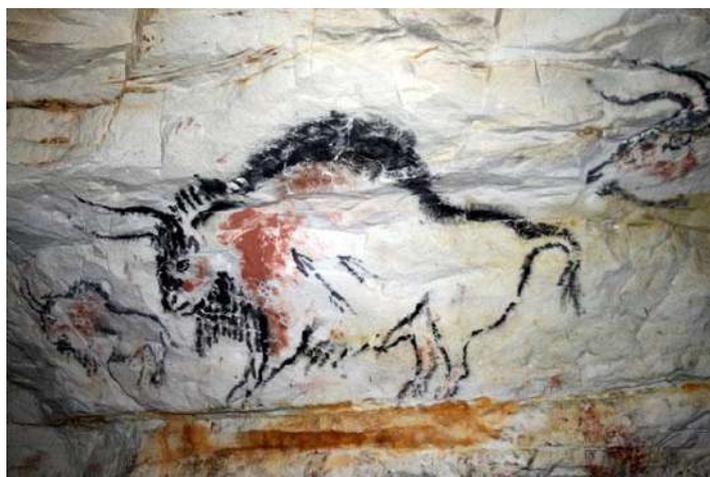


2016 г.



# История ИСКУССТВ

1 КЛАСС. Учебно-методическое пособие для преподавателей и учащихся ДХШ



Составитель - Марченко И.В.

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ДЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ГОРОДА УСТЬ-ЛАБИНСКА  
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УСТЬ-ЛАБИНСКИЙ РАЙОН

---

Тел./факс: 8(86135) 5-09-81  
E-mail: [school.hud@mail.ru](mailto:school.hud@mail.ru)

352330, Краснодарский кр.  
г. Усть-Лабинск ул. Октябрьская, 38

Учебно-методическое пособие «История искусств» 1 класс разработано для обучения по дополнительной общеразвивающей общеобразовательной программе в области изобразительного искусства в ДХШ и ДШИ.

Срок освоения программы – 1 год (33 недели)

Количество учебных часов в неделю – 1 час

*Одобрено методическим советом  
МБУ ДО ДХШ г. Усть-Лабинска*

Составитель - Марченко Ирина Валерьевна,  
преподаватель теории изобразительного искусства

Рецензент – Плоский Михаил Михайлович, директор,  
преподаватель изобразительных дисциплин.

Усть-Лабинск

2016 г.

## Содержание

№ тем	Наименование тем	Страница
1	Введение. Что такое искусство. 2 часа	3-11
2	Искусство Древнего мира. Искусство первобытного общества. 2 часа	12-20
3	Искусство Древнего Египта. 3 часа	21-438
4	Искусство Древней Греции. 4 часа (Гомеровская Греция; Архаика; Классика; Эллинистический период)	38-83
5	Повторение. Зачет. 3 часа	83
6	Искусство Древнего Рима. 2 часа	83-92
7	Искусство Византии. 1 час	92-97
8	Искусство Западной Европы 10-14 вв. (Романский стиль) 1 час	98-103
9	Готическое искусство 12-14 вв. 1 час	103-108
10	Древнерусское искусство. Искусство древних славян. Искусство Киевской Руси 11-12 вв. 2 часа	108-1114
11	Искусство Владимиро-Суздальского княжества. 2 часа	114-121
12	Искусство Новгорода и Пскова 12-15 вв. 2 часа	121-128
13	Искусство Москвы 14-15 вв. 4 часа	129-134
14	Искусство Москвы 16-17 вв. 2 часа	135-142
15	Повторение. Зачет. 2 часа	143
16	Список используемой литературы	143
17	Краткий словарь специальных терминов	143-154
18	План анализа художественного произведения, приложения	154-158

### К концу 1-го класса учащийся должен:

- знать виды и жанры изобразительного искусства;
- иметь представление об искусстве, как составной части культурного наследия человечества;
- запомнить основные этапы развития искусства древнего мира;
- знать мегалитические сооружения; дольмены; кромлехи;
- усвоить понятие «канон»;
- знать черты, характерные для древнеегипетской скульптуры;
- знать специфический характер изображения в рельефе и живописи Древнего Египта (*плоскостность, повествовательность, масштаб фигур и т. д.*);
- иметь представление об основных этапах развития Древнегреческой культуры;
- знать ордерную систему в древнегреческой архитектуре (*дорический, ионический, коринфский*);
- понимать образное содержание ордерной системы;
- знать черты, характерные для древнегреческой скульптуры;
- знать черты, характерные для древнеримской скульптуры;
- иметь понятие о синтезе искусств;
- уметь различать памятники романские и готические;
- знать конструктивные особенности готических соборов;
- иметь представление о древнерусском искусстве;
- знать культовые сооружения Древней Руси;
- иметь представление о Владимиро-Суздальской художественной школе;
- уметь видеть гармоничную связь русской архитектуры с пейзажем;
- знать основные этапы развития древнерусского искусства;
- иметь навыки анализа художественного произведения.

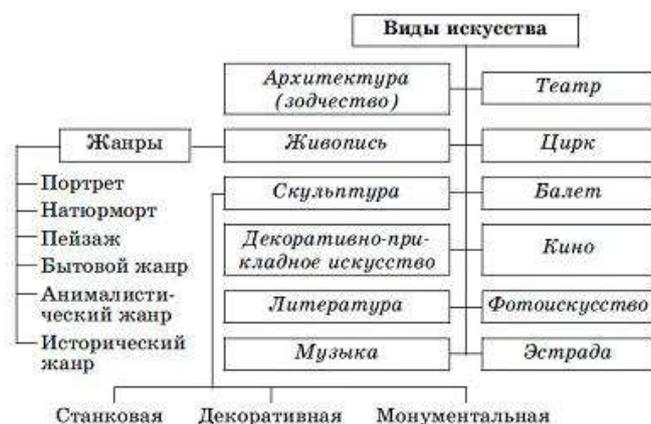
## 1 тема. (2 часа) Введение.

### Что такое искусство.

Одной из основных задач нашего общества, встающих перед системой современного образования, является формирование культуры личности. Актуальность этой задачи связана с пересмотром системы жизненных и художественно-эстетических ценностей. Формирование культуры подрастающего поколения невозможно без обращения к художественным ценностям, накопленным обществом в процессе своего существования. Таким образом, становится очевидна необходимость изучения основ истории искусств.

Для того чтобы наиболее полно понять искусство определенной эпохи необходимо ориентироваться в искусствоведческой терминологии. Знать и понимать суть каждого из видов искусств. Только в случае человек сможет наиболее полно осознать эстетическую ценность памятников искусства.

### КЛАССИФИКАЦИЯ ВИДОВ ИСКУССТВА

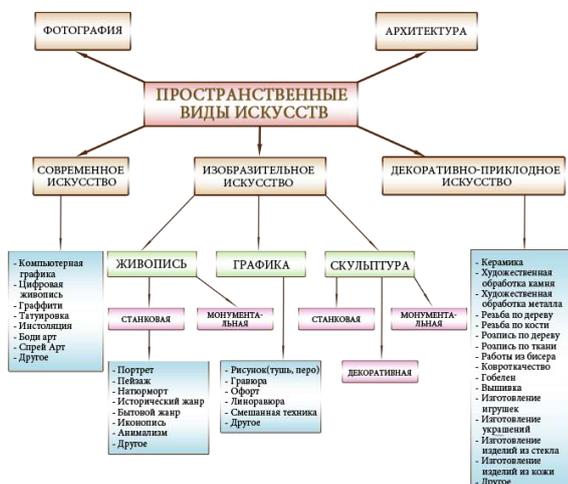


Искусство (творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах.) существует и развивается как система взаимосвязанных между собой видов, многообразие которых обусловлено многогранностью самого (реального мира, отображаемого в процессе художественного творчества. *Умение, мастерство, знание дела.*

Виды искусства - это исторически сложившиеся, формы творческой деятельности, обладающие

способностью художественной реализации жизненного содержания и различающиеся по способам ее материального воплощения (слово в литературе, звук в музыке, пластические и колористические материалы в изобразительном искусстве и т. д.).

В современной искусствоведческой литературе сложились определенная схема и система классификации искусств, хотя единой до сих пор нет и все они относительны. Наиболее распространенной схемой является его деление на три группы.



В первую - входят **пространственные или пластические виды искусств**. Для этой группы искусств существенным является пространственное построение в раскрытии художественного образа - Изобразительное искусство, Декоративно-прикладное искусство, Архитектура, Фотография.

Ко второй группе относятся **временные или динамические виды искусств**. В них ключевое значение приобретает развертывающаяся во времени композиция - Музыка, Литература.

Третью группу представляют **пространственно-временные виды**, которые называются также синтетическими или зрелищными искусствами - Хореография, Литература, Театральное искусство, Киноискусство.

Существование различных видов искусств вызвано тем, что ни одно из них своими собственными средствами не может дать художественную всеобъемлющую картину мира. Таковую картину может создать только вся художественная культура человечества в целом, состоящая из отдельных видов искусства.

## ХАРАКТЕРИСТИКА ВИДОВ ИСКУССТВ

### АРХИТЕКТУРА

**Архитектура (греч. "architecton" - "мастер, строитель") - монументальный вид искусства, целью которого является создание сооружений и зданий, необходимых для жизни и деятельности человечества, отвечая утилитарным и духовным потребностям людей.**



Формы архитектурных сооружений зависят от географических и климатических условий, от характера ландшафта, интенсивности солнечного света, сейсмической безопасности и т. д.

Архитектура теснее, чем другие искусства, связана с развитием производительных сил, с развитием техники. Архитектура способна объединяться с монументальной живописью, скульптурой, декоративным и другими видами искусства.

*Свято-Успенский монастырь, Бахчисарай,*

*Крым.*

Основа архитектурной композиции - объемно-пространственная структура, органическая взаимосвязь элементов здания или ансамбля зданий. Масштаб сооружения во многом определяет характер художественного образа, его монументальность или интимность.

Архитектура не воспроизводит действительность непосредственно, она носит не изобразительный, а выразительный характер.

### ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

**Изобразительное искусство-группа видов художественного творчества, воспроизводящих визуально воспринятую действительность. Произведения искусства имеют предметную форму, не изменяющуюся во времени и пространстве. К изобразительному искусству относятся: живопись, графика, скульптура.**

### ГРАФИКА

**Графика (в переводе с греческого - "пишу, рисую") - это, прежде всего рисунок и художественные печатные произведения (гравюра, литография).** Она основана на возможностях создания выразительной художественной формы путем использования разных по окраске линий, штрихов и пятен, наносимых на поверхность листа.

Графика предшествовала живописи. Вначале человек научился запечатлевать очертания и пластические формы предметов, потом различать и воспроизводить их цвета и оттенки. Овладение цветом было историческим процессом: не все цвета были освоены сразу.



Специфика графики - линейные соотношения. Она, воспроизводя формы предметов, передает их освещенность, соотношение света и тени и т. д. Живопись запечатлевает реальные соотношения красок мира, в цвете и через цвет она выражает существо предметов, их эстетическую ценность, выверяет их общественное назначение, их соответствие

или противоречие окружающему.

В процессе исторического развития в рисунок и в печатную графику стал проникать цвет, и теперь уже к графике относят и рисунок цветными мелками - пастель, и цветную гравюру, и живопись водяными красками - акварель и гуашь. В различной литературе по искусствоведению существуют различные точки зрения по поводу графики. В одних источниках: графика - это вид живописи, а в других - это отдельный подвид изобразительного искусства.

## ЖИВОПИСЬ

**Живопись - плоскостное изобразительное искусство, специфика которого заключается в представлении при помощи красок, нанесенных на поверхность изображение реального мира, преобразованных творческим воображением художника.**

Живопись подразделяется на:

- *монументальную* - фреска (от итал. Fresco) - живопись по сырой штукатурке красками, разведенными на воде и мозаика (от французского mosaïque) изображение из цветных камней, смальты (Смальта - цветное прозрачное стекло.), керамических плиток.

- *станковую* (от слова "станок") - полотно которое создается на мольберте.

*Живопись представлена разнообразными жанрами* (Жанр (французское genre, от лат. genus, родительный падеж generis - род, вид) - художественное, исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства.):

- Портрет - основная задача передать представление о внешнем облике человека, раскрыть внутренний мир человека, подчеркнуть его индивидуальность, психолого-эмоциональный образ.

- Пейзаж - воспроизводит окружающий мир во всем многообразии его форм. Изображение морского пейзажа определяется термином маринизм.



- Натюрморт - изображение предметов быта, орудий труда, цветов, фруктов. Помогает понять мировоззрение и уклад определенной эпохи.

- Исторический жанр - рассказывает об исторически важных моментах жизни общества.

- Бытовой жанр - отражает повседневную жизнь людей, нрав, обычаи, традиции того или иного этноса.

- Иконопись (в переводе с греческого "молитвенный образ") - основная цель направить человека на путь преображения.

-Анимализм - изображение животного, как главного героя художественного произведения.

В XX в. характер живописи меняется под влиянием средств технического прогресса (появление фото- и видео аппаратуры), что приводит к появлению новых форм искусства - Мультимедийное искусство.

## СКУЛЬПТУРА



**Скульптура - пространственно - изобразительное искусство, осваивающее мир в пластических образах.**

Основными материалами, применяемыми в скульптуре, являются камень, бронза, мрамор, дерево. На современном этапе развития общества, техногенного прогресса расширилось количество материалов, используемых для создания скульптуры: сталь, пластик, бетон и другие.

Существует две основные разновидности скульптуры: объемная трехмерная (круговая) и рельеф:

- горельеф - высокий рельеф,

- барельеф - низкий рельеф,

- контррельеф - врезной рельеф.

По определению скульптура бывает монументальная, декоративная, станковая.

Монументальная - используется для украшения улиц и площадей города, обозначения исторически важных мест, событий и т.п. К монументальной скульптуре относятся:

- памятники,

- монументы,

- мемориалы.

Станковая - рассчитана на осмотр с близко расстояния и предназначена для украшения внутренних помещений.

Декоративная - используется для украшения быта (предметы мелкой пластики).

## ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО.

**Декоративно-прикладное искусство - вид творческой деятельности по созданию предметов быта, предназначенных для удовлетворения утилитарных и художественно-эстетических потребностей людей.**

К декоративно-прикладному искусству относятся изделия, выполняемые из разнообразных материалов и с помощью различных технологий. Материалом для предмета ДПИ может служить металл, дерево, глина, камень, кость. Весьма разнообразны технические и художественные приемы изготовления изделий: резьба, вышивка, роспись, чеканка и др. Основная характерная особенность предмета ДПИ - декоративность, заключающаяся в образности и стремлении украсить, сделать лучше, красивее.

Декоративно-прикладное искусство имеет национальный характер. Так как происходит из обычаев, привычек, верований определенного этноса, приближено к укладу его быта.

Важной составляющей декоративно - прикладного искусства являются народно-художественные промыслы - форма организации художественного труда, основанного на коллективном творчестве, развивающем культурную местную традицию и ориентированном на продажу промысловых изделий.

Ключевая творческая идея традиционных промыслов - утверждение единства природного и человеческого мира.



*Основными народными промыслами России являются:*

- Резьба по дереву - Богородская, Абрамцево-кудринская;
- Роспись по дереву - Хохломская, Городецкая, Полхов-Майданская, Мезенская;
- Декорирование изделий из бересты - тиснение по бересте, роспись;
- Художественная обработка камня - обработка камня твердой и мягкой породы;
- Резьба по кости - Холмогорская, Тобольская. Хотьковская
- Миниатюрная живопись на папье-маше - Федоскинская миниатюра, Палехская миниатюра, Мстерская миниатюра, Холуйская миниатюра
- Художественная обработка металла - Великоустюжское черное серебро, Ростовская финифть, Жостовская роспись по металлу;
- Народная керамика - Гжельская керамика, Скопинская керамика, Дымковская игрушка, Каргопольская игрушка;
- Кружевоплетение - Вологодское кружево, Михайловское кружево,
- Роспись по ткани - Павловские платки и шали,

- Вышивка - Владимирская, Цветная перевить, Золотошвейная вышивка.

## ЛИТЕРАТУРА

**Литература - вид искусства, в котором материальным носителем образности является слово.**

В сферу литературы входят природные и общественные явления, различные социальные катаклизмы, духовная жизнь личности, ее чувства. В разных своих жанрах литература охватывает этот материал или через драматическое воспроизведение действия, или через эпическое повествование о событиях, или через лирическое самораскрытие внутреннего мира человека.



Литература подразделяется на:

- Художественную
- Учебную
- Историческую
- Научную
- Справочную

*Основными жанрами литературы являются:*

- Лирика - один из трех основных родов художественной литературы, отражает жизнь путем изображения разнообразных человеческих переживаний, особенность лирики стихотворная форма.
- Драма - один из трех основных родов художественной литературы, сюжетное произведение, написанное в разговорной форме и без авторской речи.
- Эпос - повествовательная литература, один из трех основных родов художественной литературы, включает в себя:
  - Эпопея - крупное произведение эпического жанра.
  - Новелла - повествовательный прозаический (гораздо реже - стихотворный) жанр литературы, представляющий малую повествовательную форму.
  - Повесть (рассказ) - литературный жанр, который отличается менее значительным объемом, меньшим количеством фигур, жизненным содержанием и широтой
  - Рассказ - Эпическое произведение небольших размеров, которое отличается от новеллы большей распространенностью и произвольностью композиции.
  - Роман - большое повествовательное произведение в прозе, иногда в стихах.
  - Баллада - лирико-эпическое стихотворное сюжетное произведение, написанное строфами.

- Поэма - сюжетное литературное произведение лирико-эпического характера в стихах.

Специфика литературы есть явление историческое, все элементы и составные части литературного произведения и литературного процесса, все особенности литературы находятся в постоянном изменении. Литература - живая, подвижная идейно-художественная система, чутко реагирующая на изменения жизни. Предшественником литературы является устное народное творчество.

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

**Музыка - (от греч. *musike* - букв. - искусство муз), вид искусства, в котором средством воплощения художественных образов служат определенным образом организованные музыкальные звуки.** Основные элементы и выразительные средства музыки - лад, ритм, метр, темп, громкостная динамика, тембр, мелодия, гармония, полифония, инструментовка. Музыка фиксируется в нотной записи и реализуется в процессе исполнения.

Принято деление музыки на светскую и духовную. Основная область духовной музыки - культовая. С европейской культовой музыкой (обычно называемой церковной) связано развитие европейской музыкальной теории нотного письма, музыкальной педагогики. По исполнительским средствам музыка подразделяется на вокальную (пение), инструментальную и вокально-инструментальную. Музыка нередко соединяется с хореографией, театральным искусством, кино. Различают музыку одноголосную (монодия) и многоголосную (гомофония, полифония). Музыка подразделяется:



- на роды и виды - театральная (опера, и т. п.), симфоническая, камерная и др.;

- на жанры - песня, хорал, танец, марш, симфония, сюита, соната и др.

Музыкальным произведениям свойственны определенные, относительно устойчивые типичные структуры. Музыка использует, в качестве средства воплощения действительности и человеческих чувств, звуковые образы.

Музыка в звуковых образах обобщенно выражает существенные процессы жизни. Эмоциональное переживание и окрашенная чувством идея, выражаемые через звуки особого рода, в основе которых лежат интонации человеческой речи, - такова природа музыкального образа.

## ХОРЕОГРАФИЯ

**Хореография (гр. *Choreia* - пляска+ *grapho* - пишу) - вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие художественную систему.**

Танец взаимодействует с музыкой, вместе с ней образуя музыкально-хореографический образ. В этом союзе каждый компонент зависит от другого: музыка диктует танцу собственные закономерности и одновременно испытывает воздействие со стороны танца. В ряде случаев

танец может исполняться без музыки - в сопровождении хлопков, выстукивание каблуками и т. п.

Истоками танца стали: имитация трудовых процессов; ритуальные торжества и обряды, пластическая сторона которых имела определенную регламентацию и семантику; пляска стихийно выражающая в движениях в движениях кульминацию эмоционального состояния человека.



Танец всегда, во все времена, был связан с жизнью и бытом людей. Поэтому каждый танец отвечает характеру, духу того народа, у которого он зародился.

## ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

**Театр - вид искусства, художественно осваивающий мир через драматическое действие, осуществляемое творческим коллективом.**

Основа театра - драматургия. Синтетичность театрального искусства определяет его коллективный характер: в спектакле объединяются творческие усилия драматурга, режиссера, художника, композитора, хореографа, актера.

Театральные постановки подразделяются по жанрам:

- Драма;
- Трагедия;
- Комедия;
- Мюзикл и т.д.

Театральное искусство уходит своими корнями в глубокую древность. Его важнейшие элементы существовали уже в первобытных обрядах, в тотемических плясках, в копировании повадок животных и т. д.



## ФОТОИСКУССТВО.

**Фотография (гр. Phos (photos) свет+ grafo пишу) - искусство, воспроизводящее на плоскости, посредством линий и теней, самым совершенным образом и без возможностей ошибки, контур и форму передаваемого ею предмета.**

Специфическая особенность фотоискусства органическое взаимодействие в нем творческого и технологического процессов. Фотоискусство сложилось на рубеже XIX-XX веков в результате взаимодействия художественной мысли и прогресса фотографической науки и техники. Его возникновение было исторически подготовлено развитием живописи, ориентированной на зеркальное точное изображение видимого мира и использовавшей для достижения этой цели открытия геометрической оптики (перспектива) и оптические приборы (камера - обскура).

Специфика фотоискусства состоит в том, что оно дает изобразительный образ документального значения.

Фотография дает образ художественно выразительный и с достоверностью запечатляющий в застывшем изображении существенный момент действительности.

Жизненные факты в фотографии почти без дополнительной обработки переносятся из сферы действительности в сферу художественную.

## КИНОИСКУССТВО

**Кино - искусство воспроизведения на экране запечатленных на пленку движущихся изображений, создающих впечатление живой действительности.** Кино изобретение XX в. Его появление определено достижениями науки и техники в области оптики, электротехники и фототехники, химии, и т. д.

Кино передает динамику эпохи; работая временем как средством выразительности, кино способно передать смену различных событий в их внутренней логике.

Кино - это синтетическое искусство в него включены органические элементы такие как, литература (сценарий, песни), живопись (мультфильм, декорации в художественном фильме), театральное искусство (игра актеров), музыка, которая служит средством дополнения зрительного образа.



Кино можно условно подразделить на научно-документальное и художественное.

Определены также *жанры кино*:

- драма,
- трагедия,
- фантастика,
- комедия,
- историческое и т.д.

Каждый вид, род или жанр отображает особую сторону или грань человеческой жизни, но собранные вместе, эти составляющие искусства дают всеобъемлющую художественную картину мира.

*Потребность в художественном творчестве или наслаждении произведениями искусства увеличивается вместе с ростом культурного уровня человека. Искусство становится тем нужнее, чем дальше человек отстоит от животного состояния.*

## 2 тема (2 часа) Искусство древнего мира. Искусство первобытного общества. (2 ч.)

Первый этап в развитии человечества первобытнообщинный строй занимает огромный период времени с момента выделения человека из животного царства (около 35 млн. лет назад) до образования классовых обществ в различных регионах планеты (примерно в IV тыс. до н.э.). Его периодизация основана на различиях в материале и технике изготовления орудий труда (археологическая периодизация).

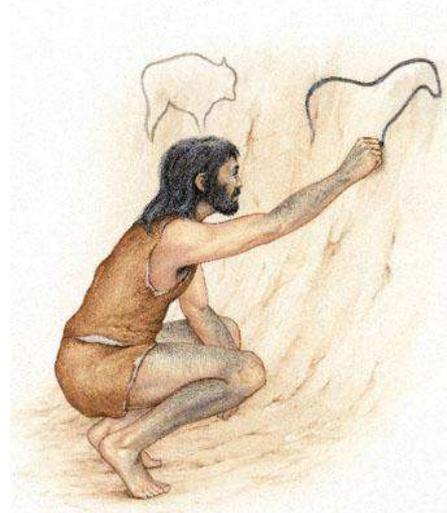
В соответствии с ней в древнейшей эпохе выделяются три периода:

*каменный век* (от возникновения человека до III тыс. до н.э.),

*бронзовый век* (с конца IV до начала I тыс. до н.э.),

*железный век* (с I тыс. до н.э.).

В свою очередь каменный век подразделяется на древнекаменный (палеолит), среднекаменный век (мезолит), новый каменный век (неолит) (см. приложение 1) и переходный к бронзе меднокаменный век (энеолит).



Ряд ученых подразделяют историю первобытного общества на пять этапов, каждый из которых отличается степенью развития орудий труда, материалами из которых они изготавливались, качеством жилья, соответствующей организацией ведения хозяйства.



Первый этап определяется как предистория хозяйства и материальной культуры: от возникновения человечества до приблизительно I млн. лет назад. Это время, когда приспособление людей к окружающей среде мало чем отличалось от добывания средств к существованию животными. Многие ученые считают, что прародиной человека является Восточная Африка. Именно здесь при раскопках находят кости первых людей, живших более 2 млн. лет назад.

Второй этап – примитивно присваивающее хозяйство приблизительно I млн. лет назад – XI тыс. до н.э., т.е. охватывает значительную часть каменного века – ранний и средний палеолит.

Третий этап – развитое присваивающее хозяйство. Хронологические рамки его определить трудно, поскольку в ряде местностей этот период закончился в XX тыс. до н.э. (субтропики Европы и Африки), в других (тропики) – продолжается до настоящего времени. Охватывает поздний палеолит, мезолит, а в некоторых областях – и весь неолит.

Четвертый этап – зарождение производящего хозяйства. В наиболее развитых в хозяйственном отношении районах земли – IX-VIII тыс. до н.э. (поздний мезолит – ранний неолит).

Пятый этап – эпоха производящего хозяйства. Для некоторых областей сухих и влажных субтропиков – VIII-V тыс. до н.э.

Помимо производства орудий материальная культура древнего человечества теснейшим образом связана и с созданием жилищ.

Наиболее интересные археологические находки древнейших жилищ относятся к раннему палеолиту.

#### «Сикстинская капелла» доисторической живописи.

В сентябре 1940 г. близ местечка *Монтиньяк*, на юго-западе Франции, четыре школьника старших классов отправились в задуманную ими археологическую экспедицию. На месте уже давно вырванного с корнем дерева в земле зияла дыра, вызвавшая их любопытство. Ходили слухи, будто это вход в подземелье, ведущее в соседний средневековый замок. Внутри оказалась еще дыра меньших размеров. Один из ребят бросил в нее камень и по шуму падения заключил, что глубина порядочная. Он расширил отверстие, вполз внутрь, чуть не упал, зажег фонарик, ахнул и позвал других. Со стен пещеры, в которой они очутились, смотрели на них какие-то огромные звери, дышащие такой уверенной силой, подчас, казалось, готовой перейти в ярость, что им стало жутко. И в то же время сила этих звериных изображений была так величественна и убедительна, что им почудилось, будто они попали в какое-то волшебное царство. Придя в себя, они догадались, что это не подземелье, которым пользовались семь-восемь веков назад рыцари феодального замка, а пещера доисторического человека, жившего здесь много тысячелетий до нашей эры. Сообщили о своей находке учителю. Тот сначала отнесся недоверчиво к их рассказу, но, когда вместе с ними сам проник в пещеру, замер от изумления и восхищения.



Так была открыта пещера *Ласко*, вскоре прозванная «Сикстинской капеллой первобытной живописи». Это сравнение со знаменитыми фресками Микеланджело не преувеличенное, ибо живопись пещеры полностью выражает духовные устремления и творческую волю людей, создавших собственное, поражающее нас до сих пор, изобразительное искусство.

Заслуга французских школьников не ограничивается открытием пещеры. Они устроили возле нее свой лагерь и стали первыми хранителями новоявленных миру художественных сокровищ: благодаря их бдительности древнейшие памятники живописи уцелели в те дни, когда молва о них разнеслась по округе, привлекая толпы любопытных.

Живопись эта столь выразительна, что кое-кто даже усомнился в ее подлинности, высказав предположение, вскоре полностью опровергнутое научной экспертизой, будто это — творения современных нам живописцев, пожелавших посмеяться над легковой толпой. Подобные же басни, даже со ссылкой на иезуитов, якобы возмечтавших разоблачением подделки опровергнуть древность человеческого рода, распространялись в последнюю четверть прошлого века, когда в Северной Испании была открыта столь же знаменитая Альтамирская пещера с ее замечательной живописью.

Сотни фигур, обведенных темными контурами, желтых, красных, коричневых, писанных охрой, сажей и мергелем, украшают стены пещеры Ласко: головы оленей, образующие поразительно изящные декоративные фризy, козлы, лошади, быки, бизоны, носороги, почти в натуральную величину.

В пещере Ласко мы все же встречаем редкую попытку изобразить массовую сцену с каким-то сложным сюжетом. Раненный копьем бизон, из брюха которого вываливаются внутренности. Перед ним поверженный человек. А в стороне носорог, который, быть может, и восторжествовал над человеком. Трудно установить точное содержание этой наскальной «бытовой» картины. Человек изображен схематично, неумело, как рисуют дети. Но ни один ребенок никогда бы не передал так трагедию погибающего бизона, грузную и спокойную поступь победно удаляющегося носорога. Все это — прославление не человеческого могущества, а звериного, над которым человеку еще надлежало восторжествовать.



*Юго-запад нынешней Франции, север нынешней Испании* — вот где обнаружены знаменитые ныне пещеры с наскальной живописью эпохи верхнего (т. е. позднего) палеолита. Высказывалось даже предположение, что именно по соседству с Пиренеями создалась и единственная в те далекие времена первая школа живописи (франко-кантабрийская) со своим законченным стилем. Однако за тысячи километров от этих мест, на нашей земле, в пещере Каповой на Нижнем Урале, в 1959 г. были открыты замечательные памятники палеолитического искусства: сплошь писанные в светло-красном цвете фигуры семи мамонтов, двух носорогов и трех лошадей. Поразительная общность стиля с живописью пещеры Ласко, волнующая переключка в творчестве первобытных художников, которые, очевидно, не могли никак общаться друг с другом, что-либо друг у друга заимствовать!

Таким пребывал человек в эпоху раннего палеолита, закончившуюся примерно за пятьдесят тысяч лет до нашей эры, в грозный период оледенения. Но именно в конце этой эпохи, длившейся — страшно сказать — сотни тысяч лет, в творчестве человека появляется нечто совершенно новое, знаменующее гигантский прогресс в его развитии. О чем свидетельствуют, например, красочные полосы и пятна, нанесенные в те времена на небольшие каменные плиты, зигзаги, спирали, выдолбленные в определенном порядке, штрихи на кости или на роге, в которых явно проглядывает стремление к симметрии? Во имя чего потрудился первобытный человек над созданием таких симметричных узоров? Какую осознанную цель преследовал он в этом труде?

К этому времени человек уже научился добывать огонь трением или сверлением сухого дерева. Он лучше защищен от холода и хищных зверей. И он лучше организован. Раннее человеческое стадо сменяется первобытной общиной. Человек стремится завоевать подобающее ему место в мире и хочет себя утвердить в нем. Весь поздний палеолит отмечен этими попытками самоутверждения.

*Эпохи, на которые подразделяется поздний палеолит, названы по местам первых находок:*

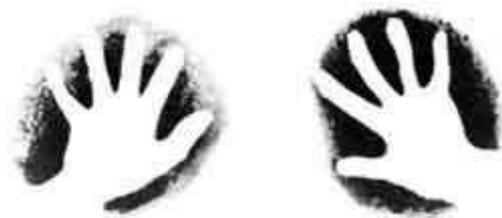
*Ориньяк (сорок—тридцать пять тысяч лет до н. э.),*

*Солютре (тридцать пять—двадцать пять тысяч лет до н. э.),*

*Мадлен (двадцать пять—двенадцать тысяч лет до н. э.), на которую падает наивысший расцвет искусства.*

Такая хронологизация не может, однако, быть признана окончательной.

Уже в эпоху Ориньяк мы встречаем на стенах пещер, где обитал человек, контур руки с широко расставленными пальцами, обведенный краской и заключенный в круг. Что это? Не проявлял ли так первобытный человек свое желание оставить на камне свой отпечаток, навечно и зримо проявить себя, запечатлеть и утвердить свое присутствие? Так и теперь некоторые невоспитанные люди вырезают на скамье или на дереве свое имя. Но в отличие от их побуждений аналогичное стремление первобытного человека знаменует огромный сдвиг в его сознании, которому мы обязаны возникновением всего неисчерпаемого в своих вариациях мира искусства.



окружающего мира то, что особенно достойно внимания, родилось изобразительное искусство?

На потолке *Альтамирской пещеры* сохранились какие-то линии, завитушки, очевидно случайно начертанные, не образующие никакого узора. Но вот из этих беспорядочных начертаний неожиданно и как бы тоже случайно возникает очень тонко переданная умелой, в

каждодневном труде обретшей нужную сноровку

рукой, голова быка. Не так ли, выделяя в хаосе



*Женская статуэтка из Виллендорфа (Австрия). Известняк. Верхний палеолит*

Свыше ста пятидесяти палеолитических женских статуэток обнаружено в разных странах. В подавляющем большинстве лица их лишь намечены, зато отдельные части тела очень конкретны и резко

преувеличены. Не грацию, не стройность и негу юного женского тела хотел здесь передать первобытный художник с впечатлительной душой, а — строгой геометричностью линий и объемов — силу, грузную, животворящую силу родоначальницы и охранительницы очага.

Так, изменяя то, что дано природой, согласно своему идеальному представлению, своему желанию, человек как бы подчинял природу своей воле с глубокой верой в магическую силу того творческого преображения, которое мы ныне называем искусством.

В Эрмитаже выставлены такие статуэтки из бивня мамонта; им сорок—тридцать тысяч лет. Одна из них, замечательная по своей пластической выразительности, по внутренней уравновешенности отдельных частей, названа по месту находки *Костенковской (или Воронежской) Венерой*, а другие — из *Мальты* (Иркутская область). Остановимся же перед ними с благоговением. Это первые известные нам творения рук человеческих, прославляющие «вечную женственность», материнское начало; это прообразы всех знаменитых венер и мадонн, которыми мы любимся в Эрмитаже.

А вот примечательная и другом отношении статуэтка - тоже из бивня мамонта, найденная в стоянке *Буреть на Ангаре*. Первобытный ваятель пожелал связать образ с конкретной реальностью своего времени и наделил фигурку головным убором. Это меховой откидывающийся назад капюшон. Таким капюшоны и в наши дни — непременная принадлежность. одежды в арктических краях.

Человек верхнего палеолита уже близок нам, во многом уже похож на нас, а искусство его в самых совершенных своих проявлениях — взмах крыльев, столь мощный и столь высокий, что рождает трепет и в нашей душе.

Кто был главным соперником его в окружающем мире? Зверь. Мясо зверя было его самой полноценной пищей, но и он сам становился добычей хищников. Кости и рога зверя использовались им для изготовления различных орудий, кости крупных животных служили опорой его шалашу, мех и шкуры — спасительной одеждой. Зверь был необходим человеку, но зверь был страшен и трудноуловим.

Зверя загоняли в яму и там убивали камнями и дубинами. Облавная охота сплачивала людей, развивала их творческую деятельность.



В хитрости и сообразительности человек чувствовал свое превосходство над зверем. Но зверь часто бывал сильнее его и лучше вооружен от природы. И потому человек уважал и страшился зверя.

*Уникальная статуэтка бизона, вырезанная из бивня мамонта*

Человек изучил на охоте все повадки зверя, своего соперника, и анатомию его, когда свеживал и на части разрывал его тушу. И изучив, запечатлел, углубляя и утверждая таким образом свое знание, зафиксировал облик зверя, цепко выхваченный им из того огромного, вечно меняющегося калейдоскопа, который представляет собой видимый мир. И этим он как бы объявлял во всеуслышание: я его распознал и запечатлел, значит, он мой и мне будет отныне подвластен.

Так родились шедевры, обнаруженные в пещерах Ласко, Альтамирской и многих других. И когда человек изображал сраженных его оружием, издыхающих зверей, он уже как бы предвещал и славил свою будущую неминуемую полную победу над ними.

*За палеолитом, после отступления ледников, следует мезолит — средний каменный век (примерно двенадцать—восемь тысяч лет до н. э.), а за ним — новокаменный век, или неолит, век отполированного камня.*



Грандиозный пафос росписей древнекаменного века постепенно выдыхается. Ведь то был пафос юности, первая попытка освоить изображением окружающий мир, многоликое звериное царство.

И в эту попытку, увенчавшуюся столь вдохновляющим успехом, первобытный человек вложил всю непосредственность и всю страстность своего мироощущения. Новые задачи вставали перед человеком

по мере того, как он продвигался по пути прогресса.

В новокаменный век люди научились обжигать глину, превращая ее в твердое водонепроницаемое вещество. *Появление керамики— один из основных признаков неолитической эпохи, которую поэтому иногда называют керамическим веком.* Более того, это изобретение знаменует подлинную революцию, событие огромной важности в развитии человечества. Ведь до этого человек использовал только данное ему в готовом виде природой; обжигая же глину, он создавал новый, неизвестный в природе материал. Из раба природы человек впервые превращался в ее хозяина.

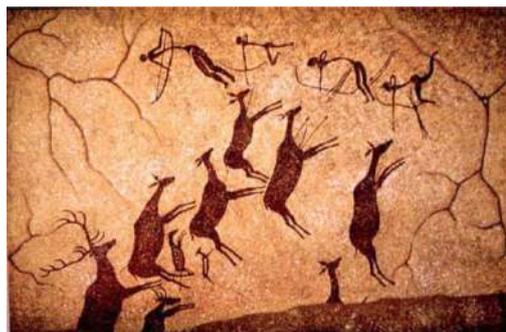
Керамика имела большое значение и в развитии в нем того неосознанного чувства, которое, выделившись из других, стало впоследствии называться эстетическим: украшая прихотливым узором изготовленные им сосуды, человек постепенно совершенствовал искусство орнамента, отмеченное все большей геометрической стройностью, ритмом красок и линий, рожденных его творческим вдохновением.



Чрезвычайно изящны отмеченные таким же внутренним ритмом многие другие образцы прикладного искусства, созданные в III и II тысячелетиях до н. э., ну, хотя бы, эта ложка с головой лебедя из Горбуновского торфяника (Свердловская область), украшающая экспозицию Исторического музея в Москве.

Сколько грации в изогнутой лебединой шее и какая чарующая гармония во всем контуре этого маленького шедевра!

Живопись мезолита и неолита (между которыми, как и между мезолитом и палеолитом, не всегда можно провести точную грань), что дала она нового, кроме самого изображения многофигурных сцен?



Это искусство очень отлично от типично палеолитического. Реалистический пафос, точно фиксирующий образ зверя как мишень, как заветную цель, сменяется стремлением к некоему гармоническому обобщению, стилизации и, главное, — к передаче движения, к динамизму. И действительно, некоторые сцены загонных охот с лучниками в росписях испанского и африканского циклов (вначале чаще всего одноцветных) — как бы воплощение самого движения, доведенного буквально до предела и сконцентрированного в бурном своем вихре, подобно энергии, готовой вырваться. В этом отношении некоторые сцены производят подлинно неизгладимое впечатление.



А вот памятник изобразительного искусства позднего неолита, обнаруженный на нашей земле. Это часть гранитной скалы, доставленная в Эрмитаж из окрестностей деревни Бесов Нос, на восточном берегу Онежского озера: десятки фигур высечены на ней около четырех тысяч лет назад. Лоси и олени, утки и лебеди и большие ладьи с гребцами. Все это очень ясно обозначено. Но кроме того — какие-то круги не то с отростками, не то на длинных шестах... Мы не знаем, что они изображают. Культ ли это солнца? Или луны? Но все, вместе взятое, очевидно, магическая мистерия, призванная дать человеку победу над зверями, т. е. опять-таки торжество над природой.

Великолепны недавно обнаруженные под мхом декоративные вереницы оленей, изображенных с подлинно реалистической силой на скалах при впадении реки Выга в Белое море в урочище Залавруга, равно как и фигуры лосей на утесах Лены и Ангары.

### Скифия

Бронзовый век и железный век — новые, величественные ступени в развитии человечества. Уже неудержима поступь его на путях прогресса. Металл совершенствует способы производства. Искусство приобретает новые формы.

В долинах больших рек: Нила, Евфрата и Тигра, Инда, Хуанхэ — уже в IV—III тысячелетиях до н. э. возникли первые рабовладельческие государства. Их башни и стены стали памятниками нового искусства — архитектуры. И это искусство было призвано служить не только укреплению городов, но и их украшению, восхваляя богов, которым поклонялись правители и их подданные. Так возникновение первых же государств породило *храмовое строительство* — в масштабах, соответствующих мощи этих государств.

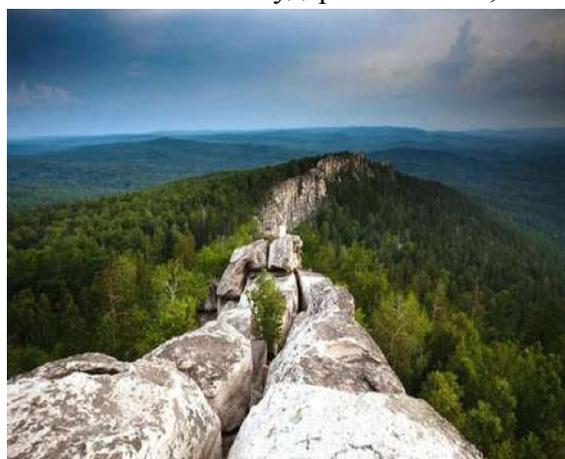
В Европе первыми зачатками архитектуры, первыми монументами культового характера были сооружения из громадных камней, называемые *мегалитическими*: четырехугольные постройки из плит (*дольмены*), вертикальные столбы, иногда покрытые рельефами (*менгиры*, к которым относятся «каменные бабы» нашего юга), и столбы, расставленные вокруг жертвенного камня (*кромлехи*). В зодчестве тогдашняя Европа не дала ничего, что могло бы сравниться с памятниками Египта или Двуречья.

Однако уже на самом закате родового строя искусству первобытного общества суждено было явить миру новое свидетельство своей великой творческой силы.



*Мегалиты, огромные сооружения из массивных каменных глыб, встречаются и в нашей стране. В России подобных сооружений достаточно много, только вот известны они не так, как знаменитый Стоунхендж в Великобритании или Ольянтайтамбо в Перу.*

Расцвет скифского искусства относится к VII—VI вв. до н. э. В Скифии были тогда всего лишь зачатки государственности, зачатки рабовладельческого строя, не было изжито



родовое начало, долго не было четкого классового деления и не было письменности. Так что и в железный век на степных просторах нашей страны, как, впрочем, чуть ли не во всей Европе, долго сохранялось первобытное общество. Не башни и не грозные стены, а могильные курганы вождей — типичные памятники ранней скифской культуры, соприкасавшейся с культурой мощных рабовладельческих государств, но, несмотря на заимствования, утвердившей свою неповторимую самобытность.

О скифах мы знаем прежде всего от Геродота, давшие богатейший материал, в общем

подтверждают сведения, сообщаемые древним греческим автором, прозванным «отцом истории».

Скифы-кочевники жили в кибитках. Конина и кобылье молоко были их главной пищей. Конь и бранные потехи определяли их быт. Почитали бога войны, символом которого был меч. Когда вождь умирал, умерщвляли его жен, оруженосцев, виночерпиев и боевых коней и хоронили их вместе с ним.

В своих набегах скифы доходили до Египта, разрушали крепости и города, победно отражали вражеские нашествия, и даже закаленное и хорошо организованное персидское войско терпело от них поражения.

Огромные табуны лошадей и стада рогатого скота были основным богатством скифов. Но скотоводство они сочетали с охотой. Зверь — опять-таки зверь — главный их соперник в мире. Зверь, часто чудовище, созданное их воображением, представлялся им выразителем таинственных и могучих сил.



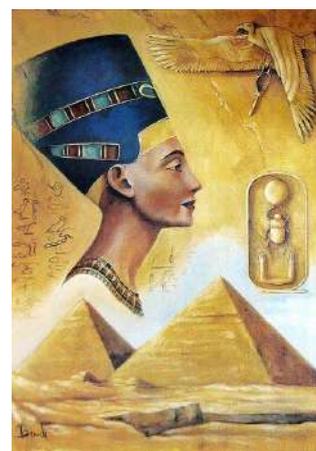
На какие же земли распространялась скифская культура? Можно сказать так: это культура огромного мира, преимущественно кочевых и полукочевых племен, живших в I тысячелетии до н. э. в Северном Причерноморье, на Кубани, на Алтае и в Южной Сибири, т. е. на территории, простирающейся от Дуная до Великой Китайской стены.

По качеству и по богатству Эрмитаж обладает единственным в мире собранием скифских древностей (свыше сорока тысяч предметов, среди которых произведения искусства мирового значения).



Вот перед нами один из прославленнейших шедевров этого собрания — золотая фигура оленя из кургана у станицы Костромской (Прикубанье, VI в. до н. э.). Это рельефная пластина, найденная прикрепленной на круглом железном щите в погребении вождя.

Образ оленя был связан для скифов с представлением о солнце, о свете. Вся фигура оленя подчинена художником какому-то особенному, напряженному ритму. В ней нет ничего случайного, лишнего; трудно представить себе более законченную, продуманную композицию. Ну хотя бы гармоническое сочетание чудесной в своем мягком изгибе шеи оленя с тонкой его мордой, над которой величественно возвышаются завитки откиннутых назад огромных рогов, каких нет в природе и которые торжественно стелются вдоль всей его спины! Зверь лежит, настороженно прислушиваясь к малейшему шороху, но в нем такой порыв, такое стремление вперед, только вперед, что кажется, будто его подняло с земли и он не лежит, а летит как стрела, рассекая воздух. Все в этой фигуре условно и в то же время предельно правдиво, значит, реалистично. Мы даже не замечаем, что у оленя не четыре ноги, а две, так плотно поджатые друг к другу, что создают впечатление всех четырех.



### 3 тема. Искусство Древнего Египта (3 ч.)

Среди рабовладельческих государств, возникших в долинах больших рек после распада родового строя, Египет первый достиг подлинного могущества, стал великой державой, главенствующей над окружающим миром, первой империей, претендующей на мировую гегемонию,— пусть и в масштабе всего лишь той ничтожной части земли, которая была известна древним египтянам.

*Фараон считался богочеловеком и сочетал обе природы – божественную и смертную. Он появлялся на свет в результате священного брака Ра (или Амона-Ра) и земной матери фараона, возмужав, правил страной как воплощение сокола-Хора, а после смерти превращался в Осириса – владыку подземного мира.*



Хепреш



Атеф



Немес

*Хепреш – к эпохе Нового царства у фараонов появился ярко-голубой кожаный шлем, покрытый множеством мелких золотых дисков – символов солнца. Он отображал силу и мощь фараона как преемника Атума.*

*Атеф - Фараона изображают и в белой короне Верхнего Египта, украшенной страусиными перьями. Это был убор для торжественных богослужений.*

*Немес - Фараоны носили и длинный полосатый платок. Как и короны, сверху он был увенчан головами коршуна и кобры – Нехбет и Уаджит, покровителей царя.*

Крепко опаянное, прочно организованное государство, в котором народ был полностью подчинен правящему классу. Сознание силы, желание ее сохранить и приумножить определили все мировоззрение правящего класса и легли в основу религии египтян.

Юная египетская великодержавность и страх, который она внушала соседям, юная египетская государственность и страх, который верховной власти надлежало внушать самому египетскому народу, требовали раз и навсегда установленных представлений и верований.

Незыблемость и непостижимость — вот основные принципы, служившие опорой верховной власти в Египте; принципы, с самого возникновения единой египетской державы определившие обожествление ее полновластных правителей — *фараонов*. Ибо царь почитался сыном бога во плоти, а служители религии учили: «Бойся согрешить против бога и не спрашивай о его образе».

На росписях и рельефах фараоны изображены с царскими регалиями (символами) в руках. Самые важные из них – посох и серп. Посохом изначально пользовались пастухи, а серпом земледельцы снимали урожай пшеницы, так что оба предмета символизировали покровительство египетским подданным. Существовали также и другие символы: во время битвы царь обычно изображался с булавой (древком с шаровидным наконечником), которым сокрушал врагов. На саркофагах он держит в руках анх – крест с петлей, символ жизни, а также ключ для ворот подземного мира. Многие боги тоже изображены с анхом в руках.



Во славу царей, во славу идей незыблемых и непостижимых, на которых они основывали свое деспотическое правление, создавалось и египетское искусство. Опять-таки оно мыслилось не как источник эстетического наслаждения, а как утверждение в поражающих воображение формах и образах самих этих идей и той власти, которой был наделен фараон — «бог благой», согласно его официальному титулу.



Но этого мало. Власть фараона над народом Египта, превосходство египетского государства над соседними племенами и царствами утверждались все крепче. Но как же сочетать это с самым страшным, что ожидает человека, — со смертью? Такое невиданное могущество — такая власть, и вдруг все это уничтожается смертью... Не может этого быть и не будет!

Ни в одной другой цивилизации этот протест против смерти не нашел столь яркого, конкретного и законченного выражения, как в Египте.

Раз удалось создать на земле такую, все себе подчинившую мощь, неужели нельзя ее увековечить, т. е. продолжить за порогом смерти? Ведь природа обновляется ежегодно, ведь Нил, — а Египет, как писал Геродот, это «дар Нила», — разливаясь, обогащает своим илом окрестные земли, рождает на них жизнь и благоденствие, а когда уходит обратно, наступает засуха: но и это не смерть, ибо затем — и так каждый год — Нил разливается снова!

И вот рождается верование, согласно которому умершего ждет *воскресение*. Могила для него лишь временное жилище. Но чтобы обеспечить умершему новую, уже вечную жизнь, нужно сохранить его тело и снабдить в могиле всем, что ему было необходимо при жизни, дабы дух мог вернуться в тело подобно тому, как Нил возвращается ежегодно на орошаемую им землю. Значит, надо бальзамировать тело, превратить его в мумию.

А на случай, если мумификация окажется несовершенной, надо создать подобие тела умершего — его статую. И потому в древнем Египте ваятель назывался «санх», что значит «творящий жизнь». Воссоздавая образ умершего, он как бы воссоздавал самую жизнь.

Так, опять и опять творчество, которое мы теперь называем искусством, творчество, преображающее видимый мир, обретало в представлении людей великую магическую силу.



*Фараона изображают либо в красной короне Нижнего Египта, либо в белой короне Верхнего Египта, но чаще – в двойной короне обеих земель.*

Страстное желание остановить, побороть смерть, которая представлялась египтянам «ненормальностью», нарушением естественного течения жизни, страстная надежда на то, что смерть поборима, породили заупокойный культ, наложивший свою печать чуть ли не на все искусства древнего Египта.

И хотя смерть признавалась одинаково «ненормальной» для всех, средства борьбы с ней, т. е. надежные погребения, недоступные склепы, снабженные в изобилии «всем необходимым» для покойника, были привилегией только богатых, только власть имущих. А более всего, тратя на это несметные сокровища и принуждая к непосильному труду своих подданных, заботился о прочности, величии и роскоши своей будущей усыпальницы сам верховный правитель Египта — обожествляемый фараон. Так что *заупокойный культ неразрывно переплетался с обожествлением царя.*

*Красивое украшение, расположенное на крышке саркофага, отливалось золотом. Нижняя часть крышки под воздействием тысяч лет и в результате падения камней с потолка превратилась в труху. Когда ученые проникли в гробницу и начали открывать саркофаги один за одним ими завладело разочарование, ведь в них хранилась все что угодно, кроме мумии. Гробница словно не хотела выдавать своей тайны. Открыв крышку последнего из саркофагов, ученые все еще надеялись увидеть там мумию, но опять их надежде не суждено было сбыться. Данная гробница содержала вещи, саркофаги, которые, по-видимому, не понадобились при захоронениях.*



Это переплетение и определяло задачи древнеегипетского искусства. Найдя их решение, оно уже сравнительно мало видоизменялось, оставаясь на протяжении тысячелетий столь же неизменным и непостижимым, как и выражаемые им идеи.

Заупокойный культ в древнем Египте не был культом смерти, а как бы отрицанием торжества смерти, желанием продлить жизнь, сделать так, чтобы смерть — явление ненормальное и временное — не нарушала бы красоты жизни.

Смерть ужасна, когда покойника не ждет достойное погребение, позволяющее душе вновь соединиться с телом, ужасна за пределами Египта, где прах «заворачивают в баранью шкуру и зарывают за простой оградой».

Искусство заупокойного культа не было мрачным искусством.

И все в усыпальнице, в ее архитектуре, в ее росписях и изваяниях, во всех предметах роскоши, которыми ее наполняли для «ублажения» умершего, должно было выражать красоту жизни, величаво-покойную красоту, как ее идеально рисовало себе воображение древнего египтянина.

То была красота солнца на вечно голубом небе, величественная красота огромной реки, дающей прохладу и изобилие плодов земных, красота яркой зелени пальмовых рощ среди грандиозного пейзажа безбрежных желтых песков. Ровные дали — и краски природы, полновзвучные под ослепительным светом, без дымки, без полутонов... Эту красоту взлелеял в своем сердце житель Египта и пожелал наслаждаться ею вечно, поборов смерть.

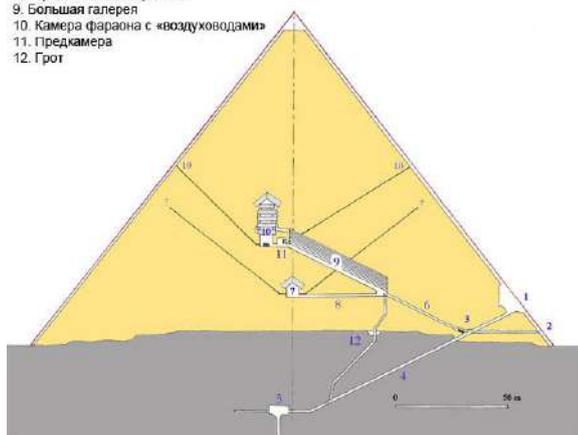


### *Долина царей в Луксоре*

Долина царей расположена в Египте за бывшим городом Фивы, который сейчас носит гордое название Луксор, среди множества других небольших долин. Когда-то это место было простым нагромождением скал, пока не была открыта Долина Царей, которая, спустя много тысяч лет, хранит в себе загадочные тайны.

Долина Царей хранит в своих недрах сразу шестьдесят четыре захоронения, практически все из них являются гробницами царей того времени. Все захоронения предстают взгляду человека в виде вырубленных в скалах гробницах. У всех гробниц конструкция выполнена практически одинаково: все начинается с двухсотметрового коридора, который резко спускается вниз на целых 100 метров, спустившись вниз можно увидеть, что здесь расположены 3 или 4 комнаты.

1. Главный вход
2. Вход, который проделал аль-Мамун
3. Перекресток, «пробка» и туннель аль-Мамуна сделанный «в обход»
4. Нисходящий коридор
5. Незавершенная подземная камера
6. Восходящий коридор
7. «Камера царицы» с исходящими «воздуховодами»
8. Горизонтальный туннель
9. Большая галерея
10. Камера фараона с «воздуховодами»
11. Предкамера
12. Грот



незыблемой красоты древних сфинксов и пирамид.

### *Семь чудес света. Пирамида Хеопса*

Все стены на лестнице и в комнатах украшают красивые яркие рисунки, которые могут поведать о том, что делал при жизни захороненный человек. Эти рисунки не утратили своих красок по прошествии столь многих лет.

Великое египетское искусство, воссоздавшее в усыпальницах красоту жизни, живо и по сей день. Осирис был мифом, но египетское искусство не миф, и «река времен», о которой так торжественно сказано в знаменитых стихах Державина, бессильна перед властью

Глядя на эти грандиозные усыпальницы, когда в «пропасть забвенья» давно уже канула память о самих фараонах, об их мощи и об их делах, мы невольно повторяем крылатое выражение: «Все на земле боится времени, но время боится пирамид!»

### **Историю древнего Египта принято подразделять на следующие периоды:**

Додинастический (IV тысячелетие до н. э.).

Древнее царство (3200—2400 гг. до н. э.).

Среднее царство (XXI в.— начало XIX в. до н. э.).

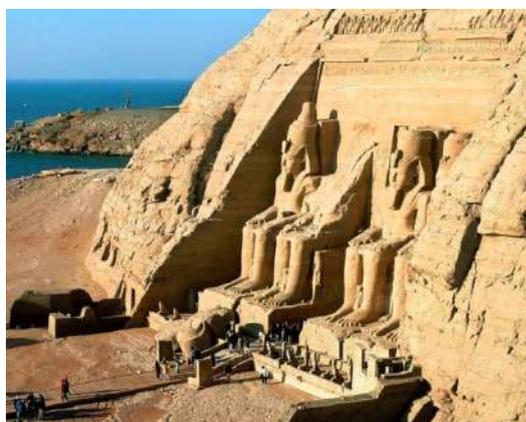
Новое царство (XVI—XII вв. до н. э.).

Позднее время (XI в.—332 г. до н. э.).

В Каирском музее хранится великолепная шиферная плита (конца IV тысячелетия до н. э.), знаменующая переход от додинастического периода к Древнему царству. Это знаменитая *заупокойная палетка (плита) фараона Нармера*, памятник огромного значения в истории искусства, признанный ключевым для понимания всего последующего художественного творчества древнего Египта.



Изображенные фигуры уже не одиноки, как в эпоху палеолита, и воспринимаются они в своей совокупности, но эта совокупность случайная, неустойчивая; у них нет точки опоры, и кажется, будто они всего лишь красивыми пятнами и штрихами прихотливо разбросаны по плоскости. Это мир яркий, прекрасный, но еще не упорядоченный.



Плита фараона Нармера показывает нам совсем иной мир.

Земледелие налажено рациональным использованием площади, подлежащей обработке. Человек по-новому охватывает взором пространство, все упорнее и последовательнее стремится внести в него свой разумный порядок.

В эту эпоху стихийная межплеменная борьба сменяется систематической и упрямой борьбой за главенство. Все области Египта должны объединиться, чтобы образовалось подлинно могучее централизованное государство. Надо установить твердую власть, надо, чтобы рабовладельческий строй, обеспечивающий хозяйственный прогресс, все решительнее определял структуру государства, всю жизнь египетского народа. И надо надежно защитить границы этого государства и единство народа. И вот перед нами произведение искусства, свидетельствующее о переходе в эту новую эру.

Какова была цель художника, создавшего этот рельеф? Рассказать о величии фараона Нармера, победой над северянами завершившего объединение Верхнего и Нижнего Египта. И он рассказывает об этом в образах, располагая сцены одна над другой.

Фараон, увенчанный короной, невозмутимо раздробляет булавой голову вождю северян. Этот поверженный вождь, покорно принимающий смерть, совсем мал по сравнению с фараоном, что подчеркивает еще более могущество владыки Египта. Но и этого недостаточно: ближайшие вельможи царя изображены втрое и вчетверо меньше его. Наверху сокол, олицетворяющий божество, протягивает царю веревку, привязанную к голове вражеского вождя. На другой стороне плиты Нармер торжественно шествует к месту, где лежат связанные и обезглавленные враги. Внизу он же, в виде быка, ломает рогами стену и топчет еще одного, а быть может, все того же вражеского вождя. Посередине два гепарда переплетаются гигантски удлиненными шеями, образуя круг, на котором держится вся композиция.

Все заполнено, все рассказано убедительно, с повторами, чтобы крепче входило в сознание содержание рассказа, все стройно, все величаво, и все читается как строка. Стиль найден.

Первобытного художника пленяла вера в магическую силу изображения: чтобы восторжествовать над зверем, надо запечатлеть его полностью (например, с ясно обозначенной парой рогов, даже если морда показана в профиль).

Заупокойный культ внушил египетскому художнику представление, что душа умершего может вселиться обратно в тело, если оно сохранится, либо будет воспроизведено полностью. В круглой скульптуре (Круглая скульптура — обозримая со всех сторон) это выходило само собой. Но как быть в рельефе, т. е. в скульптурном изображении на плоскости? И вот египетский художник уверенно вводит в канон прием, часто встречающийся в первобытном искусстве.

Он показывает не так, как видит с известной точки зрения фигуру, а то, что знает о ней, стремясь выявить при этом самое разительное (например, глаз и бровь целиком при профильном изображении лица). *Его задача — добиться наибольшей внушительности и полноты образа в согласии с общей направленностью композиции на плоскости.* А направленность эта определяется повествовательной лентой чередующихся изображений. Чтобы не нарушать этой направленности, лица главных персонажей, равно как и их ноги, показаны в профиль, а чтобы дать цельный образ, верхняя часть туловища развернута в фас с полным выявлением обоих плеч, рук и груди.



*Богиня Бат изображалась в форме коровы. Ее образ можно увидеть сверху на Палетке Нармера.*

Итак, все приведено в определенный порядок, наиболее соответствующий той задаче, которую поставил себе художник. Фигуры крепко стоят на ногах, упираясь о землю всей ступней: их не двинешь с места и даже не пошатнешь. Художник не знает законов перспективы и, очевидно, ими не интересуется: величина фигур зависит не от их расположения в пространстве, которое сведено к плоскости, т. е. к двум измерениям, а от значимости каждой из них. *Коренное отличие от искусства доисторических времен заключается в том, что каждая сцена одновременно и законченное целое, и составная часть общего замысла, общей композиции.* Юная египетская иероглифическая письменность наложила свою печать на изобразительное искусство: каждый пояс рельефа или росписи — новая строка, увязывающаяся со следующей, чтобы составить как бы законченный текст, передаваемый образами.

Плита Нармера — рельеф. Но египетское искусство едино и в живописи, и в рельефе, и в круглой скульптуре, ибо все эти искусства развивались в древнем Египте как украшение, как дополнение того, что почиталось главным для ублажения богов, для обожествления фараона и для борьбы со смертью, т. е. — зодчества.

Зодчие древнего Египта находятся в лучшем положении. Имена многих из них высечены в камне на памятниках, ими созданных. Можно заключить, что само непостижимо величественное назначение этих памятников возвеличивало в глазах египтян и их творцов.

Знаем мы и имя создателя пирамиды фараона *Джосера*, самой ранней из египетских пирамид, воздвигнутой около пяти тысяч лет назад. Его звали *Имхотеп*. Древние египтяне навсегда сохранили память о нем, почитая его не только как великого зодчего, но и как врача, астронома и мудреца.

Пирамида Джосера — ступенчатая, и возвышается она среди песков как «лестница к небу».

Еще в додинастический период над усыпальницами вождей стали возводить наклонные насыпи, укрепленные кирпичом или камнем. Арабское слово «*мастаба*», что значит — скамья, служит ныне для обозначения этих могильных построек.

*Храм Мединет-Абу. Луксор, "город мертвых", Египет*

Фараон Джосер пожелал, чтобы его усыпальница «скамья за скамьей» возвышалась к небу. Имхотеп был первым зодчим, взявшимся за такое сооружение, которое должно было выразить в камне превосходство царя над всей египетской племенной знатю. Эта пирамида высотой в 60 метров состоит как бы из нескольких уменьшающихся сверху мастаб. Впечатление невиданного дотоле величия было достигнуто.



Но над ней, над этой горизонталью, все выше возвышались пирамиды — усыпальницы земных владык, возмечтавших сравниться с богами, утвердить себя в вечности, в бесконечности, во всем, что непостижимо для человеческого ума.

Уступчатая пирамида Джосера выражала первую такую попытку высокомерного торжества. Последующие пирамиды уже без задержки высятся к небу всей гладью своих неудержимо заостряющихся стен, которые единым порывом сходятся в верхней точке.

Самые знаменитые из них и самые значительные по размерам — это пирамиды в Гизе трех фараонов IV по счету египетской царской династии, и среди них выше всех и величественней — пирамида фараона Хуфу, или Хеопса, как называли его греки. Во всем мировом искусстве нет, быть может, памятника зодчества, в котором великий замысел нашел бы более точное, более могущественное и в то же время более лаконичное воплощение. Трепет восхищения вызывали эти усыпальницы в форме гигантских кристаллов у древних египтян, и те же чувства испытываем мы сейчас перед ними. Титаническая мощь, грандиозная геометрическая абстракция, навечно воплощенная в камне. Дерзновенное утверждение торжества над непостижимостью смерти. Немеркнущее свидетельство величия человеческого гения, создавшего в коллективном труде сотен тысяч людей такие громады. Они воздвигались во славу царей, но в них нашла выражение могучая, хотя, быть может, и бессознательная творческая воля целого народа.



А теперь сообщим некоторые цифровые данные.

Высота пирамиды Хеопса, внутри которой свободно бы мог поместиться любой европейский собор, — около ста сорока семи метров, длина каждой ее наклонной стороны — около двухсот тридцати пяти метров, площадь, ею занимаемая, — около пятидесяти пяти тысяч квадратных метров. Сложена она из блоков известняка весом в две с половиной, а то и в три тонны; всего потребовалось на ее сооружение два миллиона триста тысяч таких

блоков. Блоки эти так плотно пригнаны друг к другу, что между ними не просунешь и иголку.

Вся поверхность пирамиды была облицована прекрасно отполированными известняковыми плитами. Строили саму пирамиду двадцать лет, а дорогу для доставки каменных глыб из каменоломен на берегах Нила — десять. Прочность постройки изумительная. За сорок семь веков у нее всего лишь оказалась поврежденной верхушка. И долго еще, изумляя людей, будет она возвышаться над гладью сыпучих песков, над гладью вечности, как бы над человеческими страстями, порывами, над самой жизнью.



«Семь чудес света» — так в античном мире были названы семь знаменитейших в те времена памятников зодчества и ваяния. Одним из чудес были пирамиды Гизы. Оправдывая приведенные нами слова арабского писателя, время безжалостно расправилось со всеми, всех разрушило без остатка — кроме этих пирамид...

Подлинно — «дома вечности»!

Кто не знает об этом: у подножия каменных гигантов Гизы в 1798 г. произошло решительное сражение между французами и мамлюками. Французами командовал молодой генерал, возмечтавший затмить славу знаменитейших полководцев всех времен и народов. Величие этих гробниц поразило и его. «Солдаты! Сорок веков смотрят на вас с высоты этих пирамид», — сказал Бонапарт, обращаясь к своему войску, и слова его

воодушевили солдат.

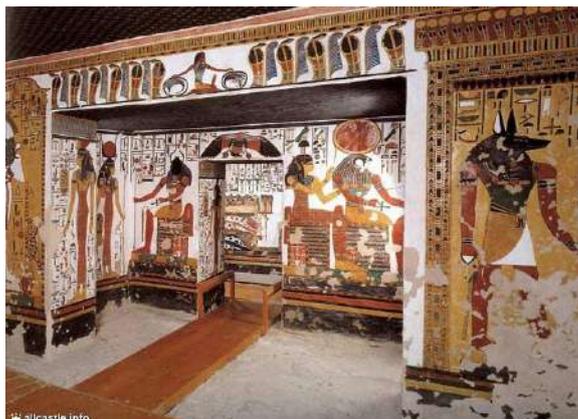
Как же строились эти пирамиды? Мускульная сила приволокла сюда каменные глыбы и по воле зодчего водрузила их в стройном порядке над просторами песков.

Величайшие пирамиды, своими размерами значительно превышающие самые пышные храмы нашей эры, которые вмещают тысячи молящихся, были созданы для одного человека и даже не для него самого, а для его праха. Только для того, чтобы душе этого человека было удобнее воссоединиться с его телом, была воздвигнута каждая такая громада, была выполнена титаническая работа, разорявшая казну, подрывавшая всю экономику государства и требовавшая бесчисленных жертв от всего населения. Там, в той же сказочной роскоши, как он некогда жил, должен был покоиться мертвый владыка, убранный в золото и увешанный драгоценностями.

Нас поражает отсутствие нравственного момента в таком проявлении заупокойного культа в эпоху Древнего царства. Жуткое неравенство после смерти, как бы продолжающее и утверждающее неравенство в жизни... Вельможи тоже строили себе роскошные усыпальницы, пусть и уступающие царским. Но тела бедняков, завернутые в циновки с текстом заупокойных молитв, записанном на дощечку, сваливались в кучу на окраинах кладбищ.

А между тем по вероучению египетских жрецов всякий человек, а не только фараон или вельможа, обладал вечной жизненной силой, именуемой «Ка», и всякому человеку обеспечивалось бессмертие, если прах его будет окружен полагающейся заботой. И, однако, народ должен был жертвовать всем, чтобы обеспечить эту заботу избранным.

Как же относился к этому народ? Очевидно, в массе своей он чтил фараона, как бога. Но вот гробницы царей и цариц в подлинных крепостях, которыми были пирамиды, с потайными ходами, замаскированными подземными коридорами и сложной системой всевозможных препятствий, постоянно подвергались разграблению. И так во всю историю Египта. Жрецы подчас сами извлекали царские мумии из пирамид, чтобы прятать их в еще более надежное место, скрытое от взора людей, но грабители и там находили их.



До нас дошел документ, хотя и относящийся к более позднему времени, но характерный для общей судьбы царских захоронений в древнем Египте. Речь идет в нем о суде над восемью грабителями, причем имена пяти из них, равно как и их социальное положение, указаны в документе: камнерез, ремесленник, крестьянин, водонос и раб-нубиец — все, значит, простые люди. После того как допрашивающие прошлись «двойными розгами по их рукам и ногам», они полностью признали свою вину. И вот что они показали:

«Мы проникли во все помещения... Мы нашли божественную мумию царя... На шее его было великое множество амулетов и украшений из золота. Голова его была покрыта золотой маской. Священная мумия была вся украшена золотом. Покровы ее были вышиты серебром и золотом изнутри и снаружи и украшены всевозможными драгоценными камнями. Мы сорвали золото, которое нашли на священной мумии этого бога, все его амулеты и украшения, висевшие у него на шее, а также покровы, в которых он покоился. Мы нашли и жену фараона. И сорвали с нее также все... Мы унесли их утварь, которую нашли при них. Там были сосуды из золота, серебра и бронзы. Все золото, найденное на мумиях этих двух богов, их амулеты, украшения и покровы мы поделили на восемь равных частей».

Эти люди обожествляли фараона и в то же время грабили его усыпальницу, оскверняли его останки. Массовое поклонение царю, как богу, при массовом же ограблении царских гробниц — одно из разительных противоречий в социальном укладе могущественнейшего рабовладельческого государства.

Перед заупокойным храмом при пирамиде фараона Хафра, или Хефрена, как называли его греки, высится над безмолвной пустыней гигантское существо с головой человека и телом льва.

Это самый большой сфинкс: он высечен из цельной скалы. Голова его в тридцать раз больше человеческой, а длина тела — пятьдесят семь метров. Быть может, портрет самого Хефрена в львином обличии (Русский путешественник В. Андреевский, видевший этот сфинкс в 80-х годах прошлого века, очень ярко запечатлел его образ: «Засыпанный по грудь



песком, изъеденный, курносый, искрошенный веками, обратившись лицом к реке и спиной к пустыне, похожий сзади на баснословный гриб, а спереди на какого-нибудь титана, низверженного с высот горнего неба, он сохранил еще, несмотря на все свои раны, выражение могучего спокойствия, поражающего вас до глубины души»).

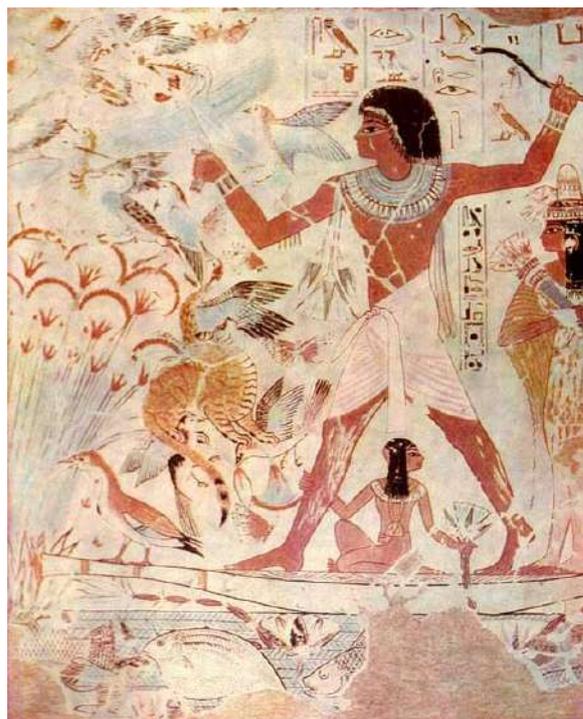
Родоначальник бесчисленных сфинксов, величаво бесстрастных, с симметрично покаяющимися на постаменте передними лапами, которые в последующие века торжественно выстроятся по аллеям, ведущим к храмам (Два таких сфинкса, доставленные с берегов Нила на берега Невы, красуются в Ленинграде перед зданием Академии художеств. Как явствует из надписи с полным титулованием царя («установитель закона», «устроитель Египта», «бык царей», «обуздател варваров», «подобие Ра» — бога солнца), это — портретные изображения одного из могущественных фараонов Нового царства Аменхотепа III).

Говоря о египетском искусстве, да и вообще о Египте, мы часто употребляли слово «непостижимость». Как не применить это же слово и к образу сфинкса! Ибо в чуть насмешливом взгляде и на невозмутимом челе этого существа блуждает тайна, особенно волнующая в сочетании с могуществом, которым дышит весь образ.

Кого сторожат эти сфинксы, утверждая свою сверхчеловеческую мощь? Зачем они здесь, среди песков, у входов в храмы, властно возвышаясь головой в царском уборе над широкобедрым и длинным звериным телом? Или, подобно гигантским каменным массам пирамид, они возвышаются над самой вечностью? Когтями своими проводят черту, за которую не проникает забвение?

Росписи и рельефы заупокойных храмов и усыпальниц показывают нам жизнь царей и вельмож, их охоты, увеселения и битвы, а равно простых людей, которые им служат: полевые работы, рыбную ловлю, постройку корабля, плавление золота, закалывание скота. Но только цари и вельможи выступают на них крупным планом. Как бы полную картину вельможного быта того времени дают, например, знаменитые стенные росписи и рельефы, украшающие усыпальницу знатного сановника Ти близ Саккара (Ти у стола, Ти в кругу семьи, Ти за ловлей птиц, Ти охотится на бегемотов и т. д.).

Как и в самом пейзаже Египта, в стенных росписях и цветных рельефах нет полутонов, красочных нюансов: прекрасные минеральные краски, которые употребляли египтяне, доносят



до нас во всей чистоте несложную яркую цветовую гамму. И в рельефе и в живописи сюжет обычно разворачивается перед нами по поясам, повествовательно, с повторами, радуя глаз стройным сочетанием образов, звучной и четкой декоративностью общей композиции.

Единый стиль и в гигантских пирамидах, и в монументальных статуях царей, и — несмотря на большую простоту и непосредственность замысла — в бесчисленных статуэтках, называемых «*ушебти*», изображавших рабов, носильщиков, поваров, всевозможных слуг. Эти статуэтки помещали в усыпальницы, чтобы цари и вельможи располагали в загробном мире обычным штатом прислуги...

Искусство Древнего царства утвердило главенствующую роль зодчества. Художественный ансамбль, в котором прочие искусства подчинены архитектуре, достиг в эту эпоху величия, определившего и в дальнейшем основные черты всего египетского искусства.

### Новый взлет.



Египетская держава не была всегда одинаково монолитной и могущественной. Общие внутренние противоречия — баснословная роскошь правящей верхушки и нищета народа, противоречия в самой верхушке, ибо власть фараона сталкивалась с властью жрецов — служителей культа бесчисленных египетских богов и с властью правителей областей, — подчас расшатывали всю структуру египетского государства. А войны с соседями, соперничество других новообразовавшихся мощных государств порой ставили под угрозу целостность империи фараонов. Но все же достаточно крепка была ее внутренняя спайка, раз эта империя в течение чуть ли не тридцати веков, всякий раз оправляясь от удара, продолжала олицетворять высшую ступень человеческой цивилизации того времени.

Среднему царству, т. е. правлению XI и XII династий, предшествовали нашествия чужеземцев, междоусобные распри, временный распад древнего государства на отдельные области. Грандиозное строительство во славу предшествовавших фараонов отвлекло массы земледельческого населения от производительного труда, ослабляя тем самым экономическую мощь страны. Все это, вместе с возросшей самостоятельностью вельмож и местных правителей да грозными смутами, вылившимися в восстание крестьян и рабов, наложило свою печать и на духовную жизнь египтян.

Происходит некая переоценка ценностей, сопровождающаяся заострением критической мысли, стремлением расширить область познания.



В заупокойный культ вводится моральный момент: вступающий в загробный мир должен предстать перед судом Осириса — покровителя мертвых. Сам этот культ с его заботами о «благополучии» умершего начинает распространяться и на средние классы.

Фараон по-прежнему обожествляется. Но пирамиды строятся уже не из камня, а из кирпича-сырца, что не так разорительно. Зато личность фараона возвеличивается, так сказать, с еще большей наглядностью, чем в Древнем царстве. Статуи царей уже предназначены не только для усыпальниц, они воздвигаются в храмах и под открытым небом, чтобы весь народ, глядя на них, сильнее проникался сознанием незыблемости царской власти, несколько поколебленной в эти века.



Самое замечательное из дошедших до нас изваяний Среднего царства — голова фараона Сенусерта III (Обсидиан. Лиссабон, собрание Гюльбекиана). Что-то надломилось в незыблемой некогда невозмутимости царского лика. Острая игра светотени на черном камне разительно выявляет индивидуальные черты этого владыки, в котором угадываешь пронизательный ум, какое-то внутреннее сомнение и скрытую грусть.

Египетская культура на новом взлете. Не меняясь в своей сущности, она питается соками и других культур: Крита, Сирии, рабовладельческих государств Двуречья, с которыми широко торгует Египет.

*Древнее царство* было эпохой создания единой египетской державы, подвластной обожествляемым фараонам, и утверждения этой державы в окружающем мире.

Искусство Древнего царства творилось во имя этого утверждения, выражая прежде всего мощь и непостижимость обожествляемой власти.

*Эпоха Среднего царства* была эпохой колебания устоев, вызвавшего переоценку ценностей.

*Эпоха Нового царства* в период расцвета — это торжество египетской мощи, никем уже не оспариваемой, утвержденной. И вместе с тем это эпоха баснословной роскоши правящей рабовладельческой верхушки. Одной силы, одного утверждения ей уже мало. И потому грандиозность и пышность в сочетании с изысканной утонченностью, со стремлением к изяществу, к блеску отличают искусство этой эпохи.

С пирамидами навсегда покончено. Усыпальницы фараонов сооружаются в так называемой «Долине царей», напротив «Стовратных Фив». Но хотя для гробниц отводятся глубокие, тщательно скрытые тайники, их разграбление не прекращается.

Грандиозное строительство фараонов имеет по-прежнему целью утверждение божественного характера царской власти. Но вместо пирамиды увенчанием этого строительства является храм.



Храмы Карнакский и Луксорский по праву считаются самыми грандиозными храмовыми постройками Нового царства.

Одним из главных архитекторов первого был знаменитый Инени, автор известной уже нам гордой надписи. Храм этот строился в течение нескольких столетий. Колонный зал его — величайший в мире:

сто тридцать четыре колонны, расположенные в шестнадцать рядов; высота центральных достигает двадцати трех метров, на капители каждой из них могло поместиться сто человек. В полумраке, царившем между этими каменными гигантами, подданный фараона ощущал, вероятно, с особой силой величие и непостижимость того «божественного начала», во славу которого был воздвигнут Карнакский храм и чьим промыслом, в сознании египтянина, держалась египетская империя.

Гигантомания? Быть может. Но в Луксорском храме, тоже огромном, хоть и несколько меньшем, чем Карнакский, гармоничная ясность замысла скрашивает все «чрезмерности», а мощь и стройность колонн с капителями в виде раскрытых метелок папируса производит неизгладимое впечатление: мерное чередование столбов, властно обозначающих веки человеческого бытия!..

Это — о величии искусства Нового царства. А теперь скажем о его изяществе.

В Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве среди многих первоклассных образцов египетской мелкой пластики выделяются два шедевра, созданные в ранний период Нового царства: парные статуэтки из черного дерева жреца Аменхотепа и жрицы Раннаи, изображенных в рост. Поступь обеих легка, а весь облик исполнен благородства и грации, их фигуры изящны и в то же время царственно величавы. И это сочетание бесконечно пленительно.



А вот еще два шедевра той же эпохи, в которых изящество и грация, уже без всякого сочетания с величием, доведены, пожалуй, до высшего предела. Это всего лишь туалетные ложечки для косметики, тоже хранящиеся в московском Музее изобразительных искусств.



Одна — в форме цветка лотоса, поддерживаемого плывущей девушкой. Все чудесно в этой вещице: сочетание натурального цвета слоновой кости, черного дерева и светло-розовой раскраски, плавная линия тела и поднятая юная головка, хрупкость, легкость и в то же время пластическая конкретность образа.

*Косметическая ложечка в виде богини неба Нут с лотосом в руках. Слоновая кость, черное дерево.*

А в другой ложечке, столь же бесконечно изящной, — ручка в виде смуглой обнаженной девушки, осторожно ступающей среди цветов лотоса, а над ней — сама ложечка в форме кувшина, поддерживаемого головами газелей.

Подлинно непревзойденная тонкость работы и какое высокое вдохновенное художественное творчество!

*Новое Царство Древнего Египта.  
Плывущая девушка. Туалетная  
ложечка.*



Царствовавший в начале XIV в. до н. э. фараон *Аменхотеп IV* решил именоваться *Эхнатом*, что значит «Дух Атона», и перенес столицу из древних Фив в новопостроенный им город Ахетатон, что значит «Горизонт Атона» (ныне на месте этого города находится небольшое селение Тель-Амарна, отчего и весь период египетской истории, связанный с Эхнатом, называется амарнским).

Такие удивительные поступки этого фараона отнюдь не были случайны.



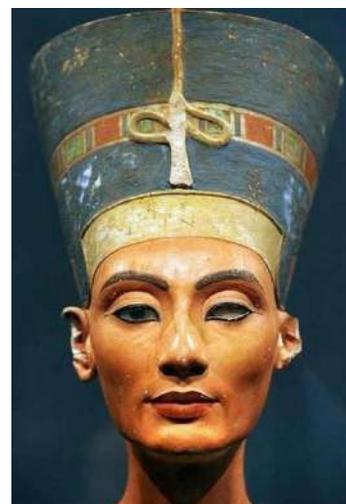
*Египетское многобожие*, при котором чуть ли не каждая область чтила своего бога, не способствовало духовному подчинению Египту покоренных племен. Жреческое сословие располагало огромными материальными средствами, а своей ролью в государстве ущемляло самодержавную власть фараона. Храмам принадлежали целые города. Опираясь на мелких рабовладельцев и на новую служилую знать, фараон решил нанести удар непомерно разбогатевшему жречеству и вместе с ним всей высшей потомственной знати, склонной к неповиновению. Реформы, им осуществленные, следует признать по тому времени прогрессивными.

Эхнатон установил *единобожие*, объявив единым истинным божеством солнечный диск под именем бога Атона. Культ всех прочих богов был отменен, их храмы закрыты, храмовое имущество конфисковано, власть жрецов, и в первую очередь самых могущественных — фиванских, сокрушена, во всяком случае на какое-то время.

Подлинная революция, совершенная Эхнатом, естественно, должна была отразиться на искусстве. Разрыв с древней религиозной традицией знаменует в искусстве отход от застывшей идеализации царского образа, обновление не столько канонов и стиля как самого внутреннего содержания художественного произведения.

Нефертити – жена Эхнатона.

О знаменитом ее портрете в царской тиаре (раскрашенный известняк. Берлин, музей) было сказано, что это самое восхитительное из всех женских изображений. И действительно, тонкость и женственность черт точеного лица, глубина и ясность переживаний, сияющие в прекрасных глазах, чуть открытые нежные губы, естественно-величавая посадка головы, царственная изящность облика и его чудесная духовная раскрепощенность наполняют нашу душу восторгом. «Как гений чистой красоты», сама жизнь светится нам в этом дивном изваянии.



*Отсутствие одного глаза имело под собой магическую причину.*

*Одна из основных версий - египтяне не делали точные копии лиц людей. Это объяснялось их верой в то, что между человеком и его любым изображением существует связь и если повредить изображение, это может навредить человеку. В том числе и в посмертии. А так, вроде бы обман судьбы...*

*У человека, правый глаз - излучающий. Из него выходит энергия. И эта энергия активна. Она оцупывает, изучает мир и возвращается к нам обратно, неся информацию. Поэтому смотрит именно правый глаз. А левый глаз, это ворота в нас. Левый глаз не излучает, он поглощает энергию. Это очень легко почувствовать. Скульптор таким образом "защитил" Нефертити (вернее, её отражение, но так как оно влияет на оригинал, то и саму царицу). По всей видимости, бюст сделали еще при жизни Нефертити.*

Реформы Эхнатона оказались недолговечными. Слишком сильны были старые навыки: преемникам смелого фараона пришлось согласиться на примирение со жречеством и родовой знатью. Культы старых богов были восстановлены. Но, несмотря на противодействие жрецов, живительная струя амарнского искусства не иссякла полностью, так что все искусство Нового царства можно разделить на два периода: до и после Амарны.



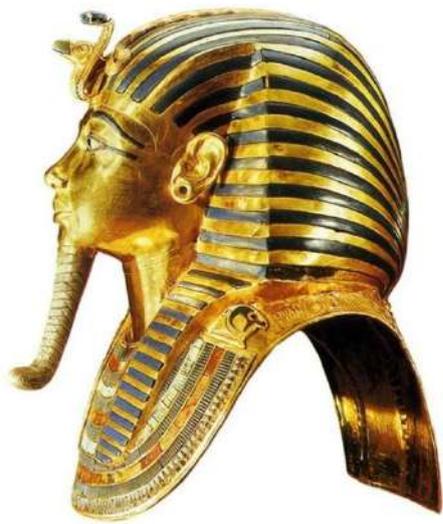
*Золотой саркофаг Тутанхамона*

В ноябре 1922 г. весь мир облетело сенсационное известие: английскому археологу Картеру удалось после долгих поисков обнаружить в «Долине царей» тщательно скрытую усыпальницу фараона Тутанхамона, в которой оказались несметные художественные сокровища.

Сказочная роскошь погребения Тутанхамона поражает современного человека. А между тем этот фараон, преемник Эхнатона, царствовал очень недолго и умер, когда ему не было и двадцати лет, ничем особенно себя не прославив. Слава увенчала имя Тутанхамона уже в наши дни: из всех царских усыпальниц Египта лишь его почти полностью уцелела со своими сокровищами, хоть и ее посетили грабители. Невиданное великолепие! Но для Египта Нового царства оно было, вероятно, обычным. Еще пышней и богаче были начисто разграбленные впоследствии усыпальницы могучих фараонов-завоевателей, имена которых при жизни прогремели на весь мир...

О художественном уровне предметов, найденных в усыпальнице Тутанхамона. На спинке золотого трона мы видим столь же поэтическое их изображение (сколько ласковой заботливости в жесте юной царицы!) с инкрустациями из золота и стекла. Роспись одного из ларцов показывает фараона на колеснице, охотящегося на львов или поражающего врагов; эти сцены исполнены поразительного для египетского искусства динамизма, стремителен и неудержим бег царских коней. А вот и сама парадная колесница царя с остро реалистическим рельефным изображением коленопреклоненных врагов. И столь же типичны на посохе фараона азиат из слоновой кости и негр из черного дерева, символизирующие северных и южных противников Египта. На спинке кедрового кресла ажурной резьбой дана эмблема вечности в виде застывшей на коленях фигуры с протянутыми в обе стороны руками.

Все это — подлинные шедевры не только прикладного, но и изобразительного искусства.

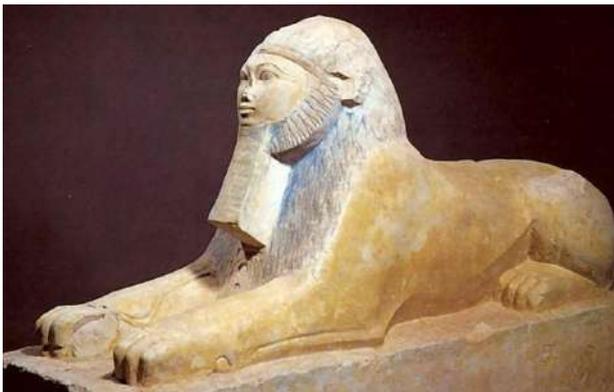


Гробы, вложенные один в другой, с крышкой, изображающей царя в виде Осириса. В своей книге об открытии гробницы Тутанхамона археолог Г. Картер пишет, что он был буквально подавлен величием третьего, внутреннего, гроба: «Этот чудесный уникальный памятник — гроб длиной 1,85 метра, тончайшей работы, сделанный из листового золота толщиной от 2,5 до 3,5 миллиметра — представлял собой массивный слиток чистого драгоценного металла... Какие сокровища некогда таила Долина!.. Ограбление царских гробниц легче понять, если измерить степень соблазна золотым гробом Тутанхамона...»

Изумительна по своему совершенству золотая маска царя со вставками из лазурита. Мумия царя, на которой Картер насчитал сотни украшений (на каждый палец покойника был надет золотой футляр). Портретная голова Тутанхамона, как бы вырастающая из цветка лотоса. Статуэтка фараона на черном леопарде и его же скульптурное изображение в саркофаге. Символы загробного мира: золотая голова священной коровы как змеиное божество. Позолоченные статуэтки богинь-охранительниц. Бог загробного мира Анубис в виде шакала, охраняющий вход в сокровищницу. «Небесные баржи» для следования за солнцем по небосводу... И еще многие и многие изваяния, и художественные предметы, дающие яркое представление о верованиях и мечтах древних египтян. Сундуки и ларцы, наполненные драгоценностями, бесчисленные опахала, ожерелья, перстни, амулеты, скарабеи — изображения священного жука.

И на всем печать Амарны (хотя Тутанхамон и перенес свою столицу обратно в Фивы), печать изящества, самого высокого и утонченного мастерства.

Все эти бесценные сокровища хранятся теперь в Каирском музее.



*Сфинкс с лицом Хатшепсут — доказательство того что царицы Нового царства укрепились на своих правах, а также этот сфинкс могущественной женщины фараона Нового царства.*

При Рамсесе II, одном из самых могущественных фараонов Нового царства, были воздвигнуты скальный храм в Абу-Симбеле, о спасении которого мы говорили вначале, и громадный колонный зал Карнакского храма. Гигантомания, по-видимому, действительно отличает многие памятники этой эпохи. Статуи фараона у входа в скальный храм поражают своими размерами — двадцать метров в высоту.

В I тысячелетие до н. э. искусство Египта отражает общий и на этот раз окончательный упадок великой египетской державы. Создаются отдельные шедевры. Но в целом художественное творчество всего лишь повторяет уже достигнутое в эпохи расцвета, не возвышаясь, однако, до былого уровня.

Покоренный сначала ассирийцами, затем дважды персами, Египет в IV в. до н. э. подчиняется новым завоевателям — греко-македонцам и с этой поры включается в новый, эллинистический мир.

#### **4 тема. Искусство Древней Греции. (4 ч.)**

##### **Общая характеристика культуры и искусства Древней Греции**

Искусство Древней Греции, сыгравшее важнейшую роль в развитии культуры и искусства человечества, было определено общественным и историческим развитием Греции, глубоко отличным от развития стран и народов Древнего Востока. В Греции, несмотря на наличие рабства, огромную роль играл свободный труд ремесленников, — до тех пор, пока развитие рабовладения не оказало на него своего разрушительного действия. В Греции сложились в рамках рабовладельческого общества первые в истории *принципы демократии*, давшие возможность развиться смелым и глубоким идеям, утверждавшим красоту и значительность человека.

Греческие племена, населявшие самую южную часть Балканского полуострова, многочисленные острова Эгейского моря и узкую прибрежную кайму малоазийского побережья, перейдя от первобытнообщинного строя к классовому обществу, создали небывалую по своему богатству и многогранности культуру, изобразительное искусство и архитектуру.

Греческие племена и племенные союзы населяли разделенные крутыми хребтами гор долины, рассыпанные по морю острова. При переходе к классовому обществу они образовали ряд небольших городов-государств, так называемых *полисов*. По сравнению с огромными рабовладельческими деспотиями Древнего Востока, объединившими под своей властью много разных племен и народов и сконцентрировавшими огромные материальные ресурсы, греческие города-государства были очень малы. Полис, то есть город и прилегающая сельская округа, часто насчитывал лишь несколько тысяч семей. Греческие племена ахейцев, ионийцев, эолийцев и дорийцев в первые века существования античного общества не были объединены в единую державу. Несмотря на наличие многочисленных экономических, политических, культурных связей, полисы были независимыми государствами и вели каждый свою политику. Даже пришедшее со временем сознание общегреческого единства и возникновение ясных представлений об Элладе - Греции, как стране, имеющей общую историческую судьбу, — и о народе эллинов (как стали звать себя греки) не привело к политическому единству Греции в годы расцвета ее культуры.

И все же не могущественные державы Древнего Востока с их мощной тысячелетней культурой, с их чудовищными по размерам пирамидами, храмами, статуями, с фантастическими богатствами, накопленными правителями, и не менее фантастической нищетой закабаленной, рабски бесправной многоплеменной народной массы, а сравнительно бедные греческие полисы создали великий перелом в мировых судьбах искусства и культуры.

В Древней Греции сложилось искусство, проникнутое верой в красоту и величие свободного человека — гражданина полиса. Произведения греческого искусства поражали последующие поколения глубоким реализмом, гармоническим совершенством, духом героического жизнеутверждения и уважения к достоинству человека.

Философские взгляды, отчасти политические воззрения и прежде всего литература и искусство Древней Греции непосредственно или через эллинистическую и римскую культуру оказали огромное влияние на всю последующую историю культуры человеческого общества. В особенности это относится к истории народов западной и восточной Европы, но также и западной, центральной и восточной Азии.



*Акрополь-Афины. Древняя Греция*

Действительно, даже христианство, враждебное духу «языческой» древности, определившее в значительной мере формы развития культуры и искусства средневековой Европы, сложилось в рамках поздней античной культуры. Средневековье широко обращалось к наследию древнегреческой философии, архитектуры и искусства, хотя большей

частью и искажало их. Искусство и культура Возрождения в своей борьбе за идеалы гуманизма и реализма, как и в своей критике средневековья, особенно широко черпали из сокровищницы греческого наследия. Даже самое название эпохи Возрождения возникло как обозначение возрождения античной, то есть греческой и римской культуры.

### *Греческая колонизация.*

#### **Экономическое развитие Древней Греции**

- XXVIII – XXII вв. до н.э. – крито-микенская эпоха
- XI – IX вв. до н.э. – гомеровский период
- VIII – VI вв. до н.э. – архаический (полисный период), колониальная экспансия Древней Греции
- VIII в. до н.э. – формирование города-государства Афины
- VIII – VII вв. до н.э. – формирование Спартанского государства
- VI – IV вв. до н.э. – создание Пелопоннесского союза
- V – IV вв. до н.э. – классический период
- 338 г. до н.э. – захват Др. Греции Александром Македонским
- 146 г. до н.э. – превращение Др. Греции в провинцию Др. Рима

Исторические условия, сделавшие возможным необычайный по сравнению с культурами Древнего Востока прогресс философии, науки и искусства античной Греции, сложились в период классики, в 5 и 4 вв. до н.э. В основе расцвета искусства Древней Греции лежит прежде всего развитие в греческих рабовладельческих городах-государствах свободной гражданской жизни.

Греческая демократия была демократией ограниченной, рабовладельческой, обеспечивавшей интересы только

свободных, и в первую очередь рабовладельцев. Выключение рабов из жизни общества, лишение их человеческих прав было уродливой чертой рабовладельческого общества.

Но по сравнению с общественным укладом восточных деспотий она вмела огромное прогрессивное значение. Свободные члены общины были *гражданами*, а не бесправными подданными владыки, как на Востоке. Они активно участвовали в управлении государством. Искусство Древней Греции было проникнуто духом служения идеалам коллектива политически активных свободных граждан. Прогрессивные стороны греческой культуры во всей их полноте сложились не сразу.

История Древней Греции и соответственно история греческого искусства прошла следующие ступени своего развития.

1. Так называемая **гомеровская Греция** (12 - 8 вв. до н.э.) - время распада родовой общины и зарождения рабовладельческих отношений. На этот период приходится развитие эпоса и появление первых, примитивных памятников изобразительных искусств.

2. **Архаика**, или период образования рабовладельческих городов-государств (7 - 6 вв. до н. э.). Это - время борьбы, складывающейся собственно античной демократической художественной культуры с остатками и пережитками старых общественных отношений и с условными, еще далекими от реализма художественными тенденциями. Время это отмечено сложением и развитием греческой архитектуры, скульптуры, художественных ремесел, расцветом лирической поэзии.

3. **Классика**, или период расцвета греческих городов-государств (5 и большая часть 4 в. до н.э.). Это - период первого расцвета античного рабовладельческого общества на ранней стадии его развития. Для этого времени характерен рост гражданского самосознания, активное участие в общественной жизни массы свободного населения. Классика - это время высокого расцвета философии, важных естественнонаучных открытий, блестящего развития поэзии и в особенности драмы, высочайшего подъема в архитектуре и полной победы реализма в изобразительных искусствах. В конце этого периода (4 в. до н.э.) наступает первый кризис рабовладельческого общества, развитие полиса приходит к упадку, что во второй половине 4 в. вызывает кризис искусства классики.

4. **Эллинистический период** (конец 4 - 1 в. до н.э.) - период кратковременного выхода из кризиса рабовладельческого общества путем образования больших империй, консолидации класса рабовладельцев под эгидой эллинистических монархий. Очень скоро, однако, наступило неизбежное обострение всех неразрешимых противоречий рабовладения, разорение и бесправие основной массы свободного населения, чудовищное богатство крупных рабовладельцев и утеря гражданских свобод. Искусство постепенно теряет тот дух гражданственности и народности и ту высокую реалистическую типизацию, которые ему раньше были свойственны. В дальнейшем эллинистические государства были завоеваны Римом и включены в состав его державы, а их искусство частично растворилось в римском искусстве. Наиболее своеобразным и характерным периодом в развитии древнегреческого искусства является период классики, период



наивысшего расцвета античного искусства и культуры, когда раскрылись во всей полноте наиболее прогрессивные черты рабовладельческой демократии.

Для грека идеал гармонически развитого совершенного человека, так же как и свойственный архитектуре или театру широкий общественный характер, был естественным следствием всего строя его общественной жизни.

#### *Эрехтейон. Портик кариатид.*

Следует подчеркнуть, что подлинный расцвет города-государства и в особенности его культуры был связан с тем начальным периодом развития рабовладельческих отношений, когда не выявилась полностью их враждебность труду свободного производителя (крестьянина и особенно ремесленника), разоряемого и унижаемого конкуренцией дешевого рабского труда. Наоборот, на первых порах рост обмена и торговли, накопление материальных богатств в связи с эксплуатацией рабов способствовали развитию земледелия и ремесел. Крестьяне и ремесленники, иногда использующие труд одного или нескольких

рабов, но всегда лично занятые производительным трудом, составляли военную и политическую основу могущества полиса в цветущую пору его развития.

Именно благодаря активной роли *демоса* (демос — в Древней Греции свободные граждане, имеющие гражданские права, но не принадлежащие к аристократии) греческое искусство, особенно в 5 в. до н.э., носило общественно-гражданский характер, было проникнуто духом народности.

Весь уклад жизни и в *период архаики* и, особенно, в годы расцвета города-государства носил по преимуществу общественный характер; большую часть своего досуга свободнорожденный проводил не в своем узком семейном кругу, а на площади народных собраний, в храме, в палестрах, в театре. На людях, в коллективе проходила самая интересная и содержательная часть личной деятельности и личного досуга свободного гражданина. В этих условиях искусство не могло не иметь общественно-воспитательного характера.

Вся скульптура и живопись, не говоря уже об архитектуре, принадлежала непосредственно общине. Вплоть до 4 в. до н.э. в частном пользовании отдельного гражданина находились лишь художественно исполненные вазы, небольшие статуэтки и другие произведения, главным образом прикладного искусства.

Физическую силу и красоту высоко ценили в Греции повсеместно. Физическая и волевая закалка имела огромное значение в подготовке полноценного участника народного ополчения - защитника отечества. Вместе с тем спорт, постоянная тренировка воспринимались как неперемное условие воспитания гармонически развитого прекрасного человека. *Общегреческие спортивные состязания в Олимпии (на Пелопоннесском полуострове)* приобрели огромное значение: это был смотр физической и духовной доблести; на состязания не допускались люди, запятнавшие себя неблагоприятными, противообщественными поступками. *По олимпиадам велся счет времени, победителям сограждане воздвигали статуи.* Созерцание на состязаниях прекрасных обнаженных тел и вместе с тем представление о неразрывной связи физической силы и красоты с душевной значительностью безусловно способствовали расцвету искусства, в частности скульптуры. Большое значение в развитии эстетического чувства имели театральные представления, первоначально связанные с общенародными культовыми празднествами, так же, как и состязания певцов на празднествах в честь богов. Способствовали развитию художественного вкуса и торжественные процессии в честь бога — покровителя полиса; так, например, традиционное шествие афинян в праздник Больших Панафиней, посвященное богине Афине, являлось по существу демонстрацией могущества и красоты афинского народа.

Искусство Древней Греции во многом было связано с религиозным культом. Не следует, однако, забывать, что и сама греческая религия при этом являлась одной из форм общественной государственной деятельности. Каждая община имела своего бога-покровителя, олицетворявшего единство общины. Боги эти (как, например, *Афина Паллада*, покровительница Афин) занимали вместе с тем свое особое место в общегреческом сонме богов, обитавших на Олимпе. В Греции отсутствовала специальная каста жрецов, подобная той, которая существовала в Египте или государствах Двуречья. Лишь при некоторых общегреческих святилищах существовали немногочисленные жреческие организации. Так, большое значение имел *Дельфийский оракул*, как своего рода олицетворение идеи культурного и народного единства политически разрозненной Греции (но еще большее значение в этом отношении имели олимпийские игры).

Греки в эту пору уже заложили основу философско-материалистического объяснения мира. Зарождались точные науки, делались первые шаги по созданию науки исторической. Вера в силу и величие ума и воли человека получала все большее распространение.

Искусство гораздо более непосредственно, чем наука, было связано с мифологией. Во-первых, искусство того времени было связано с миром народных этических и эстетических представлений. Система же этических и эстетических взглядов древних греков воплощалась в значительной мере в известных каждому греку образах, олицетворениях и сюжетных ситуациях древних мифов. К мифам и мифологическим образам, которые были насыщены большим общественным и этическим содержанием, и обращается в первую очередь греческое искусство. Греческие мастера развивали или перерабатывали их в связи с изменением общественных и этических взглядов общества. Близкие и знакомые с детства каждому греку образы богов и героев, как и события их воображаемой жизни, получали соответственную духу времени трактовку.

Но мифология не только была арсеналом греческого искусства, не только вооружала его рядом знакомых народу образов и тем, но и являясь его почвой, его образно-поэтической основой. Поэтически художественный склад сознания древнего греческого общества развился первоначально в мифах и в них выразился.

Характерная черта мифологической подосновы греческого искусства — это ее *антропоморфизм*, то есть глубокое очеловечение мифологических образов. Именно интерес к человеку, утверждение величия и красоты мира его чувств, мыслей и поступков получили наибольшее развитие в Древней Греции, что и выделило ее мифологию среди мифологий других народов древности и сделало ее особенно благоприятствующей расцвету искусства.

По мере сложения античного общества космогонические представления отходили в мифологии на второй план. Антропоморфные же олицетворения сил природы и общества приобретали все более конкретно-реальные и пластически законченные очертания. В образах Аполлона, Афины, Геракла, Тесея находили свое воплощение представления древних греков о наиболее типических и совершенных качествах общественного человека, о господстве разума, закона, гармонии, порядка как качеств общественных, побеждающих в героической борьбе неразумное, звериное, стихийное.

Мифологические воззрения древних греков в своем дальнейшем развитии утверждали в качестве меры высшего совершенства красоту человека. Образам полулюдей-полузверей (кентаврам, сатирам) была отведена подчиненная роль олицетворений низших стихийных сил природы.

Прогрессивная роль греческого реализма в общих чертах может быть сведена к следующим моментам.

Во-первых, в греческом искусстве раньше, чем где бы то ни было, была всесторонне раскрыта в художественно совершенных образах физическая и духовная красота реального человека.

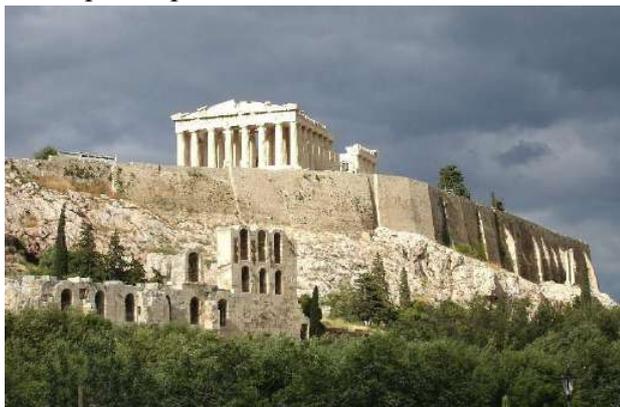
Во-вторых, в греческом искусстве основным содержанием впервые в истории стало реалистически правдивое отражение основных задач и противоречий жизни общества.

В-третьих, огромным завоеванием явилось утверждение светской общественно-воспитательной роли искусства, лишь по форме носившего часто культовый характер. По сравнению с искусством Древнего Востока это было большим шагом вперед.

Эстетическое совершенство и реалистическая жизненная сила искусства Древней Греции имели значение всемирно-исторического прогрессивного переворота в судьбах мировой художественной культуры.

\*\*\*

Памятники древнегреческого искусства доставляют нам огромное эстетическое наслаждение и дают яркое представление о жизни и мировоззрении эпохи, ушедшей в далекое прошлое. Однако произведения греческого искусства, сохранившиеся до наших дней, — это лишь ничтожная часть былого богатства. Произведения ряда крупнейших мастеров Греции не дошли до нас в подлинниках. Поэтому восстановление истинной



картины развития греческого искусства вызывает необходимость в сложной работе как по исследованию сохранившихся памятников искусства, так и по изучению всех косвенных сведений, дающих нам представление о художественной жизни Древней Греции.

*Акрополь-Афины. Древняя Греция*

Основным источником наших знаний об искусстве Древней Греции являются сохранившиеся памятники. Архитектурные и скульптурные памятники Афин, Пестума или Олимпии дают нам высочайшие образцы художественного творчества греческого народа. Но многие античные статуи, до нас дошедшие, не являются греческими подлинниками. О значительной части памятников мы можем иметь представление лишь по мраморным копиям, выполненным древнеримскими мастерами. В эпоху расцвета Римской империи (1 - 2 вв. н.э.) римляне стремились украшать свои дворцы и храмы копиями с прославленных греческих статуй и фресок. Так как почти все крупные греческие бронзовые статуи были переплавлены в годы гибели античного общества, а мраморные — в большей своей части разрушены, то часто только по римским копиям, обычно при этом неточным, мы можем судить о ряде шедевров греческой скульптуры.

Греческая живопись в подлинниках также почти не сохранилась. Большое значение имеют фрески позднеэллинистического характера (воспроизводящие иногда более ранние образцы), сохранившиеся в раскопанных из-под засыпавшего их пепла и лавы римских городах Помпеях и Геркулануме. До некоторой степени представление о монументальной живописи Древней Греции могут дать изображения на греческих вазах. Но греческие вазы, прекрасные по форме и украшенные росписью, удивительной как по своему реализму, так и по тонкому чувству формы сосуда, дошедшие до нас в большом количестве, сами по себе представляют высочайшую художественную ценность.

Изображения на греческих монетах, маленькие статуэтки, ювелирные изделия, также художественно ценные сами по себе, часто интересны и тем, что сохраняют нам более или менее приблизительные копии несохранившихся памятников монументального греческого искусства.

## **Искусство Гомеровской Греции**

Древнейший начальный период развития греческого искусства носит название гомеровского (12 - 8 вв. до н.э.). Это время отразилось в эпических поэмах - «Илиаде» и «Одиссее», автором которых древние греки считали легендарного поэта Гомера. Хотя поэмы Гомера сложились в своем окончательном виде позднее (в 8 - 7 вв. до н.э.) - в них рассказывается о более древних общественных отношениях, характерных для времени разложения первобытнообщинного строя и зарождения рабовладельческого общества.

## Гомеровский период

- Название "гомеровский период" было связано с именем легендарного Гомера, перу которого приписывают поэмы "Илиада" и "Одиссея", рассказывающие о событиях Троянской войны и после её окончания.
- К этому времени относится формирование знаменитой греческой мифологии, одной из наиболее развитых мифологий древнего мира.
- Большая часть гомеровского периода была бесписьменной и лишь только к концу его, т. е. в приблизительно VIII в. до н.э., греки заимствуют финикийский алфавит, значительно переработав его и добавив гласные.

В гомеровский период греческое общество в целом сохраняло еще родовой строй. Рядовые члены племени и рода были свободными земледельцами, отчасти пастухами. Некоторое развитие получили ремесла, носившие преимущественно сельский характер.

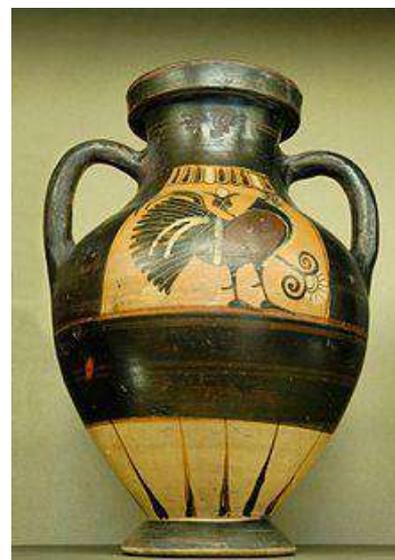
Но постепенный переход к железным орудиям, улучшение методов ведения сельского хозяйства повышали производительность труда и создавали условия для накопления

богатств, развития имущественного неравенства и рабства. Однако рабство в эту эпоху носило еще эпизодический и патриархальный характер, рабский труд применялся (особенно вначале) преимущественно в хозяйстве племенного вождя и военного предводителя — *басилевса*.

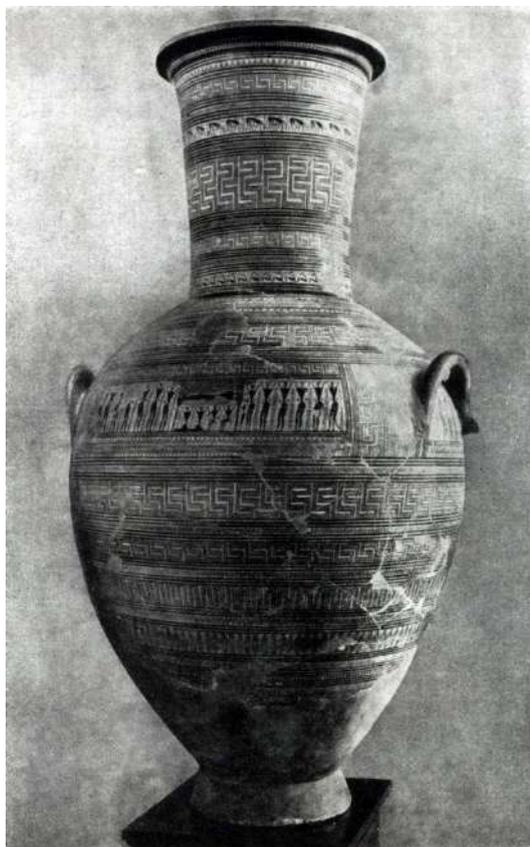
Басилевс являлся главой племени; он объединял в своем лице судебскую, военную и жреческую власть. Басилевс управлял общиной совместно с советом родовых старейшин, - называемым *буле*. В наиболее важных случаях созывалось народное собрание — *агора*, состоявшее из всех свободных членов общины.

Изобразительные искусства и архитектура гомеровской Греции при всем их непосредственно народном происхождении не достигли ни широты охвата общественной жизни, ни художественного совершенства эпической поэзии.

Самыми ранними (из дошедших до нас) художественными произведениями являются вазы «геометрического стиля», украшенные геометрическим орнаментом, нанесенным коричневой краской по бледножелтоватому фону глиняного сосуда. Орнамент покрывал вазу обычно в верхней ее части рядом кольцевых поясов, иногда заполнявших всю ее поверхность. Наиболее полное представление о «геометрическом стиле» дают так называемые *дипилонские* вазы, относящиеся к 9 - 8 вв. до н.э. и найденные археологами на древнем кладбище близ Дипилонских ворот в Афинах.



Эти очень большие сосуды, высотой иногда почти в рост человека, имели погребальное и культовое назначение, по форме повторяя глиняные сосуды, служившие для хранения больших количеств зерна или растительного масла. На дипилонских амфорах орнамент особенно обилён: узор состоит чаще всего из чисто геометрических мотивов, в частности плетенки-меандра (меандровый орнамент сохранялся в качестве орнаментального мотива и на всем протяжении развития греческого искусства). Кроме геометрического орнамента широко применялся 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.



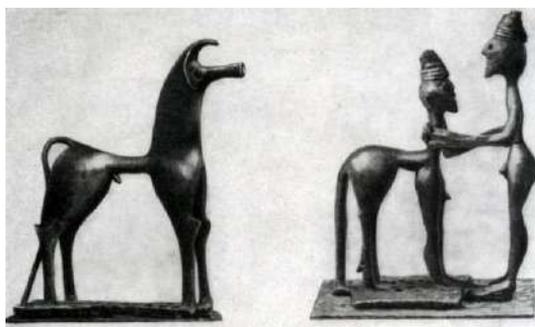
Важной особенностью более поздних дипилонских ваз (8 в. до н.э.) является введение в узор примитивных сюжетных изображений со схематизированными, сведенными почти к геометрическому знаку фигурами людей. Эти сюжетные мотивы очень разнообразны (обряд оплакивания умершего, состязание колесниц, плывущие суда и т. п.). При всей своей схематичности и примитивности фигуры людей и особенно животных обладают известной выразительностью в передаче общего характера движения и наглядностью рассказа.

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

Если по сравнению с росписями крито-микенских ваз изображения на дипилонских вазах более грубы и примитивны, то по отношению к искусству доклассового общества они безусловно знаменуют шаг вперед.

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. Найденные в Беотии терракотовые статуэтки, сплошь покрытые орнаментом, отличаются примитивностью и нерасчлененностью форм; отдельные части тела едва намечены, другие непомерно выделены. Такова, например, фигура сидящей богини с ребенком: ее ноги слиты с сиденьем (троном или скамьей), нос огромен и подобен клюву, передача анатомического строения тела совершенно не интересует мастера.

*Конь. Геракл и кентавр. Бронзовые статуэтки из Олимпии. 8 в. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.*



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. Статуэтка так называемого «Аполлона» из Беотии (8 в. до н.э.) своими вытянутыми пропорциями и общим построением фигуры напоминает изображения человека в крито-микенском искусстве, но резко отличается от них фронтальной застылостью и схематической условностью передачи лица и тела.

Монументальная скульптура гомеровской Греции до нашего времени не дошла. О ее характере можно судить по описаниям древних авторов. Основным видом Этой скульптуры были так называемые ксоаны — идолы, выполненные из дерева или камня и представлявшие собой, повидимому, грубо обработанный ствол дерева или блок камня, заверченный еле намеченным изображением головы и черт лица. Некоторое понятие об этой скульптуре могут дать геометрически упрощенные бронзовые изображения богов, найденные при

#### Гомеровская Греция.

- Культура Древней Греции наиболее одухотворена. Здесь даже ремесло часто приобретает признаки искусства.
- **Вазопись**
- геометрический орнамент, ковровый стиль
- чернофигурный стиль ("Ваза Франсуа")
- краснофигурный стиль.

раскопках храма в Дреросе на Крите, построенного в 8 в. до н.э. дорийцами, уже задолго до того поселившимися на этом острове.

К 8 в., а возможно еще и к 9 в. до н.э., относятся и древнейшие остатки памятников ранней греческой архитектуры (храм Артемиды Орфии в Спарте, храм в Термосе в Этолии, упоминавшийся храм в Дреросе на

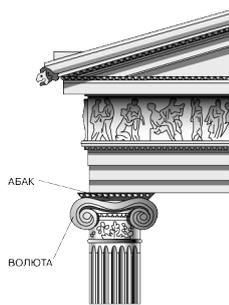
Крите). В них использовались некоторые традиции микенской архитектуры, главным образом общий план, подобный мегарону; очаг-жертвенник помещался внутри храма; на фасаде, как и в мегароне, ставились две колонны. Наиболее древние из этих сооружений имели стены из сырцового кирпича и деревянного каркаса, поставленные на каменном цоколе. Сохранились остатки керамической облицовки верхних частей храма. *В целом архитектура Греции в гомеровский период находилась на начальной ступени своего развития.*

### Искусство Греческой архаики

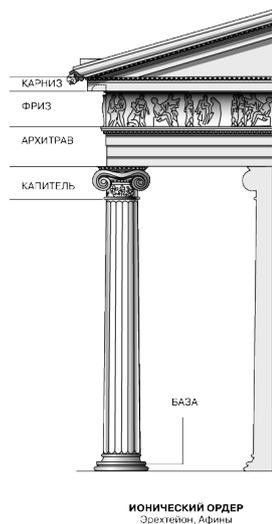
В период архаики (7 - 6 вв. до н.э.) греческое искусство далеко ушло от примитивных форм искусства гомеровского периода. Оно стало несравненно сложнее и, что самое главное, вступило на путь реалистического развития, с трудом преодолевая устойчивую косность давно сложившихся условных форм и борясь с ней. Прогрессивные завоевания и открытия в искусстве периода архаики неодинаково осуществлялись в разных областях искусства; всего больше их было в архитектуре и вазовой живописи, относительно меньше — в скульптуре, еще во многом скованной консервативными культовыми традициями.

Значительное влияние древневосточных культур на искусство архаики объяснялось в основном тем, что художники складывавшегося в Греции рабовладельческого общества, решая стоявшие перед ними задачи, широко пользовались опытом и достижениями в области искусства более древних культур рабовладельческого Востока. Вместе с тем по мере того как становилось все более ясным, что путь сложения рабовладельческого общества в Греции существенно отличается от Востока, все ярче выступало и своеобразие путей художественного развития Древней Греции. Восточные влияния, таким образом, отходили на второй план, и *собственно античные черты* определили характер наиболее передовых и типических явлений в искусстве архаики.

*Период архаики был периодом создания греческого рабовладельческого общества и государства и сложения многих важных сторон греческой культуры и искусства. Это был период бурного развития общества, период роста его материальных и духовных богатств.*



Именно в период архаики складывается система архитектурных *ордеров*, которая легла в основу всего дальнейшего развития античной архитектуры. В это же время расцветает повествовательная сюжетная вазапись и постепенно намечается путь к изображению в скульптуре прекрасного, гармонически развитого человека.



ИОНИЧЕСКИЙ ОРДЕР  
Эректейон, Афины

Искусство архаики отличается большим своеобразием и обладает при всех его существенных ограниченных чертах своими собственными художественными достоинствами.

В целом изобразительные искусства периода архаики несли в себе еще очень много условности и схематизма. Реалистические черты, возникавшие в архаическом искусстве, не получали последовательно реалистического художественного обобщения. Композиция еще имела условный характер, в особенности групповая: изображение события сводилось нередко к символическому сопоставлению фигур, либо — в вазаписи и рельефе — к ряду отдельных изображений, часто не связанных единством действия, а иногда даже и единством места и времени. Вместе с тем многообразные античные мифы и сказания впервые стали предметом широкого отражения в изобразительных искусствах. К концу периода архаики в искусство все чаще стали проникать и темы, взятые из реальной действительности.

*Ионическое* (или ионийское) искусство по преимуществу было связано с культурой торговых полисов островной и малоазийской Греции, большинство которых было населено ионийской группой греческих племен; в целом это искусство отличалось большим изяществом, декоративной утонченностью, интересом к передаче движения. *Дорическое* (или дорийское) направление было связано главным образом с областями материковой Греции, преимущественно населенной дорийцами. Дорические мастера особенно настойчиво разрабатывали задачи создания монументального героического искусства; их заслуга заключалась прежде всего в правдивой передаче человеческого тела и его пропорций.

Особое место в искусстве эпохи архаики заняла *аттическая* школа. В ней с наибольшей полнотой выразились прогрессивные стороны искусства архаики, особенно в конце архаического периода.

*Греческий храм.* Его принципиальное отличие от храмов Древнего Востока заключалось в том, что он являлся центром важнейших событий общественной жизни граждан города-государства. Храм был хранилищем общественной казны и художественных сокровищ, площадь перед ним была местом собраний и празднеств. Храм воплощал идею единства, величия и совершенства города-государства, незыблемость его общественного уклада. Архитектурные формы греческого храма сложились не сразу и в период архаики претерпели длительную эволюцию. Однако в искусстве архаики была уже в основном создана продуманная, ясная и вместе с тем очень разнообразно применявшаяся система архитектурных форм, которая легла в основу всего дальнейшего развития греческого зодчества.

## Реконструкция храма Артемиды в Эфесе

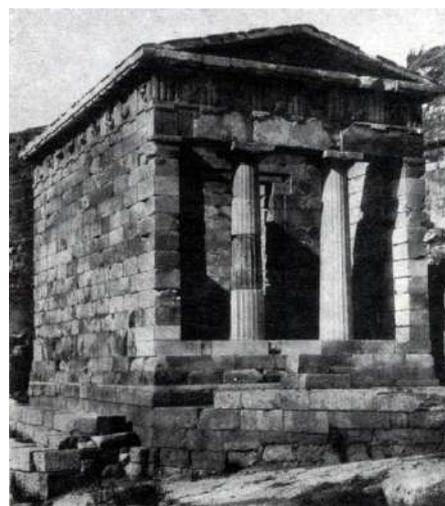
Времена, когда храм был родовым или царским святилищем, ушли в далекое прошлое. Уже в 7 в. до н.э. жертвенник окончательно был вынесен из здания храма на площадь перед ним. Это было вызвано тем, что храм и площадь перед ним стали центром массовых народных процессий и празднеств, объединявших всех свободных граждан города. В эпоху архаики были опыты создания огромных храмов, в которых могли бы поместиться большие массы народа, но чаще всего греческие храмы были сравнительно с сооружениями Древнего Востока не слишком велики и не подавляли человека своими размерами.

Являясь воплощением гражданского единства города-государства, храм ставился в центре акрополя или городской площади, получая наглядно подчеркнутое господство в архитектурном ансамбле города.

Простейшим и древнейшим типом каменного архаического храма был так называемый «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. 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).

Более совершенным типом храма был простиль, на переднем фасаде которого были размещены четыре колонны. В амфипростиле колоннада украшала как передний, так и задний фасад, где был вход в сокровищницу.

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



Классическим типом греческого храма стал *периптер*, то есть храм, имевший прямоугольную форму и окруженный со всех четырех сторон колоннадой. Периптер в основных чертах сложился уже во второй половине 7 в. до н.э. Дальнейшее развитие храмовой архитектуры шло главным образом по линии совершенствования системы конструкций и пропорций периптера.

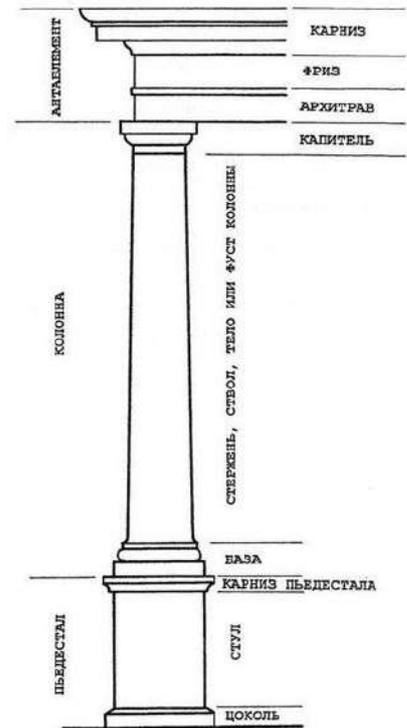


Создание периптера позволило свободно помещать здание в пространстве и придало всему строю храма торжественную строгую простоту.

Основные элементы конструкции периптера также очень просты и глубоко народны по своему происхождению. В своих истоках конструкция греческого храма восходит к деревянному зодчеству с глинобитными стенами. Отсюда идет двускатная крыша и (впоследствии каменные) балочные перекрытия; колонны тоже восходят к деревянным столбам. Но это не значит, что конструкция греческих храмов являлась механическим перенесением деревянных конструкций в каменное зодчество. Архитекторы Древней Греции хорошо понимали и учитывали конструктивные свойства строительных материалов. Вместе с тем они стремились подчеркнуть и развить художественные возможности, скрытые в самой конструкции здания.

В результате цельная архитектурная получила порядок, строй). зодчеству слово смысле этого конструктивный главным образом порядок колонн и (перекрытия).

Эстетическая была основана на соотношения на ощущении несущих и



этой работы сложилась ясная и художественно осмысленная система, которая позднее, у римлян, название *ордера* (что означает Применительно к греческому ордер подразумевает в широком слова весь образный и строй греческой архитектуры, храма, но чаще имеет в виду только соотношения и расположения лежащего на них антаблемента

выразительность ордерной системы целесообразной гармонии частей, образующих единое целое, и упругого, живого равновесия несомых частей. Даже совсем незначительные изменения пропорций и масштабов ордера давали возможность свободно видоизменять весь художественный строй здания.



ордера давали возможность свободно видоизменять весь художественный строй здания.

В эпоху архаики греческий ордер сложился в двух вариантах — *дорическом* и *ионическом*. Это соответствовало и двум основным местным школам в искусстве.

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* (корами), то не случайно ставились именно изящные и нарядные женские фигуры.

Греческая ордерная система не являлась отвлеченным трафаретом, механически повторяющимся в каждом очередном решении. Ордер был именно общей системой правил, исходящих из общего метода решения. Само же решение всегда носило творческий, индивидуальный характер и сообразовывалось не





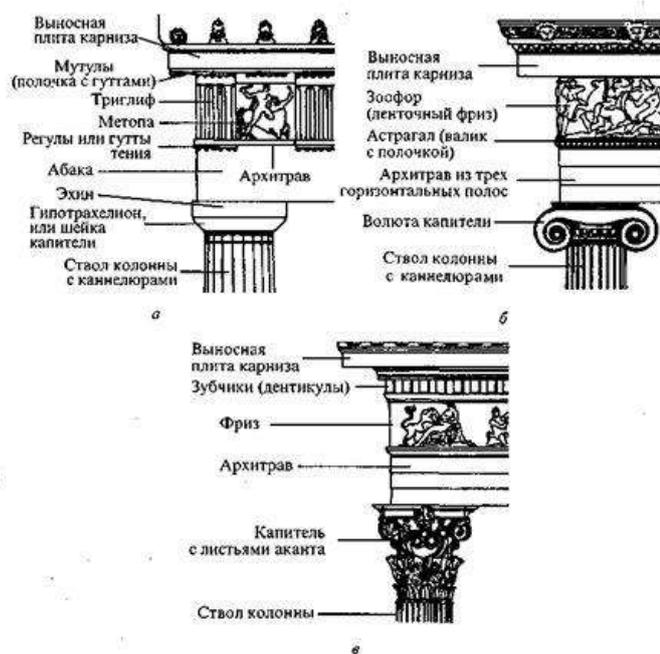
геометрически точными цилиндрами. Кроме общего сужения кверху они имели на высоте одной трети некоторое равномерное утолщение — энтазис, — хорошо заметное на силуэте колонны. Энтазис, подобно напряженным мышцам живого существа, создавал ощущение упругого усилия, с которым колонны несли антаблемент. Дорическая капитель была очень проста; она состояла из *эхина* — круглой каменной подушки, — и *абаки* — невысокой каменной плиты, на которую ложилось давление антаблемента.

*Пропорциональное соотношение греческих архитектурных ордеров: дорического, ионического и коринфского.*

Система дорического ордера в своих основных чертах сложилась уже в 7 в. до н.э. и определила собой главную линию развития греческого зодчества на Пелопоннесе и в Великой Греции (то есть Сицилии и Южной Италии). Ионический ордер сложился к концу 7 в. до н.э. Он получил развитие прежде всего в малоазийской и островной Греции, в богатых торговых городах, близко соприкасавшихся с культурой Востока.

Позднее, уже в эпоху классики, получил развитие третий ордер — *коринфский*, — близкий к ионическому и отличавшийся от него главным образом тем, что в нем колонны, несколько более вытянутые по пропорциям (высота колонны доходит до 12 нижних диаметров), были увенчаны пышной и сложной корзинообразной капителью, составленной из растительного орнамента — стилизованных листьев аканфа — и завитков (волют).

Одним из древнейших дорических храмов был храм Геры (Герайон) в Олимпии (7 в. до н.э.); сохранившиеся остатки этого храма дают ясное и наглядное представление как о плане храма, так и об общем расположении и соотношении частей архаического дорического периптера.



*Капитель архитектурных ордеров а. дорического, б. ионического, в. коринфского*

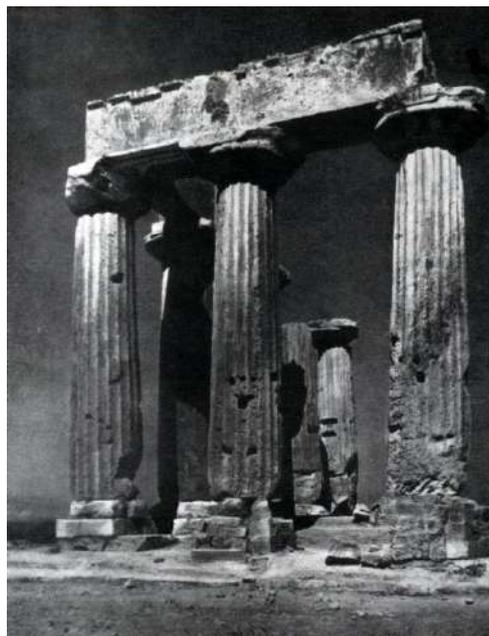
Много дорических храмов было построено в архаический период в Великой Греции. Наиболее известны развалины храмов в Селинунте и так называемая «Базилика» в Пестуме. В «Базилике» подчеркнута прежде всего мощь и устойчивая сила сооружения; гармония пропорций в ней отсутствует, особенно из-за слишком вздутого энтазиса.

Одним из наиболее совершенных сооружений поздней архаики был храм Аполлона в Коринфе (на Пелопоннесе). Его план так же еще несколько удлинен (на фасадах 6 колонн, на длинных сторонах — 15); крепкие и тяжелые колонны поставлены довольно часто. Но в этом храме на первый план уже выступает ясность и гармоничность пропорций, общая монументальная строгость и сила архитектурных форм.

Храм Аполлона в Коринфе, построенный во второй половине 6 в. до н.э., является произведением зрелого мастерства. Его следует рассматривать как непосредственного предшественника замечательных храмов классического периода.

*Храм Аполлона в Коринфе. Конец 6 в. до н. э.*

В нем уже с очень большой художественной полнотой выражено нравственное величие и гармония рождающейся новой, демократической художественной культуры Греции. Если в лирике 7 - 6 вв. до н.э. (у Алкея или у Сафо) нашла свое художественное утверждение сила и красота пробудившихся чувств и переживаний человека — гражданина города-государства, то в архитектуре нашли свое выражение идеи величия и красоты родного полиса и единства его наиболее передовых демократических сил.



В архаической архитектуре как ионического, так и дорического ордера, строившейся из известняка, нашла широкое применение яркая раскраска. Основным было чаще всего 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, кроме того, особенно в дорическом ордере, подчеркивала архитектуру его частей.



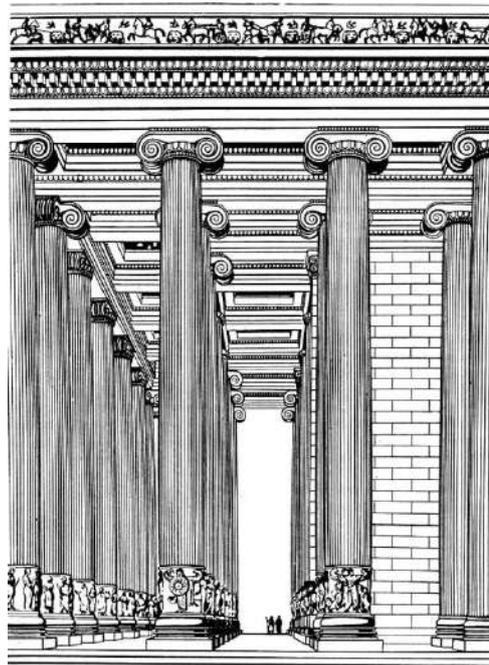
Ионическая архитектура, в целом развивавшаяся в архаический период в том же направлении, что и дорическая, отличалась от нее большим богатством декорации, большим изяществом и легкостью. Даже старому типу храма «в антах» ионический ордер придал необычайно нарядный облик; так строились еще в 6 в. до н.э. небольшие здания, окружавшие главный храм, например, сокровищница сифнийцев в Дельфах с фигурами празднично одетых девушек (кор) вместо колонн.

По сравнению с дорическими периптерами храм Артемиды в Эфесе поражал своей величиной и великолепием, богатой игрой светотени и сложным ритмом сменяющихся рядов колонн, но ему не доставало строгой соразмерности и ясной простоты, присущей дорическим храмам поздней архаики. Именно строители дорических храмов с наибольшей полнотой выразили передовые художественные идеи своего времени, и в дальнейшем выработанный ими продуманный и строгий тип периптера разрабатывался и совершенствовался в качестве ведущего типа архитектурного сооружения в период классики.

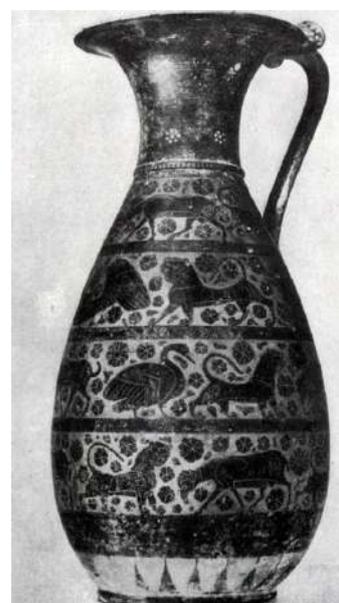
Период архаики был периодом расцвета художественных ремесел. Потребность в изделиях прикладного искусства вызывалась ростом благосостояния значительной части свободного населения и развитием заморской торговли. Особенно высокого расцвета достигла греческая керамика.

### *Храм Артемиды в Эфесе. Реконструкция.*

Греческие вазы служили для самых разнообразных целей и потребностей. Они были очень разнообразны по форме и размерам. Обычно вазы покрывались художественной росписью. Лучшие произведения мастеров архаической вазописи были подлинными художественными созданиями, и, видимо, сами мастера относились к ним со всей серьезностью и ответственностью. Не случайно поэтому многие вазы носят подпись создавшего их мастера, а иногда и двух — горшечника и художника. ЭТО5 кстати, указывает на выросшее чувство ценности личности и ее дарований. Конечно, художественно выполненные и богато расписанные вазы не были предназначены для повседневных бытовых нужд. И все же расцвет вазописи тесно связан с творческим отношением ремесленника к своему труду и с его глубоким пониманием единства практической и эстетической ценности вещи, которое так свойственно народному искусству.



В 7 и особенно в 6 в. до н. э. сложилась довольно стройная, хотя и допускающая отдельные вариации система постоянных форм ваз, имевших разное назначение. Так, *амфора* предназначалась 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. Своим ясным, тонко почувствованным ритмом, соразмерностью всех частей греческие вазы превзошли сосуды и Древнего Египта, и Эгейского мира. Размещение рисунков на вазах и их композиционный строй были тесно связаны с формой вазы.



### *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 так называемый «ориентализирующий» (то есть 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 мастеров не видел.

В 6 в. до н.э. на смену ориентализирующему стилю пришла так называемая *чернофигурная вазопись*, зародившаяся еще в 7 в. 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. Так, на одном коринфском кратере середины 6 в. до н.э. изображен бег колесниц, медные треножники, предназначенные в награду победителю, и зрители, приветствующие победителей.

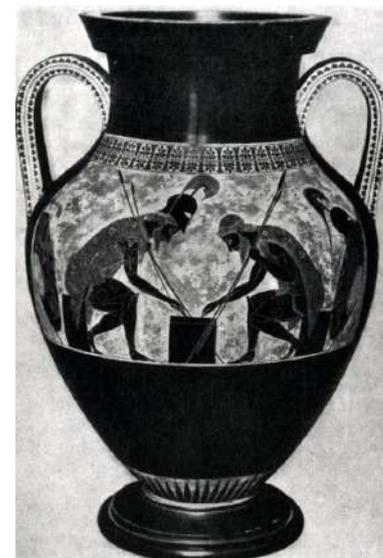
Наибольшего расцвета чернофигурная вазопись достигла в Аттике. Название одного, из предместий Афин, славившегося в 6 и 5 вв. до н.э. своими гончарами, — *Керамик* — превратилось в название изделий из обожженной глины.



*Кратер Клития и Эрготима (Ваза Франсуа). Около 560 г. до н. э. Флоренция. Археологический музей.*

Кратер Клития, выполненный в мастерской Эрготима около 560 г. до н.э. (так называемая «Ваза Франсуа»), может дать представление обо всем изобразительном богатстве чернофигурной вазописи. Рисунок на огромном кратере разбит на ряд поясов. Большинство из них носит конкретный сюжетный характер и посвящено рассказам о целом ряде событий (охота на каледонского вепря, состязание колесниц и т. п.). Центральную часть занимает изображение бракосочетания родителей Ахилла — Пелея и Фетиды. Ниже изображен Ахилл, преследующий Троила; самый нижний ряд заполнен изображениями животных и чудовищ. 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.

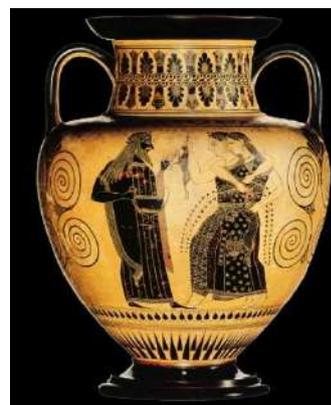
Крупнейшим аттическим вазописцем середины 6 в. до н.э. (550 - 530), с наибольшей силой раскрывшим все живые и прогрессивные стороны чернофигурной вазописи, был *Эксекий*. В его руках мифологические сказания и эпизоды из гомеровского эпоса превратились в выразительные сцены, хотя он сохранил еще ограниченные стороны силуэтного рисунка. Таков, например, рисунок на амфоре, изображающий Аякса и Ахилла, играющих в кости. *Эксекий. Аякс и Ахилл, играющие в кости. Роспись амфоры. Около 530 г. до н. э. Рим. Ватикан.*



Представление о высоком мастерстве Эксекия дает изображение Диониса в ладье (роспись дна килика), отличающееся тонким чувством ритма и мастерством композиции. 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.

Росписи поздних чернофигурных ваз дали впервые в греческом искусстве образцы многофигурной композиции, в которой все действующие лица находились в реальной взаимосвязи, диктуемой характером события.

По мере дальнейшего нарастания реализма в греческом искусстве в вазописи наметилась тенденция к преодолению плоскостности и условности, заложенной во всей художественной системе чернофигурной вазописи. Это привело около 530 г. до н.э. к целому перевороту в технике вазовой росписи — к переходу к так называемой *краснофигурной вазописи* со светлыми фигурами на черном фоне. Законченные образцы новой техники были созданы в мастерской Андокида, но в полную меру все художественные возможности краснофигурной вазописи были раскрыты уже в период классического искусства.



Таким образом, в вазописи, как и в архитектуре, к концу архаического периода получили исключительно важное значение реалистические тенденции, во многом подготовившие победу реализма в искусстве Греции эпохи классики.

Гораздо более противоречивым было развитие архаической скульптуры.

Почти до самого конца архаического периода - до середины 6 в. до н.э. создавались строго фронтальные и неподвижные статуи богов, словно застывших в торжественном покое. На этих статуях, несших в себе сковывающие и далекие от жизни древние традиции, лежала печать канонической схемы, не позволявшей художникам нарушать правила, установившиеся для изготовления такого рода культовой скульптуры. В отвлеченности и даже иногда геометризме форм сказывались приемы, идущие еще от искусства гомеровского периода. К такому типу статуй относятся «Артемида» с острова Делоса, «Гера» с острова Самоса, «Богиня с гранатовым яблоком» Берлинского музея.

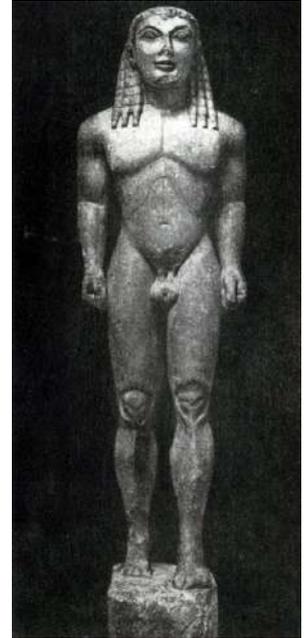


«Артемида» с острова Делоса (7 в. до н.э.), принесенная в дар богине некоей Никандрой (как следует из надписи на статуе), представляет собой почти нерасчлененный каменный блок со слабо намеченными формами тела. Голова поставлена прямо, волосы симметрично падают на плечи, руки опущены вдоль тела, ступни ног кажутся механически приставленными к глыбообразной массе длинной одежды. Происхождение такой статуи от примитивного древнего ксоана не вызывает сомнений, и новым здесь является лишь некоторое стремление к правильной пропорциональности человеческой фигуры.



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

Что в данном случае нельзя говорить только о неумении изобразить человеческую фигуру или о недостатке мастерства, ясно видно на примере статуи «Геры» с острова Самоса (первая половина 6 в. до н.э.), сделанной примерно через сто лет после предыдущей. Художник, создавший эту статую, очень хорошо передал различные ткани — тяжелой верхней и тонкой нижней одежды, тщательно изобразил складки, несомненно правильно установил пропорции этой 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.



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

Статуи, созданные художниками этого консервативного и условного направления, нередко были колоссальных размеров, также подражая в этом смысле Древнему Востоку. Такой была, например, несохранившаяся бронзовая статуя Аполлона в Амиклах (6 в. до н.э.), известная по описаниям и изображениям на монетах и достигавшая около 13 м в высоту. Судя по описанию Павсания, этот Аполлон был похож на медную колонну с приставленными к ней головой и руками.

Было бы, однако, совершенно неправильно считать, что в архаической скульптуре господствовало отвлеченное мировоззрение и преобладала мертвая и условная торжественность. Наряду с чуждыми реализму тенденциями, затруднявшими живое развитие искусства, в архаической монументальной скульптуре были тенденции более жизнеспособные и более передовые, и за ними оказалось будущее.

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

Тип *курсы* сложился на протяжении 7 и начала 6 в. до н.э. первоначально, повидимому, на Пелопоннесском полуострове. Его появление имело большое прогрессивное значение для дальнейшего развития греческой скульптуры. Самый образ *курсы* — сильного, мужественного героя или воина — был связан с развитием гражданского самосознания человека; он означал большой шаг вперед по сравнению со старыми художественными идеалами.

К середине 6 в. до н.э. *курсы* начали становиться более живыми и человечными, мышцы тела стали моделироваться лучше, пропорции стали более правильными. Стремление придать выразительность лицу статуи привело к сложению очень часто повторяющейся в архаической скульптуре схемы так называемой «архаической улыбки». Улыбка эта имела вполне условный характер, но все же она, видимо, должна была выражать состояние той

жизнерадостности и уверенности в своих силах, которыми был проникнут весь образный строй статуи. Правда, нередко эта «архаическая улыбка», чрезмерно подчеркнутая и орнаментально трактованная, придает кurosам несколько манерный облик (как, например, в так называемом «Аполлоне Тенейском», сделанном в первой половине 6 в. до н.э.).



В статуях куросов и других произведениях монументальной архаической скульптуры есть несомненная близость к искусству Древнего Египта, которое было известно в Греции и могло служить примером для греческих художников до тех пор, пока новые идейные задачи греческой демократии окончательно не переросли традиции и влияния искусства Древнего Востока.

Сковывающие тенденции условного и отвлеченного решения человеческого образа в архаическом греческом искусстве особенно наглядно проявились в тех скульптурных произведениях, где нужно было изображать движение. *Архерм. Статуя летящей Ники с острова Делоса. Мрамор. Первая половина 6 в. до н. э. Афины. Национальный музей.*

К таким произведениям относилась статуя богини победы — Ники — с острова Делоса, выполненная в первой половине 6 в. до н.э. ионийским (хиосским) мастером Архермом. 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 «коленипреклоненного бега» (как был назван археологами этот наивный прием изображения движения), ни общая плоскостность и узорность всей фигуры не передавали реального движения.

Чаще, чем в круглой скульптуре, но большей частью столь же условно изображалось движение и в архаических рельефах 7 в. и первой половины 6 в. до н.э.

*Медуза. Рельеф фронтона храма Артемиды на острове Корфу. Известняк. Около 590 г. до н. э. Корфу. Музей.*



Такой характер имел, например, рельеф на фронтоне храма Артемиды на острове Корфу (первая половина 6 в. до н.э.), очень плоскостный и примитивный. В центре Этого фронтона находилась большая фигура летящей горгоны Медузы с двумя симметрично расположенными лежащими пантерами по сторонам от нее; по углам фронтона были изображены битва Зевса с гигантом и сидящая Гея. Таким образом, фронтон этот не был посвящен единому событию, а объединял различные (и данные к тому же в очень разных

масштабах) фигуры, связанные лишь общим декоративным замыслом. «Коленопреклоненный бег» Медузы изображал ее полет по той же схеме, что и в «Нике» Архерма.



*Персей, убивающий Медузу. Метоп храма «С» в Селинунте. 7—6 вв. до н. э. Известняк. Палермо. Национальный музей.*

Попытки преодолеть чисто внешний, декоративный способ объединения фигур и показать их взаимную связь через единство действия все же были. Такие попытки видны в рельефных метопах одного из многочисленных храмов в Селинунте (на острове Сицилии) так называемого храма «С» (первая половина 6 в. до н.э.). Наряду с рельефами, выполненными в совершенно плоскостной декоративной манере («Похищение Европы»), среди метоп этого храма есть и такие, где фигуры объемны и их действиям придана наглядность, хоть и очень наивно выраженная. В рельефе «Персей, убивающий Медузу», Персей, напутствуемый Афиной, настигает убегающую Медузу и отрубает ей голову мечом. Однако и Персей, и Афина, и Медуза, вопреки естественным требованиям сюжетной ситуации, повернуты лицами к зрителю, лишь ноги их поставлены в профиль (а «бег» Медузы изображен по привычной схеме). Лица всех трех фигур совершенно одинаковы. Фигуры поставлены строго вертикально, ноги и руки резко согнуты под прямым углом, как бы повторяя углы метопы.

Такой условный прием изображения движения держался долго. Еще в середине 6 в. до н.э. он с необычайной последовательностью был применен в метопе одной из сокровищниц в Дельфах, где были изображены Диоскуры, похищающие быков. Однообразное повторение следующих друг за другом фигур и столь же одинаковых групп, идущих «в ногу» быков, превращает этот рельеф почти что в орнаментальный узор, украшающий архитектурное сооружение.



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 тем условным и декоративно-орнаментальным схемам, каких было столь много в ранней архаике. Их появление свидетельствовало о приближении глубоких перемен в общественной жизни и в художественной культуре Греции.

Наиболее передовой из греческих художественных школ поздней архаики стала *аттическая школа*. Афины, главный город Аттики, уже в позднеархаический период получили значение крупнейшего художественного центра, куда стекались мастера со всех концов Греции.

Произведения аттической школы этого времени отличаются глубоким чувством пластики и объемности человеческого тела; мотивы движения в аттическом архаическом искусстве значительно реальнее, чем в дорическом. Лучшие, наиболее передовые скульпторы Ионии нашли применение своим исканиям именно в Афинах, а не на родине. Сочетание достижений дорической и ионической школ на основе развития местной аттической традиции — характерная особенность искусства Аттики.

К концу 6 в. до н.э. искусство аттики становится самым прогрессивным; на основе его реалистических исканий складываются наиболее плодотворные предпосылки перехода к искусству классики.

Очень большая разница между аттической скульптурой первой половины 6 в. до н.э. и скульптурой второй половины века свидетельствует о быстроте развития искусства Афин в архаический период. Во второй половине 6 в. до н.э. наиболее значительные черты аттической школы начали выступать вполне явственно. К этому времени художественная жизнь Афин стала очень интенсивной, что объяснялось подъемом экономической мощи и культуры Аттики.

### **Искусство Греческой классики (Начало 5 — середина 4 в. до н.э.)**

С первых десятилетий 5 в. до н.э. начался классический период развития греческой культуры и греческого искусства. Для Древней Греции это был период наивысшего расцвета драмы, политического красноречия, архитектуры, скульптуры, монументальной живописи и вазописи. Высоко совершенное, последовательно реалистическое и полное глубокого чувства красоты, искусство греческой классики определило собой новый и наиболее важный этап в развитии всего мирового искусства.

Искусство классики — это искусство греческого города-государства цветущей поры его развития, связанной с победой демократии в Афинах и других греческих полисах. Реформы Клисфена в конце 6 в. до н.э. утвердили в Афинах окончательную победу демоса над аристократией — эвпатридами; в результате этих реформ было сломлено могущество аристократии и заложены основы для быстрого и яркого развития афинской рабовладельческой демократии.

К началу 5 в. до н.э. сложились два наиболее 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 — спартиатов — над массой бесправных рабов-земледельцев — илотов.

Соперничество и борьба Афин и Спарты определили в дальнейшем пути исторического развития Греции. Но для истории искусства Спарта осталась совершенно бесплодной, не выдвинув ни одного художника в ряды мастеров, создавших искусство греческой классики.

Центром развития классической эллинской культуры стали в основном Аттика, северный Пелопоннес, острова Эгейского моря и отчасти греческие колонии в Сицилии и Южной Италии — так называемая Великая Греция. Малоазийские города (Милет и др.), хотя и

оправились от разгрома, учиненного персами, но уже не могли играть былой ведущей роли в экономической и культурной жизни Греции.

К концу 5 в. до н.э. растущее применение рабского труда начало отрицательно сказываться на процветании свободного труда, вызывая постепенное обнищание рядовых свободных граждан. Разделение Греции на независимые и соперничающие друг с другом полисы начало тормозить дальнейшее развитие рабовладельческого общества. Длительные и тяжелые Пелопоннесские войны (431 - 404гг. до н.э.) между двумя союзами городов, возглавлявшимися Афинами и Спартой, ускорили экономический и политический кризис полисов.

Искусство классики к концу 5 - началу 4 в. до н.э. вступило в свой последний, третий, этап развития. В этот период поздней классики искусство развивалось в условиях кризиса греческого рабовладельческого полиса. Оно в некоторой мере утратило героический, гражданственный характер, ясную гармонию своих монументальных образов. Вместе с тем в искусстве великих мастеров поздней классики разрабатывались новые задачи раскрытия в образах искусства мира внутренних переживаний человека иди бурной, беспокойной человеческой деятельности. Их искусство стало более драматичным и лиричным, более психологически углубленным. Македонское завоевание во второй половине 4 в. до н.э. положило конец самостоятельному существованию греческих городов-государств. Оно не уничтожило традиции греческой классики, но в целом с этого времени развитие искусства пошло по другим путям.

### **Искусство ранней классики (Так называемый «строгий штиль» 490 - 450 гг. до н.э.)**

Героическая эпоха греко-персидских войн и годы, непосредственно за ними последовавшие, были временем бурного роста рабовладельческих полисов. В борьбе с персами они доказали свою жизнеспособность и силу и вступили вслед за тем в пору своего наивысшего могущества. Начался период широкого строительства общественных архитектурных сооружений, создания монументальной скульптуры и фресок, которые утверждали силу и значение греческих городов-государств, достоинство, величие и красоту человека. Произошел решительный перелом в развитии искусства.

Черты архаической условности некоторое время еще давали о себе знать и в вазописи и особенно в скульптуре. В вазописи, а затем и в скульптуре и монументальной живописи победил реализм. Решительно расширился круг тем и сюжетов. Синтез скульптуры и архитектуры стал пониматься как свободное содружество и взаимодополнение равноправных и самоценных искусств.

### **Искусство высокой классики (450 - 410 гг. до н.э.)**

Вторая половина 5 в. до н.э. была временем особенно значительного расцвета искусств. Этот период именуется высокой классикой.

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

Искусство Афин этого времени служило образцом для искусства других полисов, в особенности тех, которые были в орбите политического влияния Афин. В Афинах работало множество местных и приезжих художников — архитекторов, живописцев, скульпторов, рисовальщиков краснофигурных ваз.

\*\*\*

Архитектура третьей четверти 5 в. до н.э. выступала как свидетельство победы разумной человеческой воли над природой. Не только в городах, но и среди дикой природы или на пустынных берегах моря ясные и строгие архитектурные сооружения господствовали над окружающим пространством, внося в него упорядоченный гармонический строй. Так, на крутом мысе Суний, в 40 км от Афин, на далеко выдвинутой в море самой восточной точке Аттики около 430 г. был сооружен храм бога морей Посейдона, словно первый город Эллады с гордостью утверждал этим свое морское могущество.

Передовая архитектурная мысль получила выражение не только в сооружении отдельных, выдающихся своими художественными качествами зданий, но и в области градостроительства. Впервые в эпоху Перикла была широко осуществлена правильная (регулярная) планировка городов по единому продуманному замыслу. Так была, например, распланирована военная и торговая гавань Афин — Пирей.



Но самым главным сооружением эпохи Перикла был новый ансамбль Афинского акрополя, который господствовал над городом и его окрестностями. Акрополь был разрушен во время персидского нашествия; остатки старых зданий и разбитые статуи были употреблены теперь на выравнивание поверхности холма Акрополя. В течение третьей четверти 5 в. до н.э. были возведены новые постройки - Парфенон, Пропилеи, храм Бескрылой Победы. Завершающее ансамбль здание Эрехтейона строилось позже, во время Пелопоннесских войн. На холме Акрополя, таким образом, разместились основные святилища афинян и прежде всего Парфенон — храм Афины Девы, богини мудрости и покровительницы Афин. Там же помещалась казна Афин; в здании Пропилеи, служившем входом на Акрополь, находились библиотека и картинная галерея (пинакотекa). 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.

Чувство связи архитектуры с пейзажем, с окружающей природой — характерная черта греческого искусства. Она получила свое последовательное развитие в годы расцвета классики. Греческие архитекторы превосходно умели выбирать места для своих построек. Храмы строились на скалистых мысах, на вершинах холмов, в точке схода двух горных гребней, на террасах горных склонов.

Храм возникал там, где ему было словно приготовлено место самой природой, и вместе с тем его спокойные, строгие формы, гармонические пропорции, светлый ирамор колонн, яркая раскраска противопоставляли его природе, утверждали превосходство разумно созданного человеком сооружения над окружающим миром. Мастерски располагая по местности отдельные здания архитектурного ансамбля, греческие зодчие умели находить такое их размещение, которое сочетало их в свободное от строгой симметрии органически естественное и вместе с тем глубоко продуманное единство. Последнее диктовалось всем складом художественного сознания эпохи классики.

С особенной ясностью этот принцип раскрылся в планировке ансамбля Акрополя.

*Фидий. Голова Афины Лемнии. Третья четверть 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Болонья. Музей. Фотография сделана с бронзового слепка в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).*

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 цвет для горизонталей антаблемента и фона метоп и фронтонов и синий — для триглифов и других вертикалей в антабменте; праздничная торжественность сооружения подчеркивалась узкими полосками сдержанно введенной позолоты.

Выполненный в основном в дорическом ордере, Парфенон включил отдельные элементы ионического ордера. Это соответствовало общему стремлению классики и, в частности, создателей ансамбля Акрополя к объединению дорических и ионических традиций. Таков ионический по своему характеру зофор, то есть фриз, проходящий по верху наружной стены наоса за дорической колоннадой периптера, или четыре колонны ионического ордера, украшавшие внутри собственно «Парфенон» — зал, находящийся за наосом.

Парфенон был украшен исключительной по своему совершенству скульптурой. Эти статуи и рельефы, частично дошедшие до нас, были выполнены под руководством и, вероятно, при непосредственном участии Фидия — величайшего среди великих мастеров высокой классики. Фидию же принадлежала и 12-метровая статуя Афины, стоявшая в наосе. Кроме работ, выполненных для Акрополя, к которым Фидий приступил уже зрелым мастером, им был создан ряд монументальных тальных статуй культового назначения, как, например, гигантская статуя сидящего Зевса, стоявшая в храме Зевса в Олимпии, поражавшая современников выражением человечности. К сожалению, ни одна из знаменитых статуй Фидия не дошла до нас. Сохранилось лишь несколько мало достоверных римских копий, вернее было бы сказать — вариантов, восходящих к фидиевским статуям Афины и к другим его работам («Амазонка», «Аполлон»).

Торс Афины Лемнии, дошедший до нас в римской мраморной копии (Дрезден), дает понятие о том совершенстве, с которым Фидий создал спокойно и торжественно стоящую монументальную статую. Прекрасен ясный и простой силуэт, легко читаемый на большом расстоянии; выразительно переданы внутреннее напряжение и сдержанная энергия движения. Эта статуя — пример совершенного разрешения тех задач, которые ставила еще ранняя классика, стремясь создать образ, сочетающий монументальное величие с конкретной жизненностью.

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



Афина Парфенос несколько отличалась от более ранних Афин Фидия. Культовый 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.

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

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 копье перед лицом Перикла, как будто хотел скрыть сходство, но оно все же видно с обеих сторон» (Плутарх, биография Перикла).

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



*Греческая монета с изображением Афины. Вторая половина 5 в. до н. э.*

Представление о впечатлении, какое могла производить хрисоэлефантинная техника, может дать небольшой фигурный лекиф аттической работы конца 5 в. до н.э., найденный в Северном Причерноморье на Таманском полуострове, так называемый «Таманский сфинкс», одна из жемчужин античной коллекции Государственного Эрмитажа в Ленинграде.

Эта ваза - прекрасный образец греческой фигурной керамики классического времени, замечательный тонким чувством радостной красочности, сочетанием изящества с монументальной ясностью образа. Золотые косы, диадема и ожерелье, белое, легко тонированное розовым лицо и грудь явно навеяны образцами хрисоэлефантинной техники.

Если представить себе, что сияющая золотом статуя Афины находилась в помещении относительно темном по сравнению с ярко освещенной солнцем площадью Акрополя, что полоски позолоты на наружных частях Парфенона как бы подготавливали зрителя к ожидаемому зрелищу, что внутри наос был раскрашен красным и синим цветом и ряд деталей был выделен позолотой, то придется признать, что золотое сияние статуи Афины гармонировало с общим характером красочной гаммы архитектурной отделки здания.

Вплоть до наших дней скульптурный ансамбль Парфенона является непревзойденным художественным памятником.

Все 92 метопы храма были украшены мраморными горельефами. На метопах западного фасада была изображена битва греков с амазонками, на главном, восточном фасада — битва богов с гигантами, на северной стороне храма — падение Трои, на южной, лучше сохранившейся, — борьба лапифов с кентаврами. Темы эти имели глубокий смысл для древних эллинов. Битва богов и гигантов утверждала, в образе борьбы космических сил, идею победы человеческого начала над первозданными стихийными силами природы, олицетворенными чудовищными гигантами, порождением земли и неба. Близка по значению первой теме и тема борьбы греков-лапифов с кентаврами. Троянские сюжеты имели более непосредственное историческое значение. Исторический миф о борьбе греков с троянцами, олицетворяющими малоазийский Восток, ассоциировался в представлении эллинов с недавно одержанной победой над персами.

Большая многофигурная группа, помещенная в тимпане восточного фронтона, была посвящена мифу о чудесном рождении богини мудрости Афины из головы Зевса. Западная же группа изображала спор Афины и Посейдона за обладание Аттической землей. Согласно мифу, спор решался сравнением чудес, которые должны были произвести Посейдон и Афина. Посейдон, ударив трезубцем о скалу, исторг из нее соленую целебную воду. Афина же создала оливковое дерево — эту основу сельскохозяйственного благополучия Аттики.

*Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопы Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.*

Боги признали чудесный дар Афины более полезным людям, и владычество над Аттикой было передано Афине. Таким образом, западный фронтон, который первый встречал направляющуюся к Парфенону торжественную праздничную процессию, напоминал афинянам о том, почему именно Афина стала покровительницей страны, а главный, восточный фронтон, у которого заканчивалась процессия, был посвящен теме чудесного рождения богини — покровительницы Афин и торжественному изображению Олимпа.

Вдоль стены наоса за колоннами, как уже упоминалось, шел зофор, изображающий праздничное шествие афинского народа в дни Великих Панафиней, что непосредственно самой своей темой связывало ясно продуманный ансамбль скульптур Парфенона с реальной жизнью.

Скульптуры Парфенона дают ясное представление о том огромном пути, который был пройден греческим искусством за какие-нибудь 40—50 лет, отделяющие время создания акропольского комплекса от скульптур Эгинского храма.

Сохранившиеся метопы, посвященные преимущественно борьбе лапифов с кентаврами, представляют собой двухфигурные композиции, последовательно развертывающие перед зрителем перипетии этой борьбы. Поражает разнообразие движений и неистощимое богатство мотивов борьбы в каждой новой паре сражающихся. То кентавр, занеся над головой тяжелую чашу, нападает на упавшего и Закрывающегося щитом лапифа, то сплелись в жестокой схватке, вцепившись друг другу в горло, лапиф и кентавр, то, широко раскинув руки, гарцует над безжизненным телом павшего грека кентавр-победитель, то стройный юноша, схватив левой рукой за волосы кентавра, останавливает его стремительный бег, а правой заносит меч для смертельного удара.

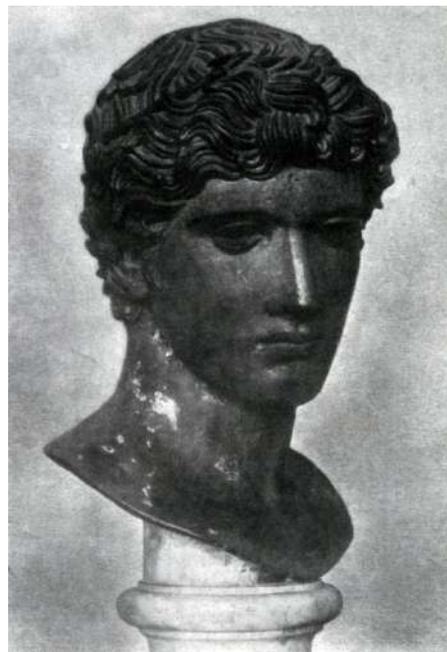
Направление, представленное в искусстве скульптуры второй половины 5 в. до н.э. Фидием и всей аттической школой, им возглавляемой, занимало ведущее место в искусстве высокой классики. Оно наиболее полно и последовательно выражало передовые художественные идеи эпохи.

Фидий и аттическая школа создали искусство, синтезирующее все то прогрессивное, что несли в себе работы ионических, дорических и аттических мастеров ранней классики до Мирона и Пэония включительно.

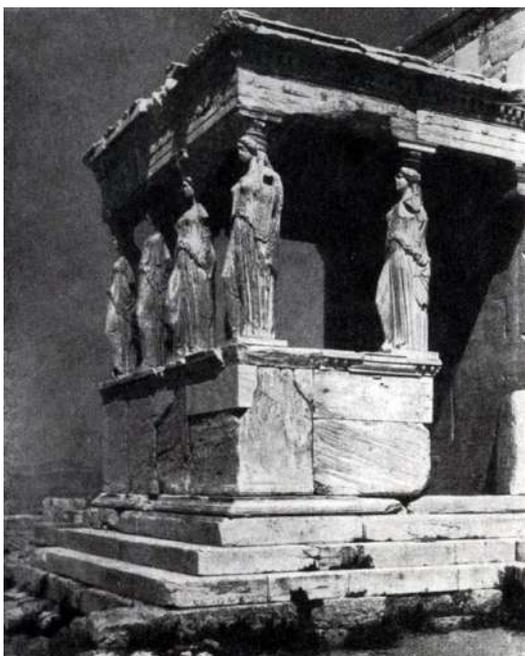
Однако из этого не следует, что художественная жизнь сосредоточилась к началу второй половины века только в Афинах. Так, сохранились сведения о работах мастеров малоазийской Греции, продолжало процветать искусство греческих городов Сицилии и южной Италии. Наибольшее значение имела скульптура Пелопоннеса, в частности старого центра развития дорийской скульптуры — Аргоса.

Именно из Аргоса вышел современник Фидия Поликлет, один из великих мастеров греческой классики, работавший в середине и в третьей четверти 5 в. до н.э.

Искусство Поликлета связано с традициями аргоско-сикионской школы с ее преимущественным интересом к изображению спокойно стоящей фигуры. Передача сложного движения и активного действия или создание групповых композиций не входили в круг интересов Поликлета. В отличие от Фидия Поликлет был в известной мере связан с более консервативными кругами рабовладельческого полиса, которые в Аргосе были гораздо сильнее, чем в Афинах. Образы статуй Поликлета перекликаются со старинным идеалом гоплита (тяжеловооруженного воина), сурового и мужественного. В своей статуе «Дорифора» («Копьеносца»), выполненной около середины 5 в. до н.э., Поликлет создал образ юноши-воина, воплощавший идеал доблестного гражданина.



*Голова эфеба. Бронза. Третья четверть 5 в. до н. э. Париж. Лувр.*



Уже Иктин смело расширил творческие искания архитектурной мысли классики. В храме Аполлона в Бассах он впервые ввел в здание наряду с дорическими и ионическими элементами также и третий ордер - коринфский, хотя еще только лишь одна колонна внутри храма несла такую капитель. В Телестерионе, который был построен Иктином в Элевсине, он создал сооружение необычного плана, с обширным колонным залом.

Столь же новым было прихотливо асимметрическое построение здания Эрехтейона на Афинском акрополе, выполненного неизвестным архитектором в 421 - 406 гг. до н.э.

*Эрехтейон. Портик кор.*

Место расположения здания в общем ансамбле Акрополя и его размеры были вполне определены характером зодчества периода расцвета классики и замыслом Перикла. Но художественная разработка этого храма, посвященного Афине и Посейдону, внесла новые черты в архитектуру классического времени: живописную трактовку архитектурного целого — интерес к сопоставлениям контрастных архитектурных и скульптурных форм, множественность точек зрения, раскрывающих новые, разнообразные и сложные впечатления. Эрехтейон построен на неровном северном склоне Акрополя, и его планировка продуманно включила в себя использование этих неровностей почвы: храм состоит из двух находящихся на разном уровне помещений, он имеет разной формы портики на трех сторонах — в том числе знаменитый портик кор (кариатид) на южной стене — и четыре колонны с промежутками, закрытыми решетками (замененными позднее каменной кладкой) на четвертой 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.

*Гидрия*

В Эрехтейоне не было наружной раскраски, ее заменяло сочетание белого мрамора с фиолетовой лентой фриза и позолотой отдельных деталей. Это единство цветового решения в большой мере служило объединению разнообразных, хотя и одинаково изящных архитектурных форм.

Смелое новаторство неизвестного автора Эрехтейона развивало живую творческую традицию высокой классики. Однако 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.

\*\*\*

Вазопись в эпоху высокой классики развивалась в тесном взаимодействии с монументальной живописью и скульптурой.



Опираясь на реалистические завоевания первой трети века, вазописцы высокой классики, однако, стремились умерить ту резкость в передаче деталей природы или мотивов движения, которая встречалась ранее. Большая ясность и гармоничность композиции, величавая свобода движения и, главное, большая духовная выразительность стали характерными чертами вазописи этого времени. Вместе с тем вазопись несколько отошла от той конкретной жанровости сюжетов, которая наблюдалась в первой трети века. В ней появилось больше героических изображений на мифологические темы, сохранявших всю человечность ранней классики, но явно искавших монументальную значительности образа.



Вазописцев середины 5 в. до н.э. стало привлекать изображение не только действия, но и душевного состояния героев, — углубилось мастерство жеста, цельность композиции, хотя и за счет некоторой утраты той непосредственности и свежести, какие отличали творения Дуриса или Брига. Как и в скульптуре высокой классики, в образах вазописи этого времени передавались самые общие состояния человеческого духа, еще без внимания к конкретным и индивидуальным чувствам человека, к их противоречиям и конфликтам, к смене и борьбе настроений. Все это еще не входило в сферу внимания художников. Зато ценой некоторой обобщенности чувства было достигнуто то, что человеческие образы, созданные вазописцами середины 5 в. до н.э., обладают такой типичностью и столь ясной чистотой своего душевного строя.

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

Монументальная строгость и ясность характерны для росписи знаменитого «Кратера из Орвьето» — хранящейся в Лувре вазы со сценой гибели Ниобидов на одной ее стороне и изображением 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 вазопись достигает одной из своих вершин.

*Сатир, качающий девушку на качелях. Роспись скифоса. Около 430 г. до н. э. Берлин.*

Примерами вазописи высокой классики могут служить такие сделанные во второй половине века рисунки, как «Сатир, качающий на качелях девушку во время весеннего праздника», как «Полиник, протягивающий ожерелье Эрифиле» (так называемая «Ваза из Лечче») и многие другие.



*Ойнохойя*



*Амфора*

К концу 5 в. до н.э. вакопись начала приходить в упадок. Уже Мидий и его подражатели стали перегружать рисунки на вазах декоративными деталями; в этой нарядной узорной орнаментации фигуры людей, изображенные в затейливых ракурсных построениях, потеряли свое первенствующее значение — они стали безличными и одинаковыми, теряясь посреди развевающихся драпировок. Кризис свободного труда в конце 5 в. особенно пагубно отразился на творчестве мастеров-керамистов и рисовальщиков. Вакопись начала утрачивать художественное качество, превращаясь постепенно в механическое и безликое ремесло.



Не дошедшая до нас живопись классического периода, насколько можно судить по высказываниям древних авторов, имела, так же как и скульптура, монументальный характер и выступала в неразрывной связи с архитектурой.

*Стамнос*

Выполнялась она, видимо, чаще всего, фреской; не исключена возможность, что в 5 в. до н.э., во всяком случае во второй половине его, употреблялись клеевые краски, а также восковые (так называемая энкаустика). Клеевые краски могли применяться как прямо по специально подготовленной стене, так и по грунтованным доскам, которые укреплялись

непосредственно на стенах, предназначенных для росписи.

Живопись в 5 в. до н.э. носила строго обобщенный монументальный характер и создавалась для определенного места в архитектурном ансамбле. Сколько-нибудь достоверных сведений о существовании станковых произведений не сохранилось. Как монументальная скульптура дополнялась мелкой пластикой из терракоты или

бронзы, тесно связанной с художественным ремеслом и с прикладным искусством, так и монументальная живопись, минуя ее собственно станковые формы, дополнялась вазописью, неразрывно связанной с искусством керамики. Монументальная живопись занимала важное место в художественной жизни того времени. Лучшие произведения пользовались

*Скифос*

большой славой. Крупнейшие мастера живописи были широко известны и окружены общественным почетом наряду с выдающимися скульпторами, поэтами, драматургами своего времени.

*Пелика.*



*Лекиф.*



Живопись 5 в. до н.э. по своим эстетическим принципам была очень близка скульптуре, находясь в тесной взаимосвязи с ней. По существу, изобразительные Задачи живописи в основном сводились к иллюзорному воспроизведению объема человеческого тела. Задача изображения среды, окружающей человека, его взаимодействия с ней в живописи 5 в. не ставилась. Собственно, живописные средства изображения — светотень, колорит, передача атмосферы, пространственной среды — только зарождались, и то в основном в конце 5 в. до н.э. Но основной целью и в конце века оставалось стремление найти художественные средства, передающие пластическую объемность.

### **Искусство поздней классики (От конца Пелопоннесских войн до возникновения Македонской империи).**

Четвертый век до н.э. явился важным этапом в развитии древнегреческого искусства. Традиции высокой классики перерабатывались в новых исторических условиях.

Рост рабства, концентрация все больших богатств в руках немногих крупных рабовладельцев уже со второй половины 5 в. до н.э. мешали развитию свободного труда. К концу века, особенно в экономически развитых полисах, все явственнее выступал процесс постепенного разорения мелких свободных производителей, приводивший к падению удельного веса свободного труда.



Пелопоннесские войны, явившиеся первым симптомом начавшегося кризиса рабовладельческих полисов, чрезвычайно обострили и ускорили развитие этого кризиса. В ряде греческих полисов возникают восстания беднейшей части свободных граждан и рабов. Вместе с тем рост обмена вызывал необходимость создания единой державы, способной завоевать новые рынки, обеспечить успешное подавление восстаний эксплуатируемых масс.

Осознание культурного и этнического единства эллинов также вступало в решительное противоречие с разобщенностью и ожесточенной борьбой полисов друг с другом. В целом полис, ослабленный войнами и внутренними раздорами, становится тормозом дальнейшего развития рабовладельческого общества.

Распад полиса повлек за собой утрату идеала свободного гражданина. Вместе с тем трагические конфликты общественной действительности вызывали появление более сложного, чем раньше, взгляда на явления общественной жизни, обогащали сознание передовых людей того времени. Обострение борьбы материализма и идеализма, мистики и научных методов знания, бурные столкновения политических страстей и одновременно интерес к миру личных переживаний характерны для полной внутренних противоречий общественной и культурной жизни 4 в. до н.э.

Изменившиеся условия общественной жизни привели к изменению характера античного реализма.

Наряду с продолжением и развитием традиционных классических форм искусству 4 в. до н.э., в частности зодчеству, приходилось решать и совершенно новые задачи. Искусство впервые начало служить эстетическим потребностям и интересам частного человека, а не полиса в целом; появились и произведения, утверждавшие монархические принципы. На протяжении всего 4 в. до н.э. постоянно усиливался процесс отхода ряда представителей греческого искусства от идеалов народности и героики 5 в. до н.э.

Вместе с тем 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. Таковы герои трагедий Еврипида и скульптур Скопаса.

В 4 же веке художника все более интересовали такие стороны бытия человека, которые не укладывались в мифологические образы и представления прошлого. 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. В результате этого были достигнуты первые успехи в раскрытии духовной жизни личности. Эти тенденции сказались во всех видах искусства, в частности в литературе и драматургии.

В развитии греческого искусства поздней классики явно различаются два Этапа, обусловленных самим ходом общественного развития. В первые две трети века искусство еще очень органично связано с традициями высокой классики. В последнюю треть 4 в. до н.э. происходит резкий перелом в развитии искусства, перед которым новые условия общественного развития ставят новые задачи. В это время особенно обостряется борьба реалистической и антиреалистической линий в искусстве.

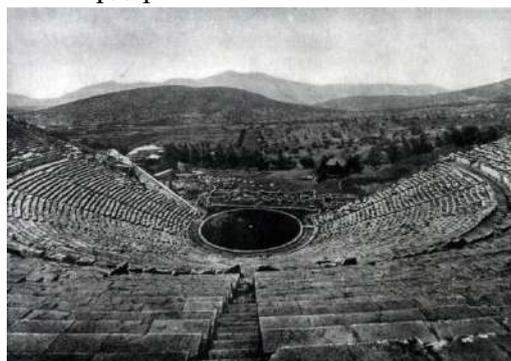
\*\*\*

Греческая архитектура 4 в. до н.э. имела ряд крупных достижений, хотя ее развитие протекало очень неравномерно и противоречиво. Так, в течение первой трети 4 в. в архитектуре наблюдался известный спад строительной деятельности, отражавший экономический и социальный кризис, который охватил все греческие полисы и особенно расположенные в собственно Греции.

Спад этот был, однако, далеко не повсеместный. Наиболее остро он сказался в Афинах, потерпевших поражение в Пелопоннесских войнах. В Пелопоннесе же строительство храмов не

прерывалось. Со второй трети века строительство снова усилилось. В греческой Малой Азии, а отчасти и на самом полуострове были возведены многочисленные архитектурные сооружения.

Памятники 4 в. до н.э. в общем следовали принципам ордерной системы. Все же они существенно отличались по своему характеру от произведений высокой классики. Строительство храмов продолжалось, но особенно широкое развитие по сравнению с 5 в. получило строительство театров, палестр, гимнасиев, закрытых помещений для общественных собраний (булеверий) и др.



*Поликлет Младший. Театр в Эпидавре. Около 330 г. до н. э.*

Одновременно в монументальной архитектуре появились сооружения, посвященные возвеличению отдельной личности, и притом не мифического героя, а личности монарха-самодержца, — явление совершенно невероятное для искусства 5 в. до н.э. Таковы, например, усыпальница правителя Карий Мавсола (Галикарнасский Мавзолей) или Филиппейон в Олимпии, прославлявший победу македонского царя Филиппа над греческими полисами.

Одним из первых архитектурных памятников, в которых сказались черты, свойственные поздней классике, был перестроенный после пожара 394 г. до н.э. храм Афины Алеи в Тегее (Пелопоннес). И само здание и скульптуры, его украшавшие, были созданы Скопасом. В некоторых отношениях храм этот развивал традиции храма в Бассах. Так, в тегейском храме были применены все три ордера — дорический, ионический и коринфский. В частности, коринфский ордер применен в выступающих из стен полуколоннах, украшающих наос. Полуколонны эти были связаны между собой и стеной общей сложнопрофилированной базой, шедшей вдоль всех стен помещения. В целом храм отличался богатством скульптурных украшений, пышностью и многообразием архитектурного декора.

К середине 4 в. до н.э. относится ансамбль святилища Асклепия в Эпидавре, центром которого был храм бога-врачевателя Асклепия, но самым замечательным зданием ансамбля был 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, которые вмещали не менее 10 тыс. человек. Эти ряды обрамляли оркестру — площадку, на которой выступал хор. Концентрическими рядами театр охватывал более полуокружности оркестры. Со стороны, противоположной местам для зрителей, оркестра замыкалась *скеной*, 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 ордерам просцениум — каменную площадку, поднимавшуюся над уровнем оркестры и предназначенную для проведения отдельных игровых эпизодов главными актерами. 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.

\*\*\*

Хотя произведения скульптуры 4 в. до н.э., как и вообще всей Древней Греции, дошли до нас главным образом в римских копиях, все же мы можем иметь о развитии скульптуры этого времени гораздо более полное представление, чем о развитии архитектуры и живописи. Переплетение и борьба реалистических и антиреалистических тенденций приобрели в искусстве 4 в. до н.э. гораздо большую остроту, чем в 5 в. В 5 в. до н.э. основным противоречием было противоречие между традициями отмирающей архаики и развивающейся классики, здесь же отчетливо определились два направления в развитии самого искусства 4 в.

*Кефисодот. Эйрена с Плутосом. Около 370 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Мюнхен. Глиптотека.*



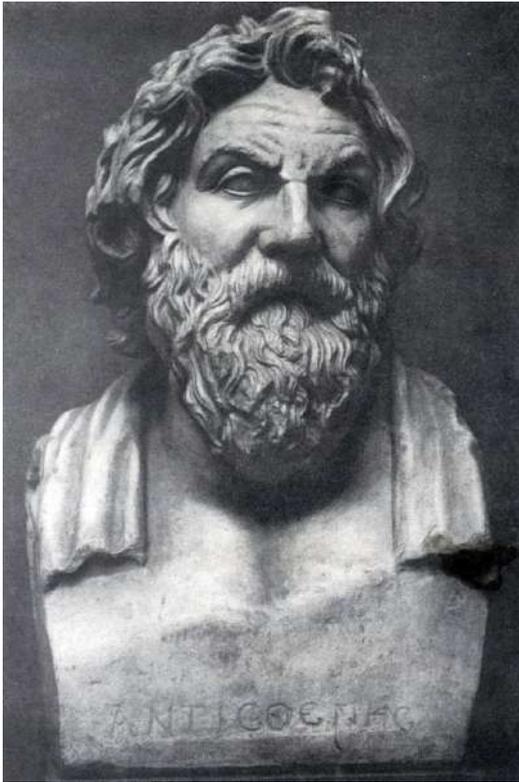
С одной стороны, некоторые скульпторы, формально следовавшие традициям высокой классики, создавали искусство, отвлеченное от жизни, уводившее от ее острых противоречий и конфликтов в мир бесстрастно холодных и отвлеченно прекрасных образов. Это искусство по тенденциям своего развития было враждебно реалистическому и демократическому духу искусства высокой классики. Однако не это направление, виднейшими представителями которого были Кефисодот, Тимофей, Бриаксис, Леохар, определило характер скульптуры и вообще искусства этого времени.

Общий характер скульптуры и искусства поздней классики в основном определялся творческой деятельностью художников-реалистов. Ведущими и величайшими представителями этого направления были Скопас, Пракситель и Лисипп. Реалистическое направление получило широкое развитие не только в скульптуре, но и в живописи (Апеллес).

Теоретическим обобщением достижений реалистического искусства своей эпохи явилась эстетика Аристотеля. Именно в 4 в. до н.э. в эстетических высказываниях Аристотеля принципы реализма поздней классики получили последовательное и развернутое обоснование.

Противоположность двух направлений в искусстве 4 в. до н.э. выявилась не сразу. Первое время в искусстве начала 4 в., в период перехода от классики высокой к классике поздней, эти направления иногда противоречиво переплетались в творчестве одного и того же мастера. Так, искусство Кефисодота несло в себе и интерес к лирическому душевному настроению (что получило свое дальнейшее развитие в творчестве сына Кефисодота — великого Праксителя) и вместе с тем черты нарочитой красоты, внешней эффектности и нарядности. Статуя Кефисодота «Эйрена с Плутосом», изображающая богиню мира с божком богатства на руках, сочетает новые черты — жанровую трактовку сюжета, мягкое лирическое чувство — с несомненной склонностью к идеализации образа и к его внешней, несколько сентиментальной трактовке.

Одним из первых скульпторов, в творчестве которого сказалось новое понимание реализма, отличное от принципов реализма 5 в. до н.э., был *Деметрий из Алопеки*, начало деятельности которого относится еще к концу 5 в. Судя по всем данным, он был одним из самых смелых новаторов реалистического греческого искусства. Все свое внимание он уделил разработке методов правдивой передачи индивидуальных черт портретируемого лица.



Мастера портрета 5 в. в своих работах опускали те детали внешнего облика человека, которые не представлялись существенными при создании героизированного изображения, — Деметрий первым в истории греческого искусства встал на путь утверждения художественной ценности неповторимо личных внешних особенностей облика человека.

*Деметрий из Алопеки. Портрет философа Антисфена. Около 375 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Ватикан.*

Крупнейшим мастером первой половины 4 в. до н.э. был Скопас. В творчестве Скопаса нашли свое наиболее глубокое художественное выражение трагические противоречия его эпохи. Тесно связанный с традициями и пелопоннесской и аттической школы, Скопас посвятил себя созданию монументально-героических образов. Этим он как бы продолжал традиции высокой классики. Творчество Скопаса поражает своей огромной содержательностью и жизненной силой. Герои Скопаса, подобно героям высокой классики, продолжают быть воплощением самых прекрасных качеств сильных и доблестных людей. Однако от образов высокой классики

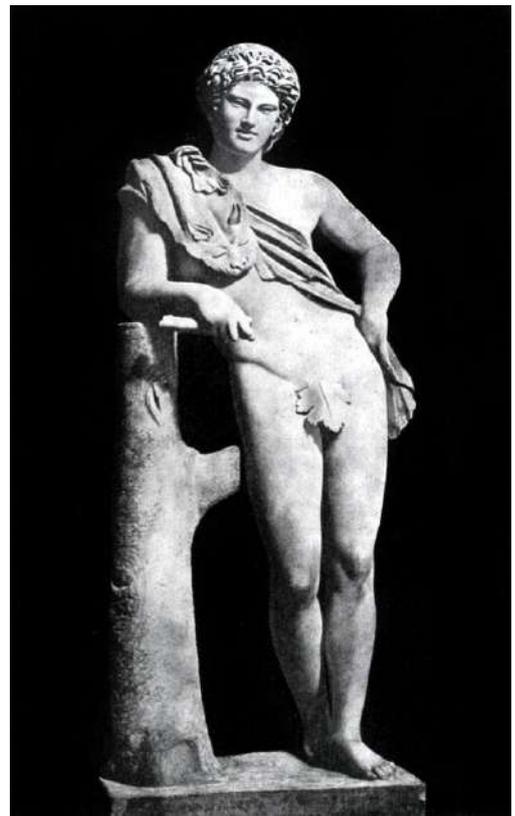
их отличает бурное драматическое напряжение всех духовных сил. Героический подвиг больше не носит характера поступка, естественного для каждого достойного гражданина полиса. Герои Скопаса находятся в необычном напряжении сил. Порыв страсти нарушает гармоническую ясность, свойственную высокой классике, но зато придает образам Скопаса огромную экспрессию, оттенок личного, страстного переживания.

Вместе с тем 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. От храма Афины в Тегее, славившегося в древности своей красотой, дошли лишь скудные обломки, но и по ним можно судить о смелости и глубине творчества художника. Кроме самого здания Скопас выполнил и его скульптурное оформление. На западном фронте были изображены сцены битвы Ахилла с Телефом в долине Каика, а на восточном — охоты Мелеагра и Аталанты на каледонского вепря.

В отличие от бурного и трагического искусства Скопаса Пракситель в своем творчестве обращается к образам, проникнутым духом ясной и чистой гармонии и спокойной задумчивости. Герои Скопаса почти всегда даны в бурном и стремительном действии, образы Праксителя обычно проникнуты настроением ясной и безмятежной созерцательности. И все же Скопас и Пракситель взаимно дополняют друг друга.

Пусть по-разному, но и Скопас и Пракситель создают искусство, раскрывающее состояние человеческой души, чувства человека. Как и Скопас, Пракситель ищет



путей раскрытия богатства и красоты духовной жизни человека, не выходя за пределы обобщенного образа прекрасного человека, лишённого неповторимо индивидуальных черт.

В статуях Праксителя изображается человек идеально прекрасный и гармонически развитый. В этом отношении Пракситель более тесно, чем Скопас, связан с традициями высокой классики. Более того, лучшие творения Праксителя отличаются даже большей грацией, большей тонкостью в передаче оттенков душевной жизни, чем многие произведения высокой классики. Все же сравнение любого из произведений Праксителя с такими шедеврами высокой классики, как «Мойры», ясно показывает, что достижения искусства Праксителя куплены дорогой ценой утраты того духа героического жизнеутверждения, того сочетания монументального величия и естественной простоты, которое было достигнуто в произведениях эпохи расцвета.

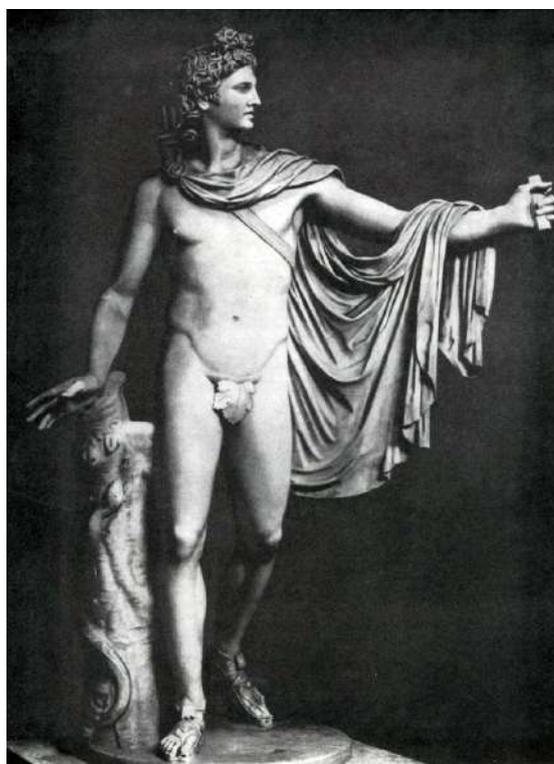
*Пракситель. Отдыхающий сатир. Середина 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Капитолийский музей.*

Ранние произведения Праксителя еще непосредственно связаны с образцами искусства высокой классики. Так, в «Сатире, наливающим вино» Пракситель использует поликлетовский канон. Хотя «Сатир» дошел до нас в посредственных римских копиях, все же и по этим копиям видно, что Пракситель смягчил величавую строгость канона Поликлета. Движение сатира изящно, фигура его отличается стройностью.

Произведением зрелого стиля Праксителя (около 350 г. до н.э.) является его «Отдыхающий сатир». Сатир Праксителя — изящный задумчивый юноша. Единственная деталь в облике сатира, напоминающая о его «мифологическом» происхождении, — это острые, «сатирические» уши. Однако они почти незаметны, так как теряются в мягких локонах его густых волос. Прекрасный юноша, отдыхая, непринужденно облокотился о ствол дерева. Тонкая моделировка, как и мягко скользящие по поверхности тела тени, создают ощущение дыхания, трепета жизни. Наброшенная через плечо шкура рыси своими тяжелыми складками и грубой фактурой оттеняет необычайную жизненность, теплоту тела. Глубоко посаженные глаза внимательно глядят на окружающий мир, на губах мягкая, чуть лукавая улыбка, в правой руке — флейта, на которой он только что играл.

Работы Праксителя получили широкое признание, выражающееся, в частности, и в том, что были повторены в бесконечных вариациях в мелкой терракотовой пластике. В этих произведениях мастеров, скромных, оставшихся нам неизвестными по имени, продолжали жить лучшие традиции искусства Праксителя; тонкая поэзия жизни, свойственная его дарованию, сохранена в них в несоизмеримо большей степени, чем в бесчисленных холодно-жеманных или слащаво-сентиментальных репликах известных мастеров Эллинистической и римской скульптуры.

К середине века, и особенно во второй половине 4 в., это по существу уходящее от жизни консервативное направление получило особенно широкое развитие. Художники этого направления участвовали в создании холодно-торжественного официального искусства, призванного украшать и возвеличивать новую монархию и утверждать антидемократические эстетические идеалы крупных рабовладельцев. Эти тенденции сказались достаточно ярко уже в декоративных по-своему рельефах, выполненных в середине века Тимофеем, Бриаксисом и Леохаром для Галикарнасского мавзолея.



Наиболее последовательно искусство ложноклассического направления раскрылось в творчестве Леохара, Леохар, афинянин по происхождению, стал придворным художником Александра Македонского. Именно он создал ряд хризоэлефантинных статуй царей Македонской династии для Филиппейона.

*Леохар. Аполлон Бельведерский. Около 340 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Ватикан.*

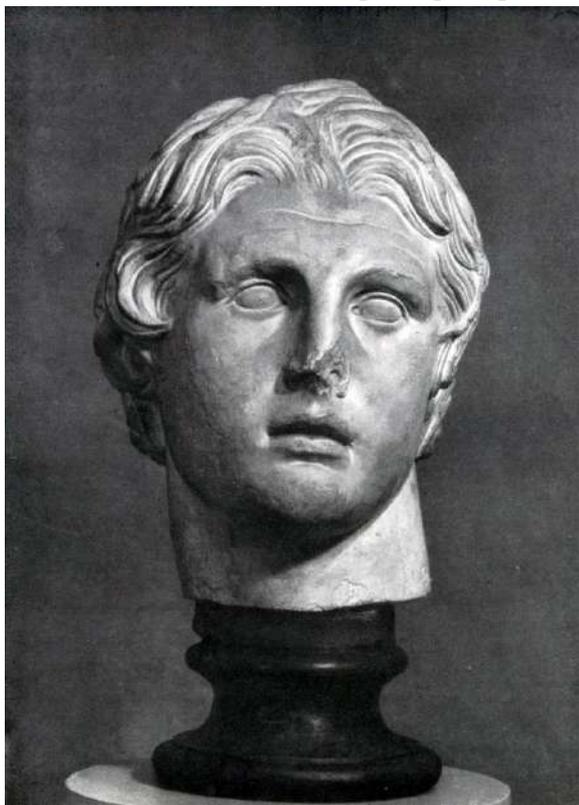
Внешне декоративный характер носила и его скульптурная группа «Ганимед, похищаемый Зевсовым орлом», в которой своеобразно переплетались слащавая идеализация фигуры Ганимеда с интересом к изображению жанрово-бытовых мотивов (лающая на орла собачка, оброненная Ганимедом флейта).

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 глубоко чужды подлинным традициям классики.

Величайшим художником реалистического направления этого времени был Лисипп. Естественно, что реализм Лисиппа существенно отличался как от принципов реализма высокой классики, так и от искусства его непосредственных предшественников — Скопаса и Праксителя. Однако следует подчеркнуть, что Лисипп был очень тесно связан с традициями искусства Праксителя и особенно Скопаса. В искусстве Лисиппа — последнего великого мастера поздней классики, — так же как и в творчестве его предшественников, решалась задача раскрытия внутреннего мира человеческих переживаний и известной индивидуализации образа человека. Вместе с тем Лисипп внес новые оттенки в решение этих художественных проблем, а главное, он перестал рассматривать создание образа совершенного прекрасного человека как основную задачу искусства. Лисипп как художник чувствовал, что новые условия общественной жизни лишали этот идеал какой бы то ни было серьезной жизненной почвы.

Для Лисиппа было характерно расширение традиционных жанровых рамок классической скульптуры. Он создал много огромных монументальных статуй, предназначенных для украшения больших площадей и занимавших свое самостоятельное место в городском ансамбле.



*Голова Александра Македонского с острова Коса. Мрамор. Повидимому, работа эллинистического скульптора, восходящая к оригиналу Лисиппа третьей четверти 4 в. до н. э. Стамбул. Музей.*

Наиболее ярко своеобразие и сила портретного мастерства Лисиппа воплотились в его портретах Александра Македонского. Некоторое представление об известной в древности статуе, изображавшей Александра в традиционном облике обнаженного героя-атлета, дает небольшая бронзовая статуэтка, хранящаяся в Лувре. Исключительный интерес представляет мраморная

голова Александра, выполненная эллинистическим мастером с оригинала работы Лисиппа. Эта голова дает возможность судить о творческой близости искусства Лисиппа и Скопаса. Вместе с тем по сравнению со Скопасом в этом портрете Александра сделан важный шаг в сторону более сложного раскрытия духовной жизни человека. Правда, Лисипп не стремится воспроизвести со всей тщательностью внешние характерные черты облика Александра. В этом смысле голова Александра, как и голова Биаса, имеет идеальный характер, но сложная противоречивость натуры Александра передана здесь с исключительной силой.

Волевой, энергичный поворот головы, резко откинутае пряди волос создают общее ощущение патетического порыва. С другой стороны, скорбные складки на лбу, страдальческий взгляд, изогнутый рот придают образу Александра черты трагической смятенности. В этом портрете впервые в истории искусства выражены с такой силой напряжение страстей и их внутренняя борьба.

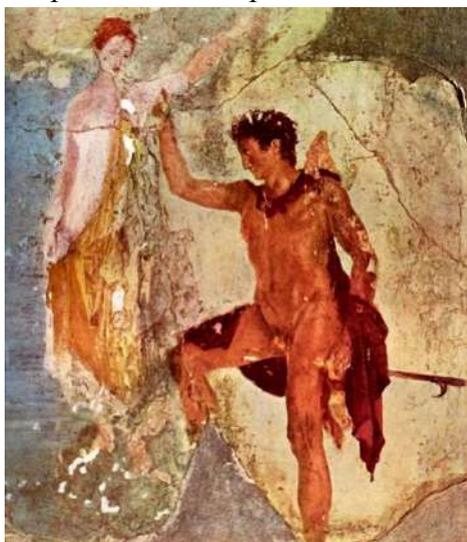
В последней трети 4 в. до н.э. в портрете разрабатывались не только принципы обобщенной психологической выразительности, столь характерной для Лисиппа. Наряду с этим направлением существовало и другое — стремившееся к передаче внешнего портретного сходства, то есть своеобразия физического облика человека.

*Круг Лисиппа, возможно, Лисистрат. Голова кулачного бойца из Олимпии. Бронза. Около 330 г. до н. э. Афины. Национальный музей.*



Не следует, однако, полагать, что в искусстве 4 в. до н.э. уродливые типы, уродливые явления жизни не подвергались осмеянию. Как в 5 в. до н.э., так и в 4 в. были широко распространены глиняные статуэтки карикатурного или гротескного характера. В некоторых случаях эти статуэтки являлись повторениями комических театральных масок. Между гротескными статуэтками 5 в. до н.э. (особенно часто создававшимися во второй половине века) и фигурками 4 в. до н.э. существовало важное различие. Статуэтки 5 в. при всем своем реализме отличались известной обобщенностью форм. В 4 в. они носили более непосредственно жизненный, почти жанровый характер. Некоторые из них являлись меткими и злыми изображениями выразительных типов; ростовщика-менялы, Злобной уродливой старухи и т. д.

\*\*\*



В поздней классике получили свое развитие реалистические традиции живописи последней четверти 5 в. до н.э. Ее удельный вес в художественной жизни 4 в. до н.э. был очень велик.

Крупнейшим среди живописцев середины 4 в. до н.э. был *Никий*, которого особенно высоко ценил Пракситель. Пракситель, как и большинство мастеров его времени, поручал живописцам тонировать свои мраморные статуи. Тонировка эта была, повидимому, очень легкой и осторожной. В мрамор втирались растопленные восковые краски, мягко оживлявшие и согревавшие холодную белизну камня.

Ни одно из подлинных произведений Никия не дошло до нашего времени. Известное представление о его творчестве дают некоторые из настенных росписей в Помпеях, весьма не точно повторяющие сюжеты и композиционные решения, разработанные Никием. На одной помпейской фреске

воспроизведена известная картина Никия «Персей и Андромеда». Хотя фигуры носят еще *статуарный (свойственный статуе) характер*, все же по сравнению с 5 в. до н.э. картина отличается свободой в передаче ракурсов и движений фигур. Пейзаж намечен в самых общих чертах, ровно настолько, насколько это нужно, чтобы создать самое общее впечатление того пространства, в котором размещаются фигуры. Задача развернутого изображения среды, в которой живет и действует человек, еще не была тогда поставлена — античная живопись только в эпоху позднего эллинизма подошла вплотную к решению этой проблемы. Эта особенность живописи поздней классики была совершенно естественна и объяснялась тем, что греческое художественное сознание более всего стремилось к раскрытию образа человека. Зато те свойства языка живописи, которые давали возможность тонкой моделировки человеческого тела, с успехом развивались мастерами 4 в. до н.э., и в особенности Никием. По отзывам современников, мягкая светотеневая моделировка, сильные и вместе с тем тонкие цветовые сопоставления, лепящие форму, широко применялись Никием и другими художниками 4 в. до н.э.

Наибольшего совершенства в мастерстве живописи, согласно отзывам древних, достиг *Апеллес*, бывший наряду с Лисиппом самым знаменитым художником последней трети века. Иониец по происхождению, Апеллес явился виднейшим мастером живописного портрета поздней классики. Особой известностью пользовался его портрет Александра Македонского; Апеллес создал также ряд аллегорических композиций, дававших, согласно сохранившимся описаниям, большую пищу уму и воображению зрителей.



Апеллесова «Афродита Анадиомена», украшавшая храм Асклепия на острове Косе, судя по всему, особенно полно воплощала реалистическое мастерство художника.

*Помпейская фреска «Афродита Анадиомена». Предположительная копия с Апеллеса*

Апеллес изобразил обнаженную Афродиту выходящей из воды и

выжимающей из волос морскую влагу. Современников в этом произведении поражало не только мастерское изображение влажного тела и прозрачной воды, но и светлый, «сияющий негой и любовью» взгляд Афродиты. Повидимому, передача душевного состояния человека — безусловная заслуга Апеллеса, сближающая его творчество с общей тенденцией развития реалистического искусства последней трети 4 в. до н.э.

В 4 в. до н.э. была широко распространена и *монументальная живопись*. На основании старых описаний можно сделать вполне вероятное предположение, что монументальная живопись прошла в период поздней классики тот же путь развития, что и скульптура, но, к сожалению, почти полное отсутствие сохранившихся подлинников лишает нас возможности дать ей развернутую оценку.

В период поздней классики продолжали процветать и прикладные искусства. Формы ваз все более усложняются; чаще, чем в 5 в. до н.э., встречаются вазы, подражающие в глине технике дорогих серебряных ваз с их сложной и тонкой чеканкой и профилировкой. Очень широко применяется раскраска выпуклых рельефных изображений, помещаемых на поверхности вазы.

\*\*\*

Искусство второй половины 4 в. до н.э. завершило собой длительный и славный путь развития греческой классики.

Классическое искусство впервые в истории человечества поставило своей целью правдивое раскрытие этической и эстетической ценности человеческой личности и человеческого

коллектива. Искусство классики в своих лучших проявлениях впервые в истории классового общества выразило идеалы демократии.

Художественная культура классики сохраняет и для нас вечную, непреходящую ценность, как одна из абсолютных вершин в художественном развитии человечества. В произведениях классического искусства впервые нашел свое совершенное художественное выражение идеал гармонически развитого человека, были правдиво раскрыты красота и доблесть физически и нравственно прекрасного человека.