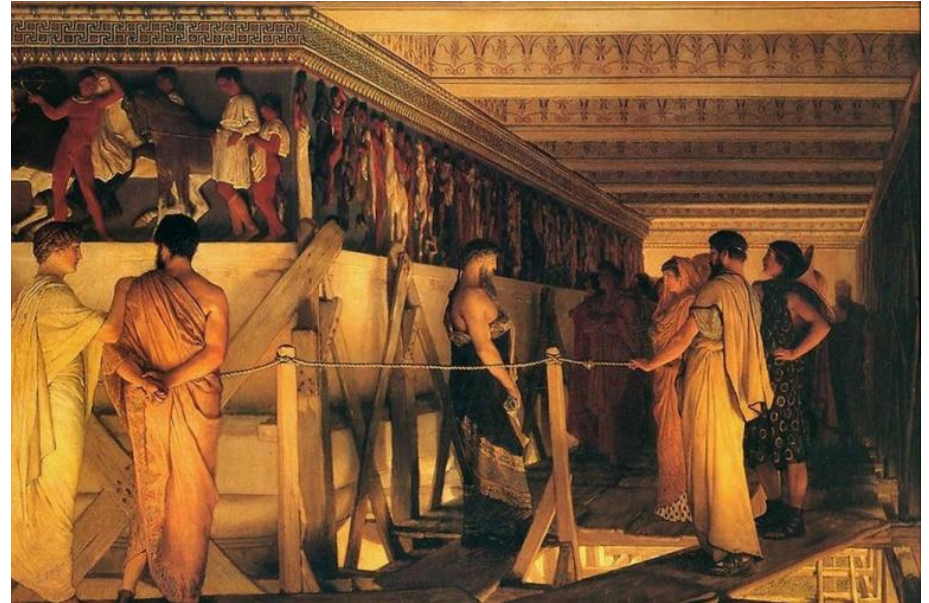
Афина (уменьшенная копия статуи Афины Парфенос Фидия)

Скульптуры Парфенона. Фидий

Парфенон был украшен исключительной по своему совершенству скульптурой. Скульптурные украшения Парфенона состояли из огромной статуи Афины и девяноста двух метоп, тянувшихся в длину на 160 метров и имеющих в высоту 1 метр.

Почти все метопы изображают сцены борьбы. На восточной стороне – борьба богов с гигантами; на западной – борьба греков с амазонками; на северной – эпизоды Троянской войны; наконец, двадцать четыре метопы на южной стороне посвящены борьбе лапифов с кентаврами и восемь – легенде об Эрехтее.

Фидий был главным руководителем всех художественных работ на Акрополе. При этом Плутарх в биографии Перикла называет Фидию исполнителем в прямом смысле слова только одной статуи – Афины Парфенос. Исследователи полагают, что Фидию могла принадлежать общая композиция и эскизы отдельных фигур; стиль же и технику отдельных фигур мастер оставлял на усмотрение художников, работавших под его началом.



*Фидий, показывающий фриз Парфенона друзьям.
Картина Лоуренса Альма-Тадемы. 1868 г.*



Кентавромахия. Метопы Парфенона. Ок. 447–440 гг. до н. э.



*Жрица и жрец. Афина и Гефест.
Панафинейская процессия, фриз Парфенона*



*Посейдон, Аполлон и Артемида, деталь
фриза Парфенона. 440–435 гг. до н.э.*

Реконструкция восточного фронтона Парфенона. Рождение Афины из головы Зевса



Дионис с восточного фронтона. Ок. 445–440 гг. до н.э.



Ирида с западного фронтона



Мойры с восточного фронтона. 440–435 гг. до н. э.

Фронтоны Парфенона

На восточном фронтоне Парфенона, который лучше всего сохранился, изображена сцена рождения Афины из головы Зевса. В правом углу восточного фронтона помещены три женские фигуры. Возможно, что это три Мойры. На западном же фронтоне изображен спор Афины с Посейдоном о господстве над Аттикой.



Кентавромахия. Деталь фризса храма Аполлона в Бассах. Ок. 420 г. до н. э.



Ученик Фидия Кресилай. Портрет Перикла (римская копия). 440-430 гг. до н. э.

В кругу Фидия появляются произведения, в которых налицо поиск усиления драматического действия, обострение темы борьбы. Скульпторы этого направления украшали Храм Аполлона в Бассах. Фриз этого храма, изображающий битву греков с кентаврами и амазонками, вопреки обычным правилам находился в полутемном наосе и был выполнен в высоком рельефе.

В позднеклассический период в расписной керамике Греции, еще прекрасной и полной высоких достижений, возникают признаки усталости и истощения сил. К концу классического периода характер вазаписи изменился. Все большее место в ней занимает узорчатая орнаментальность. Героические мотивы уступают место жанровым, лирическим. Этот же процесс мы наблюдаем и в живописи.

О начинающейся деградации афинских ваз свидетельствует целый ряд признаков: появление композиционных клише, отсутствие новых интересных жанров и в целом новых идей в том, что касается представления человеческой фигуры. Чаше мастера сосредотачивались на внешнем оформлении, без глубокого переосмысления конструктивной формы вазы и ее композиции. Декоративизм, широкое применение накладных красок, рельефного декора и позолоты, а также трактовка форм обширными цветовыми пятнами — основные внешние признаки позднеклассических ваз.

О разнообразии тенденций в монументальной живописи поздней классики дают яркое представление уникальные росписи неизвестного греческого мастера, найденные в Казанлыкской гробнице, в Болгарии в 40-е гг. XX в.



Лекана краснофигурная. Приготовление к свадьбе. IV в. до н. э.

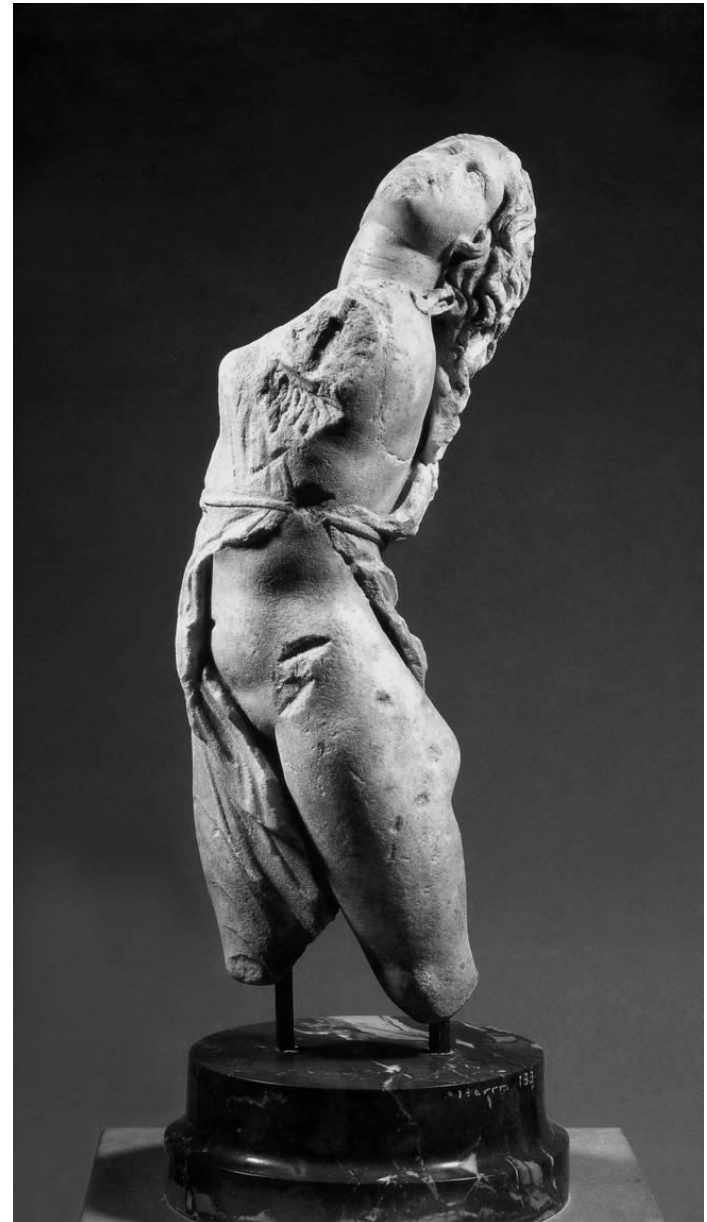


Гонки на колесницах, Казанлыкская гробница

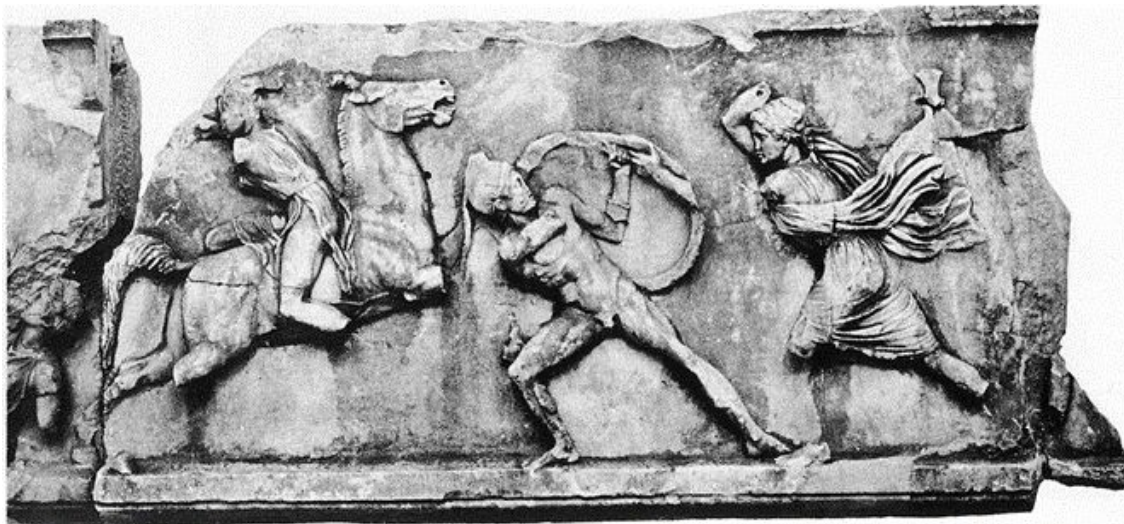
Скопас (ок. 395–350 гг до н. э.)

Трагические противоречия позднеклассической эпохи воплотились в творчестве скульптора Скопаса. Сохраняя традиции монументального искусства высокой классики, Скопас насыщает свои произведения большим драматизмом, стремится к многогранному раскрытию образов, сложных чувств и переживаний человека. Герои Скопаса, подобно героям высокой классики, продолжают воплощать совершенные качества сильных и доблестных людей. Но порывы страсти нарушают их гармоническую ясность, придают образам патетический характер. Скопас открывает область трагического в самом человеке, вводит в искусство темы страдания, внутреннего надлома.

Наиболее характерное представление о творчестве Скопаса дает его Менада (Вакханка). Художник изобразил ее в порыве бурного стремительного танца. Мчится неистовая спутница Диониса с ножом в правой руке и растерзанным козленком на правом плече. Фигура вакханки резко изогнута, голова запрокинута, распущенные волосы тяжелой волной падают на плечи. Такого порыва чувств и вихря движений не знала греческая классика.



Скопас. Менада (Вакханка) (римская копия). 350 г. до н. э.

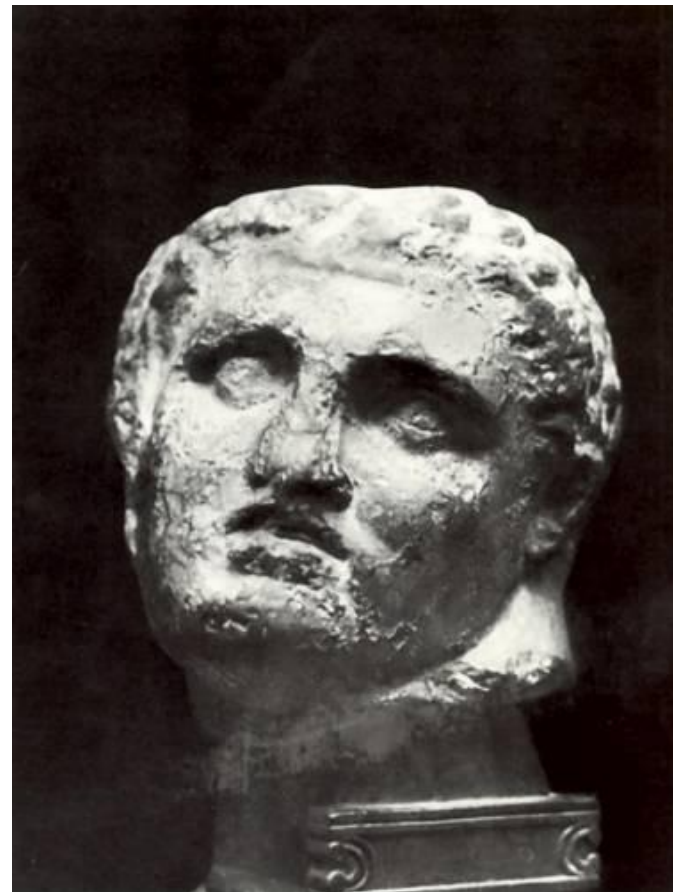


Скопас. Фрагмент рельефного фриза восточной стены Галикарнасского мавзолея. Амазономахия. Сер IV в. до н. э.

Вместо правильной яйцевидной головы с овалоидным лицом и неподвижными чертами Скопас создал новый тип – кубической, сидящей на мощной шее, искаженной страданием, с небольшими, сильно запавшими глазами, сверкающими из затененных глазниц скорбным, страдальческим светом. Такова голова воина, хранящаяся в Афинах, с западного фронтона храма Афины Алей.

К зрелым работам принадлежат рельефы Скопаса, созданные для Галикарнасского мавзолея, над которым работали, согласно Плинию, четыре греческих мастера – Скопас, Тимофей, Бриаксид и Леохар.

Грек, обнажённый, в почти фронтальной позе, отклонившись в сильном ракурсе, прикрывается щитом от стремительно наступающей воительницы-амазонки. Её короткий хитон резко натянут между ног, тяжёлый плащ от сильного движения реет на ветру двумя скрещенными массивными концами.



Скопас. Голова раненого воина с западного фронтона храма Афины Алей в Тегее. Мрамор. 370— 360 гг. до н. э.

Пракситель

(работал ок. 395–390 гг. до н. э.)

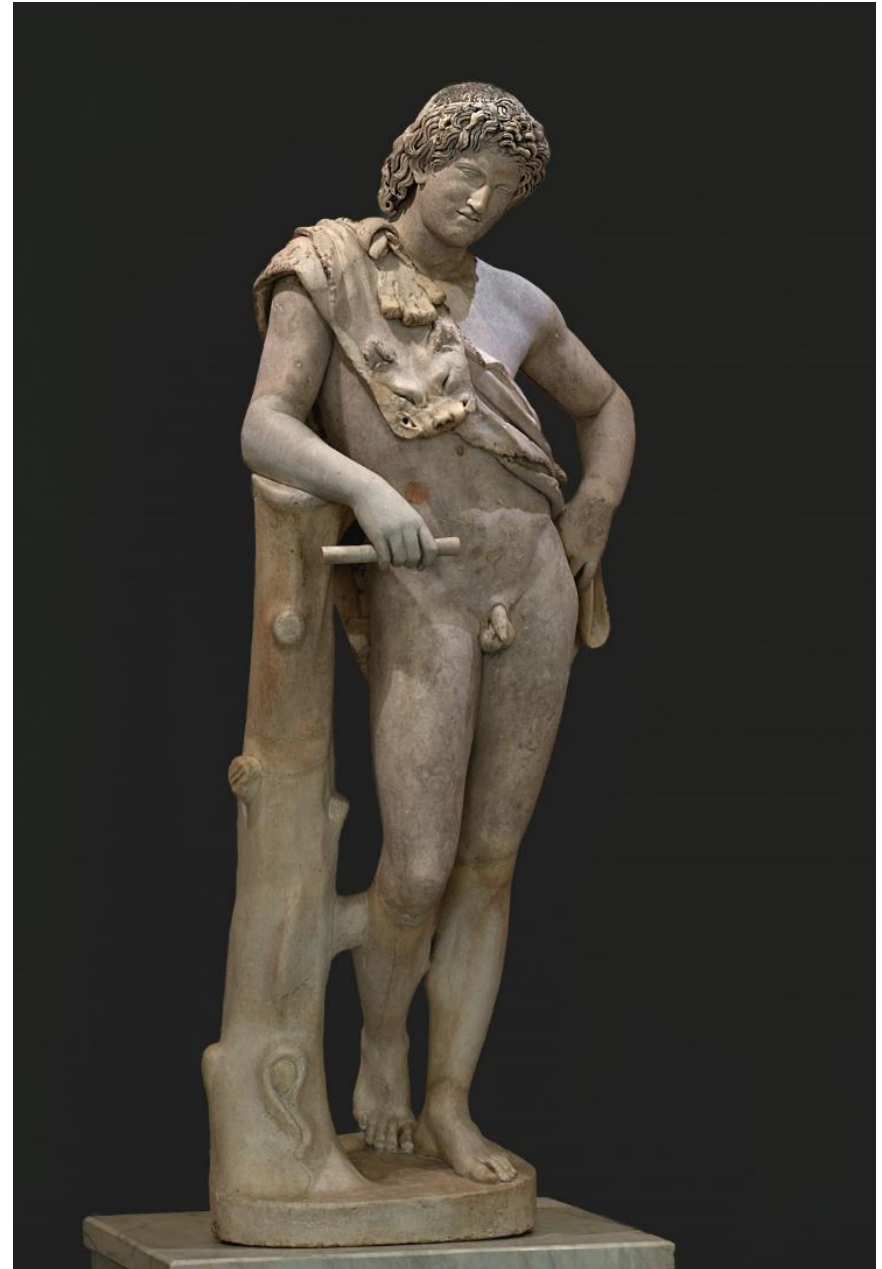
Пракситель прославился нестандартным изображением олимпийских богов и богинь. Он отказался от изображения прямостоящих статуй: его «Отдыхающий сатир», «Аполлон», а также «Гермес с младенцем Дионисом» с ленивой грацией опираются на опоры в позе мечтательного отдыха.

Самая знаменитая статуя Праксителя – «Афродита Книдская» – прообраз многих последующих изображений богини любви. Впервые в истории греческой скульптуры Пракситель представил Афродиту в виде обнаженной женщины.

Герои Праксителя вообще не любят стоять прямо, еще меньше они любят проявлять энергию, двигаться. Они обыкновенно прислоняются, облакачиваются, лениво и мечтательно бездействуют. Чем дальше, тем больше в статуях Праксителя вырабатывается этот вольно ослабленный ритм пассивной позы.

Для всех работ Праксителя характера чувственность и очеловечивание образа богов. Не случайно он одним из первых стал работать с натурщиками. Поздние статуи мастера специально тонировались воском и тонко подцветывались известным живописцем Никием.

Отдыхающий сатир (римская копия). Ок. 340 г. до н. э.





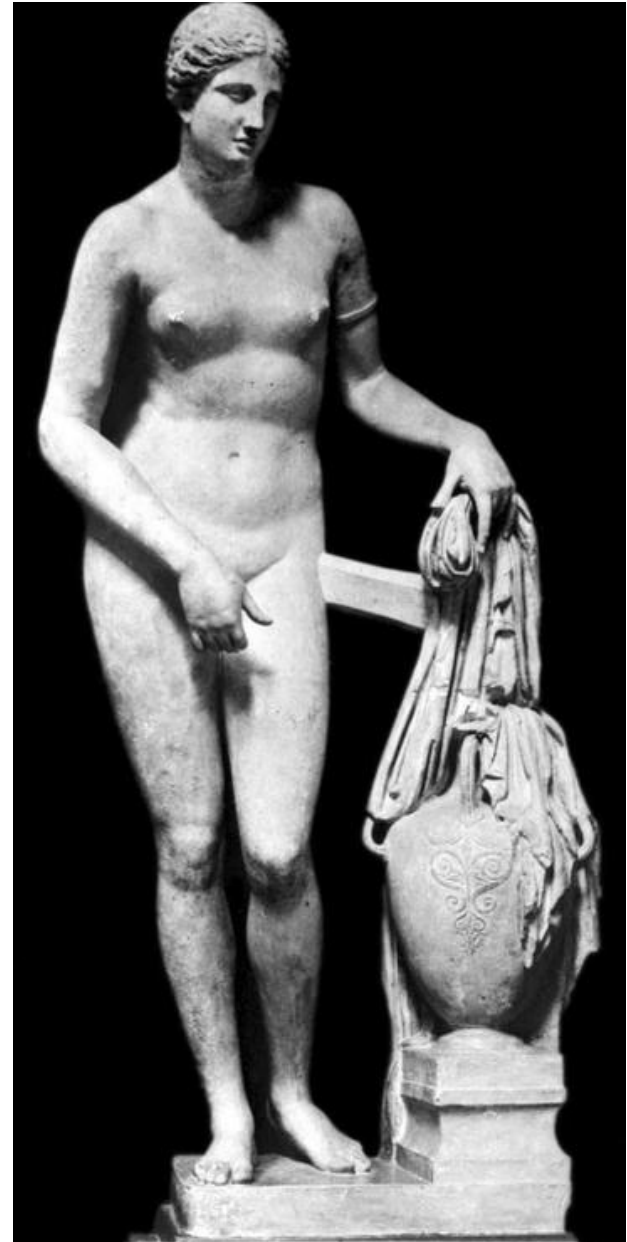
Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом (копия). Ок. 350–340 гг. до н. э.



Пракситель

Для античных ценителей искусства Пракситель был, прежде всего, мастером обнаженного женского тела, поэтом Афродиты. Согласно источникам, он пять раз возвращался к теме Афродиты. Две последние Афродиты Праксителя, Косская и Книдская, были самыми прославленными произведениями мастера. Плиний сообщает о них следующий рассказ: *«Афродита, из-за которой многие специально путешествовали на Книд, считается самой замечательной статуей не только Праксителя, но и во всем мире. Пракситель сделал две статуи Афродиты на выбор. Одну из них, одетую, предпочли коссцы, как более целомудренную и возвышенную. Другую же, которую коссцы отвергли, приобрели книдяне, и она сделалась безмерно знаменита. Царь Никомед, желая купить у книдян статую Афродиты, предлагал освободить их от всех долгов, которые были огромны, но книдяне отвергли его предложение, предпочтя удержать статую».*

Пракситель. Афродита Книдская
(копия). Ок. 350 г. до н. э.



Лисипп**(работал в 350–300 гг. до н. э.)**

Лисипп был придворным скульптором Александра Македонского. Он сделал скульптурное изображение человека более стройным и легким. Лисипп старался передать многообразие психологических характеров. Он разработал новый пластический канон, заменивший канон Поликлета.

Свое понимание образа человека Лисипп воплотил в скульптуре Апоксиомена – юноши, скребком счищающего с себя песок после состязаний. Он изобразил человека не в момент напряжения сил, а в состоянии усталости. Стройная фигура атлета показана в сложном развороте, заставляющего зрителя обойти скульптуру. Движение свободно развернуто в пространстве. Лицо выражает усталость, глубоко посаженные затененные глаза смотрят вдаль. Лисипп умело передает переход от состояния покоя к действию и наоборот.

Очищение тела от грязи – не самое героическое деяние. Это последствие атлетической деятельности, занятие сколь низменное, столь и символическое, уже самим наличием стригиля (варианта серпа) напоминающее о разделении космического тела и хаотической грязи.

Все в этом атлете индивидуальнее, естественнее и проще, чем то было прежде: и жилистые ноги, и сама поза, далеко не героическая при всей ее многозначительности, и особенно выражение лица, будничное и лишенное просветленности.



Лисипп. Апоксиомен (копия). 330–320 гг. до н. э.

Цвет в скульптуре

Для нас классическая античность означает белый мрамор. Но не так думали греки, представлявшие своих богов во всех красках. Храмы, в которых они находились, тоже пестрили красками. Время стерло большую часть оттенков. И веками люди представляли себе греческое искусство монохромным.

В Средние века и в эпоху Возрождения идея о белизне античной скульптуры не подвергалась сомнению. Во многом в нашем сложившемся представлении о древних монохромных, благородных статуях «виноваты» и всемирно известные итальянские скульпторы, создававшие шедевры, ориентируясь на античную эстетику.

А утвердил мысль о «бесцветности» скульптуры Древнего мира выдающийся немецкий искусствовед и археолог Иоганн Иоахим Винкельман (1717–1768), заложивший современные представления об античном искусстве. В своем фундаментальном труде «История искусства древности», изданном в 1764 году, он писал, что *«только белый цвет наделен истинной красотой»* – и долгое время эта мысль оставалась непреложной.

В 1990 году сотрудник музея Либегхаус во Франкфурте Винценц Бринкман начал при помощи современных технологий обнаруживать на поверхности статуй следы изначальных пигментов. Сегодня уже не вызывает сомнений тот факт, что греки расписывали свою скульптуру цветом.



Акрополь

Самым главным архитектурным сооружением классического периода был ансамбль **Афинского Акрополя** (*акрополь* – *верхний город*). Акрополь располагается на высокой отвесной скале, возвышающейся на 150 метров над уровнем моря, и господствует над городом и его окрестностями. Посвящен Акрополь покровительнице города Афине, богине мудрости.

Строительство Акрополя неразрывно связано с именем **Перикла**, превратившего его в главный религиозный центр государства. Здесь при Перикле была запроектирована и частично доведена до конца постройка великолепных зданий.

На самом высоком месте, на южной стороне Акрополя воздвигли храм Афины-Девы, **Парфенон** (*parthenos* – *дева*). На западной стороне – небольшой изящный храм постоянной спутницы Афины – **богини Ники (Победы)**. А на северной стороне скалы несколько позднее, уже во время Пелопоннесских войн, – **Эрехтейон**, храм, объединивший древнейшие культы города и, в том числе, культ легендарного царя Афин Эрехтея.

У входа на Акрополь соорудили великолепное мраморное «преддверие» – **Пропилеи** – с широкой лестницей и боковыми крыльями.

Большая открытая площадь между тремя основными зданиями украсилась статуями, мраморными досками и надписями.

Афинский Акрополь





Афинский Акрополь

Связь архитектуры с пейзажем

Греческие архитекторы превосходно умели выбирать места для своих построек так, чтобы они удачно вписывались в окружающую природу. В планировке ансамбля Акрополя этот принцип раскрылся с особой ясностью. Планировка и постройка Акрополя были выполнены по единому продуманному плану в сравнительно короткое время под общим руководством великого скульптора Греции – **Фидия**, посвятившему этому 16 лет своей жизни. За исключением **Эрехтейона**, законченного к 406 г. до н. э., все основные сооружения Акрополя были воздвигнуты между 449 и 421 гг. до н. э.

На холме Акрополя, таким образом, разместились основные святилища афинян. Там же помещалась казна Афин. В здании Пропилеи, служившем входом на Акрополь, находились библиотека и картинная галерея (пинакотека). На склоне Акрополя собирался народ на драматические представления, связанные с культом бога земного плодородия Диониса. Крутой и обрывистый, с плоской вершиной, холм Акрополя образовывал своего рода естественный пьедестал для венчающих его зданий.

Весь строй ансамбля Акрополя времен Перикла пронизан благородной красотой, спокойно-торжественным величием, ясным чувством меры и гармонии. В нем можно видеть наглядное осуществление слов Перикла, полных гордости за культуру «сердца Эллады – Афин»: *«Мы любим мудрость без изнеженности и красоту без прихотливости»*.

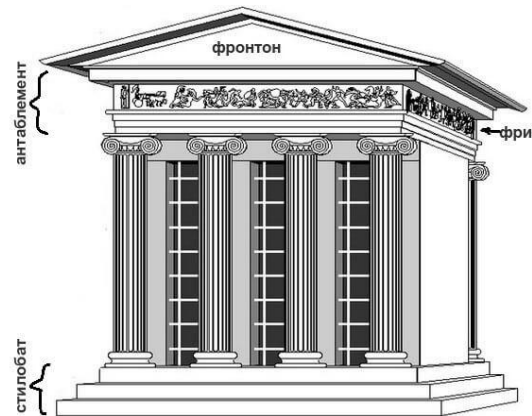
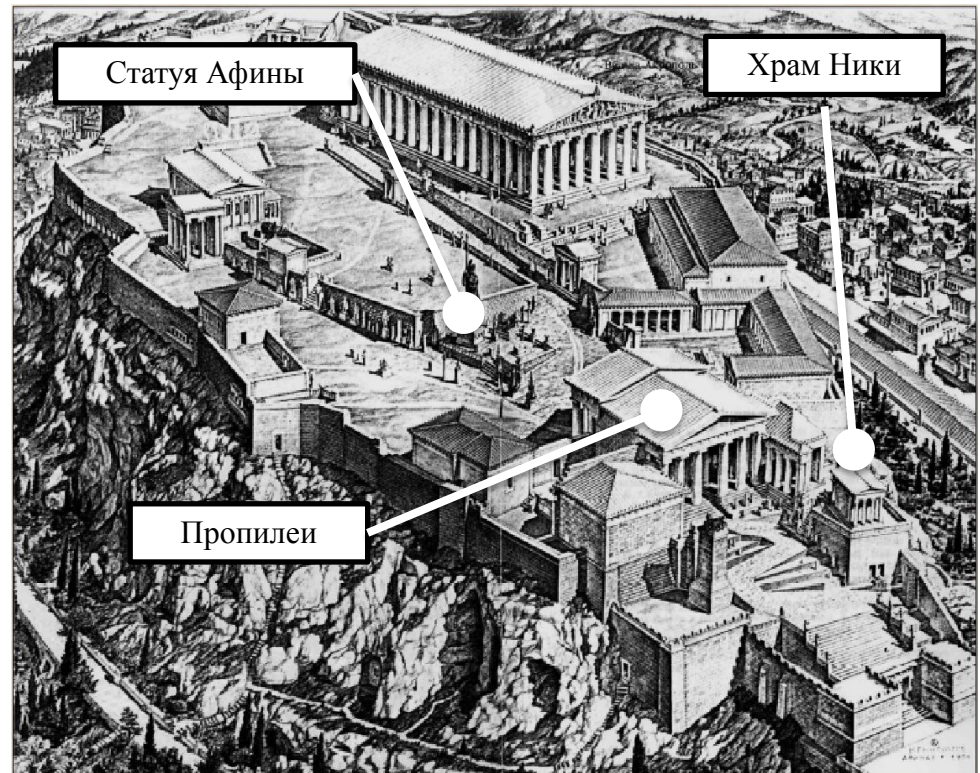
Акрополь

Полностью смысл планировки Акрополя можно понять, лишь учитывая движение торжественных процессий в дни общественных празднеств.

В праздник **Больших Панафиней** – день, когда от имени всего государства афинские девушки приносили в дар богине Афине вытканый ими пеплос (вид верхней женской одежды), – шествие входило на Акрополь с запада. Дорога вела вверх, к торжественному входу на Акрополь – **Пропилям**, построенным архитектором **Мнесиклом** в 437–432 гг. до н.э. Обращенную к городу дорическую колоннаду Пропилей 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» ее сделали, чтобы она никогда не улетала из Афин).

Этот небольшой по размерам, кристально ясный по форме храм был построен архитектором **Калликратом** между 449 и 421 гг. до н. э. Расположенный ниже других построек Акрополя, он первый у входа встречал идущую процессию.

Архитектура классической Греции



Храм отчетливо выступал на фоне неба. Четыре стройные ионические колонны на каждой из двух коротких сторон храма придавали зданию ясное, спокойное изящество.

Акрополь

Принцип свободной планировки и равновесия вообще характерен для греческого искусства, в том числе и для архитектурных ансамблей классического периода.

В планировке **Пропилей**, так же как и храма Ники Аптерос, были умело использованы неровности холма Акрополя. Второй, обращенный к Акрополю и также дорический портик Пропилей был расположен выше наружного, так что, проходя сквозь Пропилеи, шествие подымалось все выше, пока не выходило на широкую площадь. Внутреннее пространство прохода Пропилей было оформлено ионическими колоннами.

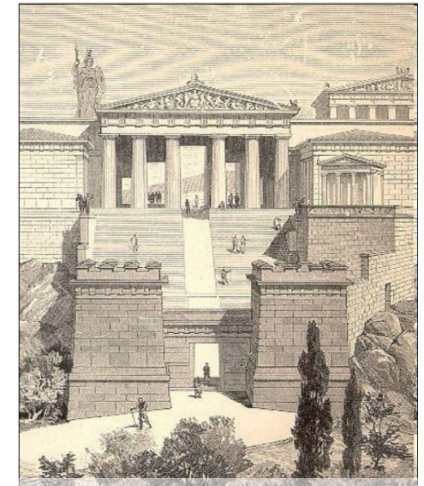
Таким образом, при строительстве Акрополя все время последовательно проводилось **сочетание обоих ордеров**.

На центральной площади Акрополя, между Пропилеями, Парфеноном и Эрехтейоном, стояла колоссальная, семиметровой высоты, бронзовая статуя **Афины Промехос** («Воительницы»), созданная Фидием еще до постройки нового ансамбля Акрополя в середине V в. до н. э. Золоченый кончик копья Афины был виден подплывающим к берегам Аттики морякам.

Реконструкция Афинского Акрополя. Картина Лео фон Кленце. 1846 год



Пропилеи

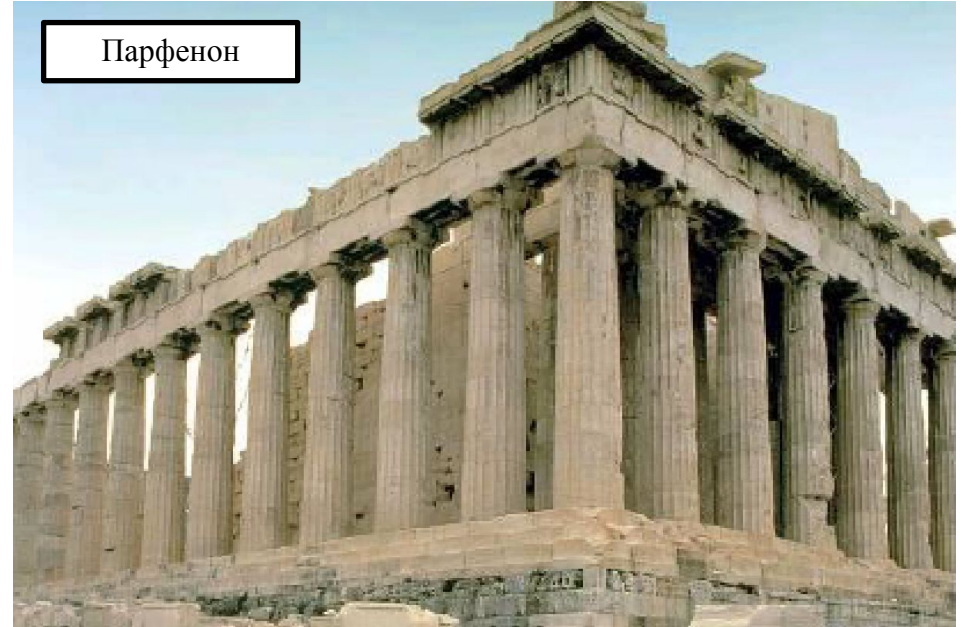


Пропилеи. Реконструкция

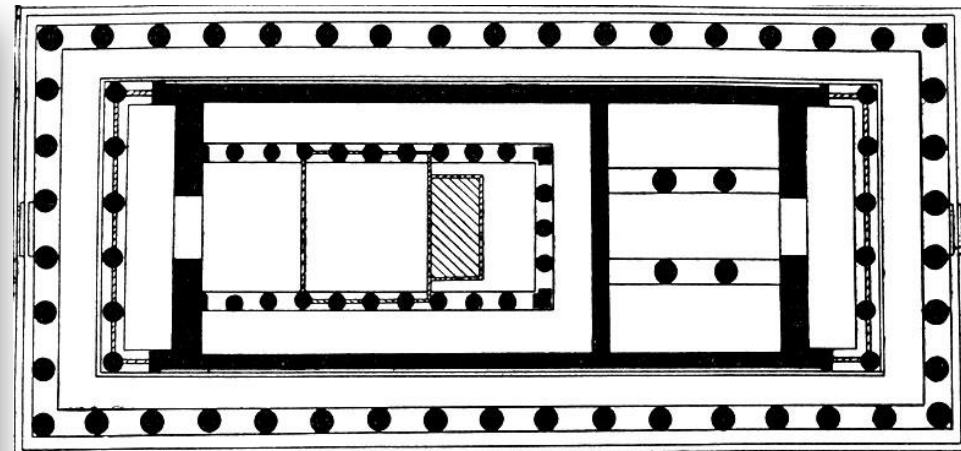
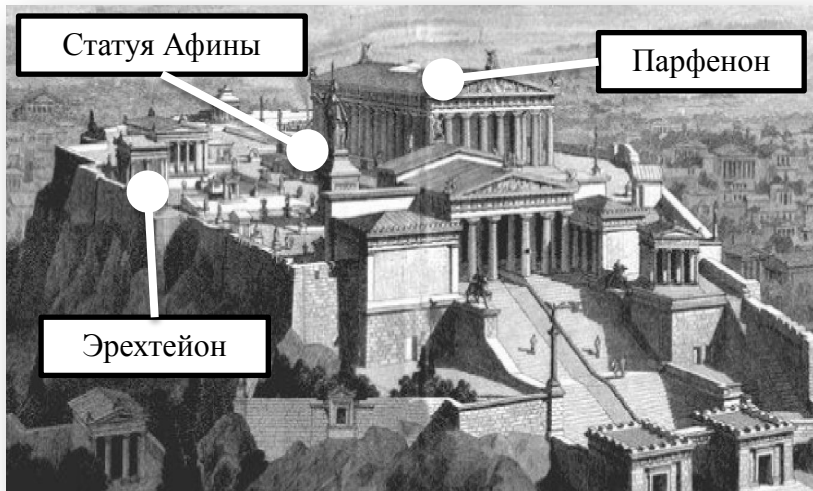
Акрополь

В основе композиции Акрополя лежит **принцип асимметрии**, принцип свободной панорамы. Поэтому статую Афины поместили левее главной оси Припилей, а справа разместили знаменитый **Парфенон**.

Праздничное шествие двигалось вдоль северной колоннады Парфенона к его главному, восточному фасаду. Большое здание Парфенона уравновешивалось стоящим по другую сторону площади изящным и сравнительно небольшим зданием **Эрехтейона**. Эрехтейон оттенял монументальную строгость Парфенона своей свободной асимметрией.



Парфенон



План Парфенона

Парфенон

Парфенон по своему плану – это **дорический периптер** (8x17). Его высота составляет 10.5 метра. Создателями Парфенона были **Иктин** и **Калликрат**, начавшие строительство храма в 447 г. до н. э. и закончившие в 438 г.

Парфенон, построенный из мрамора, стал совершеннейшим созданием греческой классической архитектуры и **одним из высочайших достижений в истории зодчества**. Это монументальное, величественное здание возвышается над Акрополем подобно тому, как сам Акрополь возвышается над городом и его окрестностями.

Хотя Афины могли потратить на произведения искусства достаточно большие средства, высокую значимость Парфенона определили вовсе не гигантские размеры, а гармоничное совершенство пропорций, прекрасная соразмерность частей, правильно найденные масштабы здания по отношению к холму Акрополя и по отношению к человеку.

Основной ордер для Парфенона – **дорический**, при этом он включил и отдельные элементы **ионического** ордера. Этому способствовало общее стремление архитекторов классики и, в частности, создателей ансамбля Акрополя, к объединению дорических и ионических традиций.

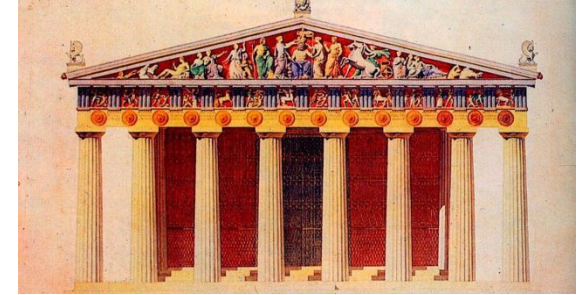


Героизация и возвеличение, а не умаление человека, легли в основу образного воздействия Парфенона. Соразмерное человеку, легко схватываемое с первого взгляда сооружение полностью соответствовало эстетическим идеалам классики.

Парфенон

Благородство материала, из которого был построен Парфенон, позволило применить обычную в греческой архитектуре раскраску только для подчеркивания конструктивных деталей здания и для образования цветного фона, на котором выделялись скульптуры фронтонов и метоп. Так, были применены красный и синий цвета; праздничная торжественность сооружения подчеркивалась узкими полосками сдержанно введенной позолоты.

В центральной части храма была расположена колоссальная, 12-метровая статуя богини Афины из золота и слоновой кости работы Фидия. Весь храм был в сущности только архитектурной оправой для этой драгоценной статуи: его пропорции, формы и внешние скульптурные украшения имели своей исходной точкой статую Афины и сливались с ней в единое, поразительное по своей стройности целое. Афина же, в блеске золота и слоновой кости, окруженная символами власти, с милостивой улыбкой на устах взирала *на сияющую, венчанную фиалками, воспетую в гимнах твердыню Эллады, славные Афины*.



Историческая реконструкция Парфенона



Хотя главным центром творческой деятельности греков были, особенно во второй половине столетия, Афины, другие области Эллады также украсились новыми великолепными постройками: это, в том числе, храм Зевса в Олимпии (в северо-западной части Пелопоннеса), выдающееся творение архитектора Либона из Элиды, характерный образец так называемого «сурового» стиля, царившего в дорических землях в первой половине V в. до н. э.

Немало памятников Либона можно встретить и в Сицилии и Южной Италии: святилище Зевса в Агригенте, шестиколонный храм Посейдона в Пестуме и т.д.

Храм Посейдона в Пестуме. Вторая четверть V в. до н. э.



Храм Посейдона в Пестуме был рассчитан на восприятие с разных расстояний. Издали храм с его относительно невысокими колоннами кажется несколько меньшим, чем в действительности, и вместе с тем очень компактным и строгим по формам. Контраст впечатлений от далекой и близкой точек зрения способствует нарастанию по мере приближения чувства величия сооружения.

Этот прием сопоставления нескольких точек зрения чрезвычайно характерен для архитектуры классики.

Храм Зевса в Олимпии, построенный между 468 и 456 гг. до н.э. архитектором **Либон**ом, имел значение общеэллинского святилища и являлся самым крупным храмом всего Пелопоннеса. Этот храм оказался почти полностью разрушен, но на основании раскопок и описаний древних авторов его общий вид может быть сегодня достаточно точно реконструирован.

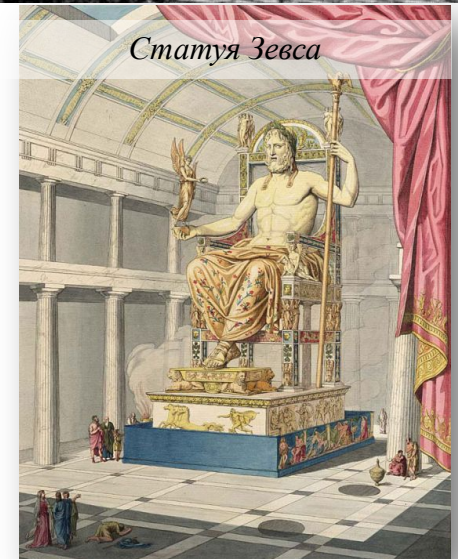
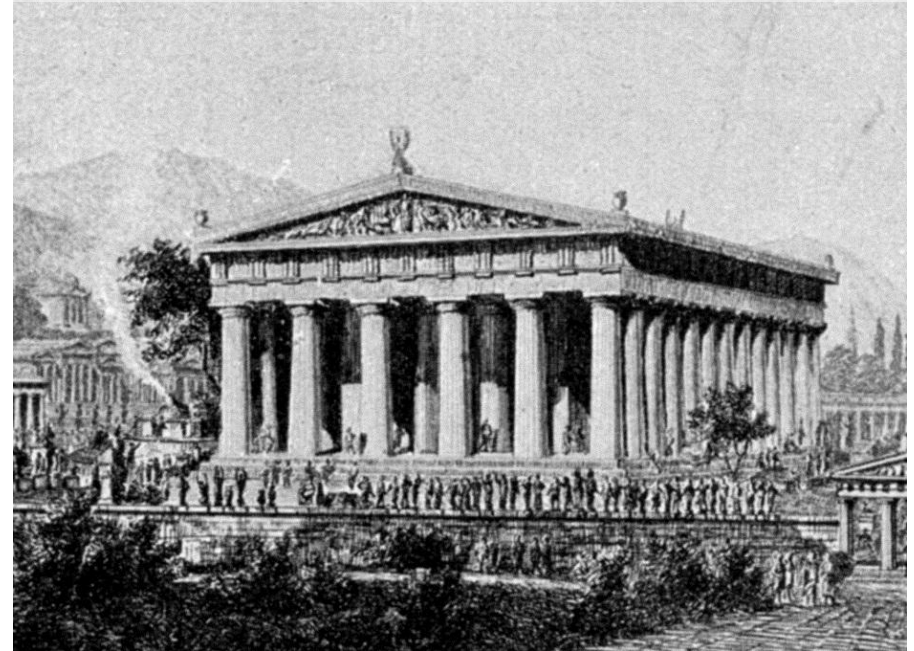
Храм Зевса в Олимпии – характерный образец так называемого «сурового» стиля, царившего в дорических землях в первой половине V в. до н. э.

На фронтонах храма были изображены легендарное состязание на колесницах Пелопса и Эномая и битва греков (лапифов) с кентаврами, на метопах – подвиги Геракла. Внутри храма с середины V в. до н.э. помещалась выполненная из золота и слоновой кости огромная **статуя Зевса** работы **Фидия**.



Западный фронтон храма Зевса. Реконструкция

Историческая реконструкция храма Зевса XIX в.



Статуя Зевса

Греческая градостроительная теория.

«Гипподамова система»

Древняя Греция сыграла прогрессивную роль в развитии европейских городов. Именно здесь зародилась прямоугольно-планировочная система, сочетающая перпендикулярные улицы и регулярные площади.

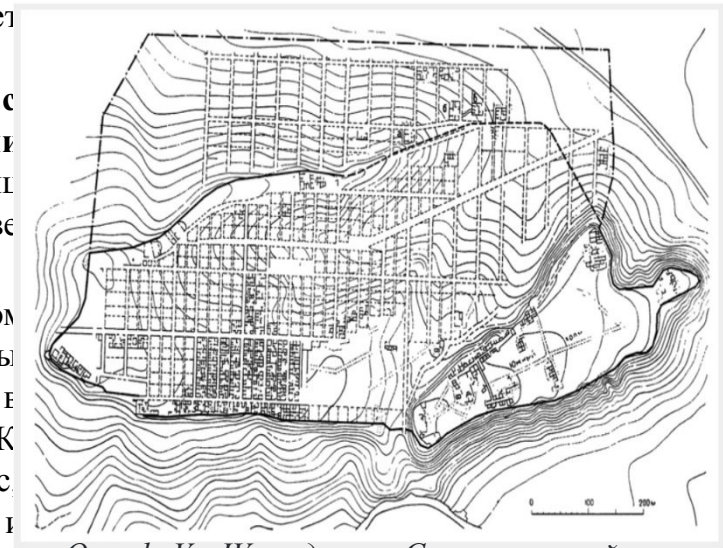
Греко-персидские войны, сыгравшие столь важную роль в истории Греции, оставили глубокий след и в развитии ее архитектуры. Войны начались с восстания греческих городов в Малой Азии в 500 г. до н. э. Жестокое подавление персами этого восстания сопровождалось разрушением Милета и других городов. Вот почему проблемы городской застройки приобрели особую остроту. И вот, в середине V в. до н. э. в Афинах впервые зарождается подлинная наука о градостроительстве и начинается переход к строительству **регулярного города**.

«Изобретение» регулярного города Аристотель приписывает милетскому архитектору Гипподаму. **Гипподамова система** или **гипподамов город** – это способ планировки городов с **пересекающимися под прямым углом улицами, равными прямоугольными кварталами и площадями**. Ширина улиц варьировалась от 4–5 до 7–8 метров. В некоторых городах одна или две главные улицы делались шире остальных.

Новые градостроительные идеи с особым успехом пропагандировались в передовом афинском полисе. И хотя сами Афины остались нерегулярным городом, система Гипподама была воплощена в жизнь при планировке портового города Пирея (446–445 гг. до н. э.). К числу регулярных городов несомненно относятся Милет, Фурии и Родос, а также Олинф, в 348 году до н. э. разрушенный до основания и прекративший свое существование.



Карта Пирея



Олинф. V—IV вв. до н. э. Схематический план раскопок

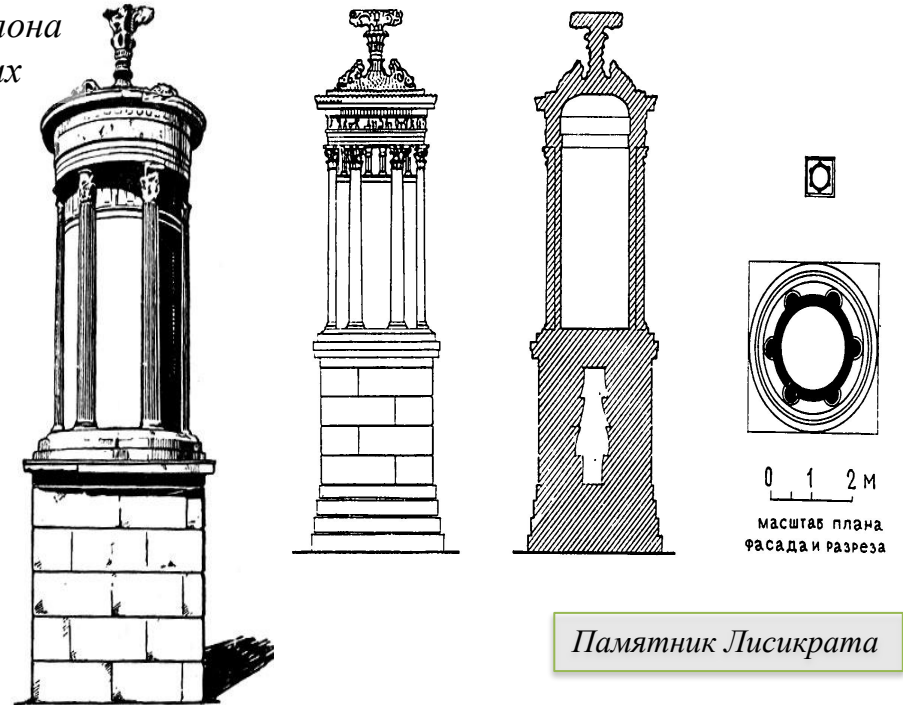
Архитектура поздней классики (от конца Пелопоннесских войн до возникновения Македонской империи).

Поражение в Пелопоннесской войне и экономический кризис повлекли за собой упадок архитектуры в Афинах. В IV в. до н. э. центр архитектуры переместился в Малую Азию. Уже не подвластные Афинам малоазийские города вновь переживали период расцвета.

В собственно же Греции и дальше господствовал **дорический** стиль, утративший, однако, свои привычные особенности. Пропорции становятся легче, колонны стройнее и декоративнее благодаря все более частому использованию **коринфских** капителей. Коринфские полуколонны можно было встретить в IV в. до н. э. в большом мраморном **святилище Афины Алей в Тегее** (интересно, что в этом храме применены все три ордера – дорический, ионический и коринфский), сооруженном в 395 г. до н. э. архитектором и скульптором **Скопасом**, а также в круглых постройках (*толосах*) в **Дельфах** и **Эпидавре**. Причем если в этих памятниках коринфские полуколонны располагались внутри здания, то в изысканном вотивном **монументе Лисикрата** в Афинах (335–334 гг. до н. э.) они украшают его снаружи.

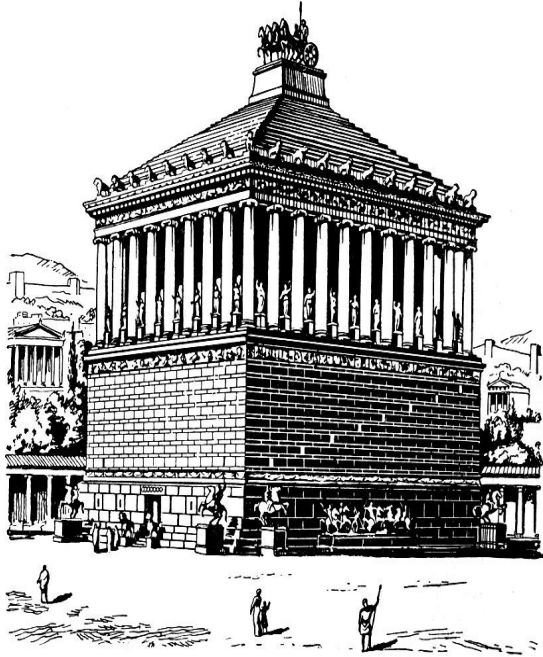


Храм Аполлона
в Дельфах

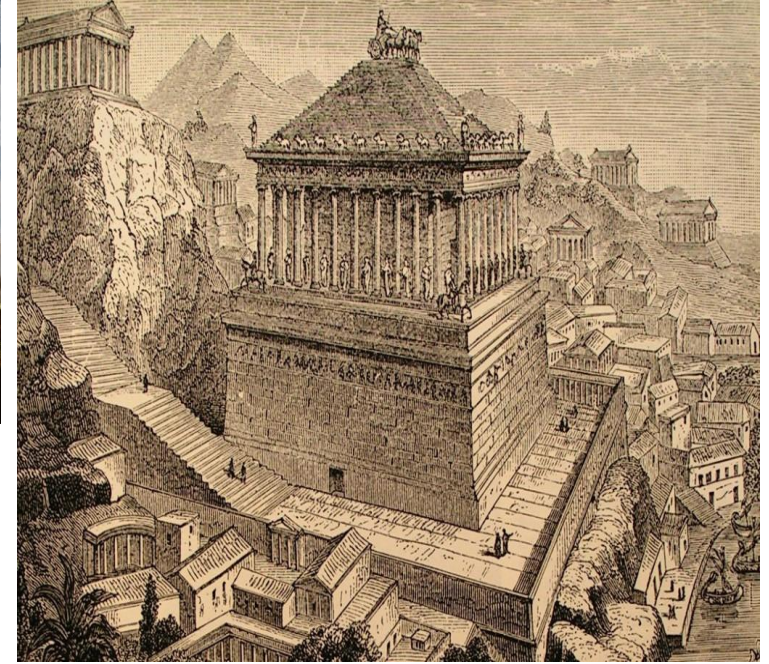


К середине IV в. до н. э. относится ансамбль Святилища Асклепия в Эпидавре. Его центром был Храм бога-врачевателя Асклепия. Однако самым замечательным зданием ансамбля являлся построенный **Поликлетом Младшим** театр, один из красивейших театров древности. В нем, как и в большинстве театров того времени, места для зрителей (театрон) располагались по склону холма. Всего было 52 ряда каменных скамей, вмещавших не менее 10 тысяч человек.





*Мавзолей в Галикарнасе.
Сер. IV в. до н. э.*



В прозный период греческой классики в монументальной архитектуре появились сооружения, посвященные возвеличению отдельной личности, и притом не мифического героя, а личности монарха-самодержца, – явление совершенно невероятное для искусства V в. до н. э.

Талантливый зодчий и теоретик архитектуры **Пифей** впервые в истории архитектуры воздвиг такую монументальную каменную постройку, как **Мавзолей** – огромную гробницу карийского правителя Мавсола и его жены Артемисии. Эту 24-ступенчатую пирамиду высотой 49 метра, увенчанную четверкой коней в упряжке – квадригой, древние причисляли к семи чудесам света. Эта постройка показывает, как далеко отошли люди той эпохи от простоты и сдержанности современников Перикла.

Стремление малоазийских греческих архитекторов соперничать с творцами величественных и пышных построек древнего Востока – свидетельство приближения новой, **эллинистической эпохи**.

Список использованной литературы

Соколов Глеб Иванович. Дельфы. М., 1972.

Всеобщая история архитектуры. Том II. Архитектура античного мира (Греция и Рим). Под ред. В.Ф. Маркузона. М., 1973.

Ривкин Б.И. Малая история искусств. Античное искусство. М., 1972.

Всеобщая история искусств. Том I. Под ред. А.Д. Чегодаева. М., 1956.

Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. Учебное пособие. М., 1971.

Соколов Г.И. Искусство Древней Греции. М., 1980.

Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990.

Акимова Л.И. Искусство Древней Греции. Спб., 2007.

Элиаде М. История веры и религиозных идей. М., 2002.

Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996.

Доброклонский М.В., Чубова А.П. История искусства зарубежных стран. Первобытное общество. Древний Восток, Античность. М., 2008.

Гаспаров М.Л. Занимательная Греция: рассказы о древнегреческой культуре. М., 2000.