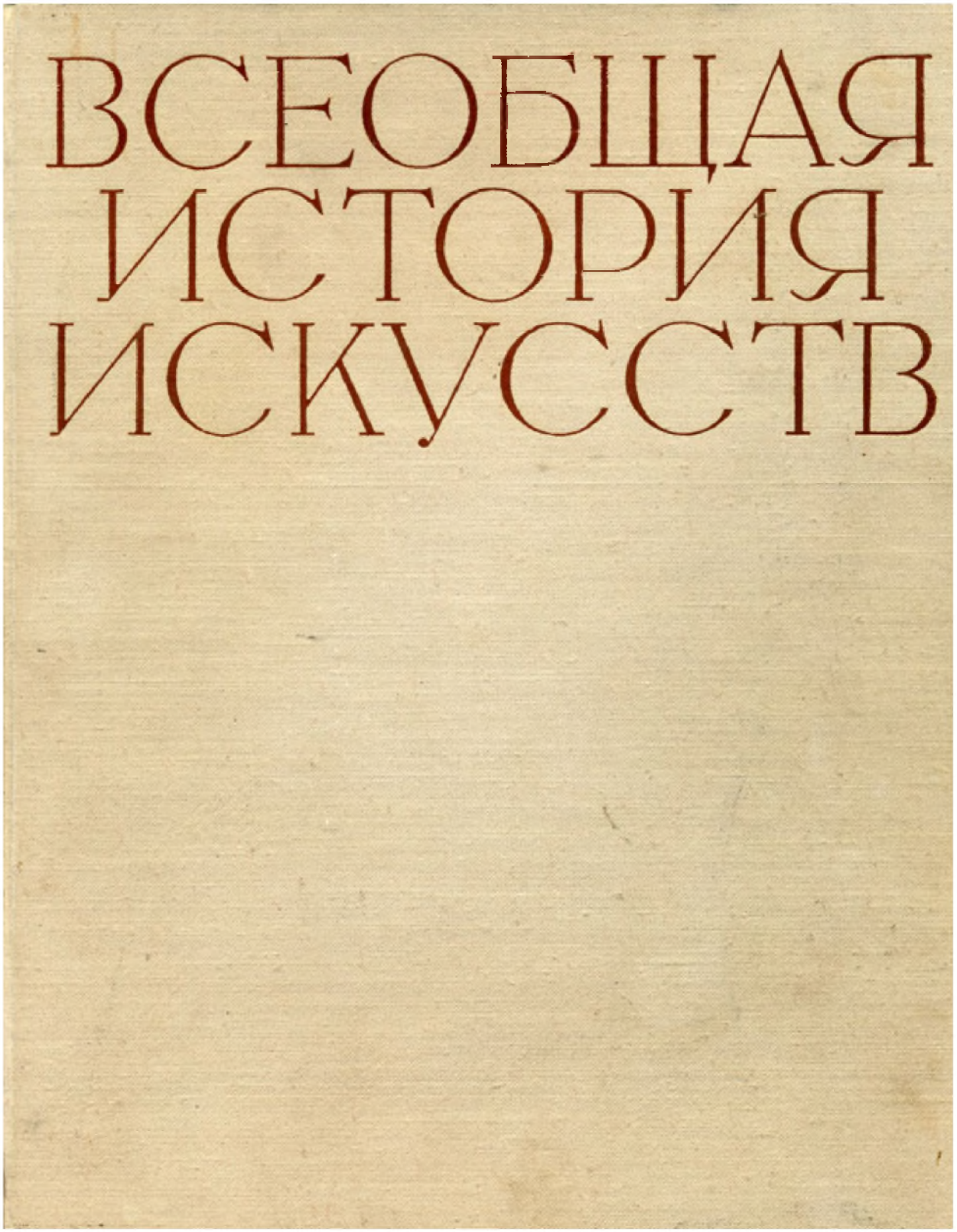
О книге



«Всеобщая история искусств» том I

Академия художеств СССР институт теории и истории изобразительных искусств

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

В ШЕСТИ ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Б.В.ВЕЙМАРН, Б.Р.ВИППЕР, А.А.ГУБЕР,
М.В.ДОБРОКЛОНСКИЙ, Ю.Д.КОЛПИНСКИЙ,
В.Ф.ЛЕВИНСОН-ЛЕССИНГ, К.А.СИТНИК,
А.Н.ТИХОМИРОВ, А.Д.ЧЕГОДАЕВ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
МОСКВА
1956

«Всеобщая история искусств» в шести томах

«Всеобщая история искусств» в шести томах

Редакционная коллегия

Б.В.Веймарн, Б.Р.Виппер, А.А.Губер, М.В.Доброклонский, Ю.Д.Колпинский, В.Ф.Левенсон-Лессинг, К.А.Ситник, А.Н.Тихомиров, А.Д.Чегодаев

Государственное издательство «Искусство» Москва 1956

Академия художеств СССР институт теории и истории изобразительных искусств

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ТОМ ПЕРВЫЙ

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
А.Д.ЧЕГОДАЕВА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
" ИСКУССТВО "
МОСКВА
1 9 5 6

«Всеобщая история искусств» том первый

«Всеобщая история искусств» том первый

Искусство Древнего мира под общей редакцией А.Д.Чегодаева

Государственное издательство «Искусство» Москва 1956

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
т. I

Редактор Р. Б. Климов

Оформление художника
И. Ф. Рерберга

Художественный редактор
В. Д. Карандашов

Технический редактор
А. А. Сидорова

Корректоры
Н. Я. Корнеева и А. А. Познина

Сдано в набор 15/XI 1955 г. Подп. к печ. 25/IX 1956 г. Форм. бумаги 84×108 1/16. Печ. л. 58 (условных 95,12). Уч.-изд. л. 77,848. Тираж 75 000. ИИ 11453.
«Искусство», Москва, И-51,
Цветной бульвар, 25.
Изд. № 13524. Зак. тип. № 4.

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности. 21-я типография им. Ивана Федорова, Ленинград, Звенигородская ул., 11

Цена 70 руб.

ВИИ том 1

«Всеобщая история искусств» том I

Редактор Р. Б. Климов

Оформление художника И. Ф. Рерберга

Художественный редактор В. Д. Карандашов

Технический редактор А. А. Сидорова

Корректоры Н. Я. Корнеева и А. А. Позина

Сдано в набор 15/XI 1955 г. Подп. к печ. 25/IX 1956 г. Форм, бумаги 84x108 1/16

Печ. л. 58 (условных 95,12). Уч.-изд. л. 77,848. Тираж 75000. III 11453.

"Искусство", Москва, И-51,

Цветной бульвар, 25. Изд. № 13524. Зак. тип. № 4.

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности.

21-я типография им. Ивана Федорова, Ленинград, Звенигородская ул., 11

Цена 70 руб.

«Всеобщая история искусств» подготовлена Институтом теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР с участием ученых - историков искусства других научных учреждений и музеев: Государственного Эрмитажа, Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и др. «Всеобщая история искусств» представляет собой историю живописи, графики, скульптуры, архитектуры и прикладного искусства всех веков и народов от первобытного искусства и до искусства наших дней включительно. Том первый. Искусство Древнего мира: первобытное искусство, искусство Передней Азии, Древнего Египта, эгейское искусство, искусство Древней Греции, эллинистическое искусство, искусство Древнего Рима, Северного Причерноморья, Закавказья, Ирана, Древней Средней Азии, древнейшее искусство Индии и Китая.

От редакционной коллегии

Б.В.Веймарн, Б.Р.Виппер, А.А.Губер, М.В.Доброклонский, Ю.Д.Колпинский, В.Ф.Левенсон-Лессинг, К.А.Ситник, А.Н.Тихомиров, А.Д.Чегодаев

«Всеобщая история искусств» подготовлена Институтом теории и истории изобразительных искусств Академии художеств СССР с участием ученых - историков искусства других научных учреждений и музеев: Государственного Эрмитажа, Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и др.

«Всеобщая история искусств» представляет собой историю живописи, графики, скульптуры, архитектуры и прикладного искусства всех веков и народов от первобытного искусства и до искусства наших дней включительно. Этот материал располагается в шести томах (семи книгах) следующим образом:

Том первый. Искусство Древнего мира: первобытное искусство, искусство Передней Азии, Древнего Египта, эгейское искусство, искусство Древней Греции, эллинистическое искусство, искусство Древнего Рима, Северного Причерноморья, Закавказья, Ирана, Древней Средней Азии, древнейшее искусство Индии и Китая.

Том второй. Искусство Средневековья. Книга 1: искусство Византии, средневековых Балкан, древнерусское искусство (до 17 века включительно), искусство Армении, Грузии, арабских стран, Турции, меровингское и каролингское искусство Западной Европы, романское и готическое искусство Франции, Англии, Нидерландов, Германии, Чехии, Польши, Эстонии, Латвии, Италии и Испании. Книга 2: искусство Средней Азии с 6 до 18 века, Азербайджана, Ирана, Афганистана; Индии с 7 до 18 века, Цейлона, Бирмы, Таиланда, Камбоджи, Лаоса, Вьетнама, Индонезии; Китая с 3 до 18 века, Кореи, Японии. В этой же книге - искусство народов Древней Америки и Древней Африки.

Том третий. Искусство возрождения: искусство Италии с 13 до 16 века, Нидерландов, Германии, Франции, Англии, Испании, Чехии, Польши 15 - 16 веков.

Том четвертый. Искусство 17 - 18 веков в Европе и Америке: искусство Италии 17 - 18 веков, Испании, Фландрии, Голландии 17 века, Франции 17 - 18 веков, России 18 века, Англии 17 - 18 веков, США 18 века, Латинской Америки 17 - 18 веков и других стран.

Том пятый. Искусство 19 века: искусство народов России, Франции, Англии, Испании, США, Германии, Италии, Швеции, Норвегии, Дании, Финляндии, Бельгии, Голландии, Австрии, Чехии, Польши, Румынии, Венгрии, Болгарии, Сербии и Хорватии, Латинской Америки, Индии, Китая и других стран.

Том шестой. Искусство конца 19 - 20 века: русское искусство 1890-1917 годов, искусство Франции, Англии, США, Германии и других стран Западной Европы и Америки конца 19 - начала 20 века, советское искусство, современное искусство стран Западной Европы и Америки, стран народной демократии, Китая, Индии и других стран Востока.

В шестом томе будет помещена подробная сводная библиография по всей мировой истории искусства.

Кроме иллюстраций на таблицах и рисунков в тексте к каждой главе будут даны карты с указанием мест археологических находок, художественных центров, местонахождений архитектурных сооружений.

«Всеобщая история искусств» стремится дать характеристику и оценку искусства всех народов земли, внесших свой вклад в мировую историю искусства. Поэтому в книге наряду с искусством народов и стран Европы уделено большое место искусству народов Азии, Африки и Америки. Главное внимание при работе над «Всеобщей историей искусств» занимали те эпохи истории искусства, на которые приходится особенно высокий расцвет реалистического искусства - искусство Древней Греции, китайское искусство 10 - 13 веков, искусство Возрождения, реалистические мастера Европы 17 - 19 веков и т. д.

«Всеобщая история искусств» имеет целью дать сводку современного состояния мировой науки об искусстве. Она заключает в себе и ряд оригинальных исследований советских историков искусства в разных областях искусствознания.

Авторами глав первого тома являются:

Происхождение искусства - Н. А. Дмитриева.

Основные этапы развития первобытного искусства - В. В. Шлеев.

Искусство Передней Азии - И. М. Лосева.

Искусство Древнего Египта - М.Э-Матье.

Эгейское искусство - Н. Н. Британова.

Искусство Древней Греции - Ю. Д. Колпинский.

Искусство эпохи эллинизма - Е. И. Ротенберг.

Искусство Древнего Рима - Н. Н. Британова.

Искусство Северного Причерноморья - Н. Н. Британова.

Искусство Закавказья в древности - В. В. Шлеев.

Искусство Древнего Ирана - И. М. Лосева (ахеменидский Иран) и М. М.Дьяконов (сасанидский Иран).

Искусство Древней Средней Азии - М. М. Дьяконов.

Искусство Древней Индии - Н. А. Виноградова и О. С. Прокофьев.

Искусство Древнего Китая - Н. А. Виноградова.

В редактировании некоторых глав первого тома принимали участие Б. В. Веймарн (искусство Передней Азии, Ирана, Средней Азии, Китая) и Е.И.Ротенберг (римское искусство).

Подбор иллюстраций и макет тома сделаны А. Д. Чегодаевым и Р. Б. Климовым при участии Т. П. Каптеревой, А. Г. Подольского и Е.И.Ротенберга.

Карты выполнены художником Г. Г. Федоровым, рисунки в тексте - художни ками Ю. А. Васильевым и М. Н. Машковцевым.

Указатель составлен Н. И. Беспаловой и А. Г. Подольским, пояснения к иллюстрациям - Е. И. Ротенбергом.

Консультации и рецензирование проводили Институт истории искусств Академии Наук СССР, Институт истории материальной культуры Академии Наук СССР, сектор Древнего Востока Института востоковедения Академии Наук СССР, Институт истории Грузинского искусства Академии Наук Грузинской ССР, Институт архитектуры и искусства Академии Наук Азербайджанской ССР, Сектор истории искусств Академии Наук Армянской ССР, Институт теории и истории архитектуры Академии Архитектуры СССР, кафедры истории искусств Московского Государственного университета им. М. В. Ломоносова, Московского Государственного художественного института им. В. И. Сурикова и Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Государственный Эрмитаж, Государственный Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Музей восточных культур, Государственный музей искусств Грузии.

Редколлегия приносит благодарность ученым, оказавшим своими советами и критикой большую помощь в подготовке первого тома: М. В. Алпатову, Ш. Я. Амиранашвили, Б. Н.

Аракеляну, М. И. Артамонову, А. В. Банк, В. Д. Блаватскому, А. Я. Брюсову, Ван Сюнь, А. И. Вощининой, О. Н. Глухаревой, Го Бао-цзюнь, И. М. Дьяконову, А. А. Иессену, Р. В. Кинжалову, Т. Н. Книпович, М. М. Кобылиной, М. Н. Кречетовой, В. Н. Лазареву, М. И. Максимовой, В. К. Никольскому ,А. П. Окладникову, В. В. Павлову, А. А. Передольской, Б. Б. Пиотровскому, В. В. Струве, Ся Най, Тан Лань, С. П. Толстову, К. В. Тревер, С. И. Тюляеву, Н. Д. Флиттнер, Хань Шоу-сюань, Чэнь Мэн-цзя.

Всеобщая история искусств. Том 1

Искусство Древнего мира: первобытное искусство, искусство Передней Азии, Древнего Египта, эгейское искусство, искусство Древней Греции, эллинистическое искусство, искусство Древнего Рима, Северного Причерноморья, Закавказья, Ирана, Древней Средней Азии, древнейшее искусство Индии и Китая.

* О книге
* От редакционной коллегии
* Первобытное искусство
    - Происхождение искусства
    - Основные этапы развития первобытного искусства
* Искусство передней Азии (И.Лосева)
    - Введение
    - Древнейшая культура племен и народов Двуречья (4 - начало 3 тысячелетия до н.э.)
    - Искусство Шумера (27-25 вв. до н.э.)
    - Искусство Аккада (24 - 23 вв. до н.э.)
    - Искусство Шумера (23 - 21 вв. до н.э.)
    - Искусство Вавилона (19 - 12 вв. до н.э.)
    - Искусство хеттов и митанни (18 - 8 вв. до н.э.)
    - Искусство Ассирии (9 - 7 вв. до н.э.)
    - Искусство Нововавилонского царства (7 - 6 вв. до н.э.)
* Искусство древнего Египта (М.Матье)
    - Введение

- Сложение древнеегипетского искусства (4 тысячелетие до н.э.)
- Искусство Древнего царства (3200 - 2400 гг. до н.э.)
- Искусство Среднего царства (21 в. — начало 19 в. до н.э.)
- Искусство первой половины Нового царства (16 - 15 вв. до н.э.)
- Искусство времени Эхнатона и его преемников (конец 15 — начало 14 в. до н.э.)
- Искусство второй половины Нового царства (14 - 2 вв. до н.э.)
- Искусство позднего времени (11 в - 332 г. до н.э.)

* Эгейское искусство
* Искусство Древней Греции (Ю.Колпинский)
  - Общая характеристика культуры и искусства Древней Греции
  - Искусство Гомеровской Греции
  - Искусство Греческой архаики
  - Искусство Греческой классики (Начало 5 — середина 4 в. до н.э.)
  - Искусство ранней классики (Так называемый «строгий штиль» 490 - 450 гг. до н.э.)
  - Искусство высокой классики (450 - 410 гг. до н.э.)
  - Искусство поздней классики (От конца Пелопоннесских войн до возникновения Македонской империи)
* Эллинистическое искусство (Е. Ротенберг)
  - Искусство эпохи эллинизма
* Искусство древнего Рима (Н.Бритова)
  - Искусство древнего Рима
  - Этрусское искусство
  - Искусство Римской республики
  - Искусство Римской империи 1 в. н. э.
  - Искусство Римской империи 2 в. н.э.
  - Искусство римских провинций 2 - 3 вв. н.э.
  - Искусство Римской империи 3 - 4 вв
* Искусство Северного Причерноморья
* Искусство Древнего Закавказья

* Искусство Древнего Ирана (И.Лосева, М.Дьяконов)

* Искусство Средней Азии

* Искусство Древней Индии

* Искусство Древнего Китая

Первобытное искусство

Происхождение искусства

Н.Дмитриев

Искусство как особая область человеческой деятельности, со своими самостоятельными задачами, особенными качествами, обслуживаемая профессионалами-художниками, стало возможным только на основе разделения труда. Энгельс говорит об этом: "...создание искусств и наук - все это было возможно лишь при помощи усиленного разделения труда, имевшего своей основой крупное разделение труда между массой, занятой простым физическим трудом, и немногими привилегированными, которые руководят работами, занимаются торговлей, государственными делами, а позднее также наукой и искусством. Простейшей, совершенно стихийно сложившейся формой этого разделения труда и было именно рабство" (*Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, 1951, стр. 170*).

Но так как художественная деятельность есть своеобразная форма познания и творческого труда, то истоки ее гораздо более древни, поскольку люди трудились и в процессе этого труда познавали окружающий мир еще задолго до разделения общества на классы. Археологические открытия за последние сто лет обнаружили многочисленные произведения изобразительного творчества первобытного человека, давность которых исчисляется десятками тысяч лет. Это - наскальные росписи; статуэтки из камня и кости; изображения и орнаментальные узоры, вырезанные на кусках оленьих рогов или на каменных плитах. Они найдены и в Европе, и в Азии, и в Африке. Это произведения, появившиеся задолго до того, как могло возникнуть сознательное представление о художественном творчестве. Очень многие из них, воспроизводящие главным образом фигуры животных - оленей, бизонов, диких коней, мамонтов, — так жизненны, так экспрессивны и верны натуре, что не только являются драгоценными историческими памятниками, но и сохраняют свою художественную силу до наших дней.

Вещественный, предметный характер произведений изобразительного творчества определяет особо благоприятные условия для исследователя происхождения изобразительного искусства по сравнению, с историками, изучающими происхождение других видов искусств. Если о начальных стадиях эпоса, музыки, танца приходится судить главным образом по косвенным данным и по аналогии с творчеством современных племен, находящихся на ранних стадиях общественного развития (аналогия весьма относительная, на которую можно опираться лишь с большой осторожностью), то детство живописи, скульптуры и графики встает перед нами воочию.

Оно не совпадает с детством человеческого общества, то есть древнейшими эпохами его становления. По данным современной науки, процесс очеловечения обезьяноподобных предков человека начался еще до первого оледенения четвертичной эпохи и, следовательно, «возраст» человечества равняется приблизительно миллиону лет. Первые

же следы первобытного искусства относятся к эпохе верхнего (позднего) палеолита, начавшейся примерно за несколько десятков тысячелетий до н.э. так называемое ориньякское время(*Шелльский, ашёльский, мустьерский, ориньякский, солютрейский, мадленский этапы древнекаменного века (палеолита) названы так по местам первых находок.*) Это было время уже сравнительной зрелости первобытно-общинного строя: человек этой эпохи по своей физической конституции ничем не отличался от современного человека, он уже владел речью и умел выделывать довольно сложные орудия из камня, кости и рога. Он вел коллективную охоту на крупного зверя с помощью копья и дротиков.Роды объединились в племена, возникал матриархат.

Должно было пройти свыше 900 тысяч лет, отделяющих древнейших людей от человека современного типа, прежде чем рука и мозг созрели для художественного творчества.

Между тем изготовление примитивных каменных орудий восходит к гораздо более древним временам нижнего и среднего палеолита. Уже синантропы (останки которых были найдены близ Пекина) достигли достаточно высокой ступени в изготовлении каменных орудий и умели пользоваться огнем. Люди более позднего, неандертальского типа обрабатывали орудия более тщательно, приноравливая их к специальным целям. Только благодаря такой «школе», длившейся многие тысячелетия, выработались необходимая гибкость руки, верность глаза и способность обобщать видимое, выделяя в нем самые существенные и характерые черты,-то есть все те качества, которые проявились в замечательных рисунках пещеры Альтамира. Если бы человек не упражнял и не изощрял свою руку, обрабатывая ради добывания пищи такой трудно поддающийся обработке материал, как камень, он не смог бы научиться рисовать: не овладев созданием утилитарных форм, не мог бы создавать форму художественную. Если бы многие и многие поколения не сосредоточивали способность мышления на поимке зверя — основного источника жизни первобытного человека, — им не пришло бы в голову изображать этого зверя.

Итак, во-первых, «труд — старше искусства» (эта мысль была блестяще аргументирована Г. Плехановым в его «Письмах без адреса») и, во-вторых, искусство обязано своим возникновением труду. Но чем же был вызван переход от производства исключительно полезных, практически необходимых орудий труда к производству наряду с ними также и «бесполезных» изображений? Именно этот вопрос больше всего дебатировался и больше всего был запутан буржуазными учеными, стремившимися во что бы то ни стало применить к первобытному искусству тезис И. Канта о «бесцельности», «незаинтересованности», «самоценности» эстетического отношения к миру. Писавшие о первобытном искусстве К. Бюхер, К. Гросс, Э. Гроссе, Люке, Врёйль, В. Гаузенштейн и другие утверждали, что первобытные люди занимались «искусством для искусства», что первым и определяющим стимулом художественного творчества было врожденное человеку стремление к игре.

Теории «игры» в различных их разновидностях базировались на эстетике Канта и Шиллера, согласно которой главным признаком эстетического, художественного переживания является именно стремление к «свободной игре видимостью» - свободной от какой-либо практической цели, от логической и моральной оценки.

«Эстетическое творческое побуждение, — писал Фридрих Шиллер, — незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье, веселое царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением как в физическом, так и в моральном смысле»(*Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, стр. 291.*).

Это основное положение своей эстетики Шиллер применил к вопросу о возникновении искусства (задолго до открытий подлинных памятников палеолитического творчества), полагая, что «веселое царство игры» воздвигается уже на заре человеческого общества: «...теперь древний германец выискивает себе более блестящие звериные шкуры, более великолепные рога, более изящные сосуды, а житель Каледонии отыскивает самые красивые раковины для своих празднеств. Не довольствуясь тем, что в необходимое внесен излишек эстетичного, свободное побуждение к игре, наконец, совершенно порывает с оковами нужды, и красота сама по себе становится объектом стремлений человека. Он украшает себя. Свободное наслаждение зачисляется в его потребности, и бесполезное вскоре становится лучшей долей его радости»(*Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, стр. 289, 290.*). Однако эта точка зрения опровергается фактами.

Прежде всего совершенно невероятно, чтобы пещерные люди, проводившие свои дни в жесточайшей борьбе за существование, беспомощные перед лицом природных сил, противостоявших им как нечто чуждое и непонятное, постоянно страдавшие от необеспеченности источниками питания, могли уделять так много внимания и энергии «свободным наслаждениям». Тем более что «наслаждения» эти были очень трудоемкими: немалого труда стоило высекать на камне крупные рельефные изображения, подобные скульптурному фризу в убежище под скалой Лё Рок де Сер (близ Ангулема, Франция). Наконец, многочисленные данные, в том числе данные этнографии, прямо указывают на то, что изображениям (так же как танцам и различного рода драматическим действиям) придавалось какое-то исключительно важное и сугубо практическое значение. С ними были связаны ритуальные обряды, имевшие целью обеспечить успех охоты; возможно, что им приносились жертвы, связанные с культом тотема, то есть зверя — покровителя племени. Сохранились рисунки, воспроизводящие инсценировку охоты, изображения людей в звериных масках, зверей, пронзенных стрелами и истекающих кровью.

Даже татуировка и обычай носить всякого рода украшения вызывались отнюдь не стремлением «к свободной игре видимостью» — они либо диктовались необходимостью устрашать врагов, либо предохраняли кожу от укусов насекомых, либо опять-таки играли роль священных амулетов или свидетельствовали о подвигах охотника, — например, ожерелье из медвежьих зубов могло свидетельствовать о том, что носящий его принимал участие в охоте на медведя. Кроме того, в изображениях на кусках оленьего рога, на небольших плитках следует видеть зачатки пиктографии(*Пиктография - первичная форма письма в виде изображений отдельных предметов.*), то есть средство общения. Плеханов в «Письмах без адреса» приводит рассказ одного путешественника о том, что «однажды он нашел на прибрежном песке одной из бразильских рек нарисованное туземцами изображение рыбы, принадлежавшей к одной из местных пород. Он приказал сопровождавшим его индейцам закинуть сеть, и те вытащили несколько штук рыбы той самой породы, которая изображена на песке. Ясно, что, делая это изображение, туземец хотел довести до сведения своих товарищей, что в данном месте водится такая-то рыба»(*Г. В. Плеханов. Искусство и литература, 1948, стр. 148.*). Очевидно, что таким же образом пользовались письмами рисунками и люди палеолита.

Имеется множество рассказов очевидцев об охотничьих танцах австралийских, африканских и других племен и об обрядах «убивания» нарисованных изображений зверя, причем в этих танцах и обрядах сочетаются элементы магического ритуала с упражнением в соответствующих действиях, то есть со своего рода репетицией, практической подготовкой к охоте. Ряд фактов свидетельствует о том, что и палеолитические изображения служили подобным целям. В пещере Монтеспан во Франции, в области северных Пиренеев были найдены многочисленные глиняные скульптуры зверей — львов, медведей, лошадей, — покрытые следами от ударов копьем,

нанесенных, повидимому, во время какой-то магической церемонии(*См. описание, со слов Бегуэна, в книге А. С. Гущина «Происхождение искусства»,Л.-М., 1937, стр. 88.*).

Неоспоримость и многочисленность подобных фактов заставили позднейших буржуазных исследователей пересмотреть «теорию игры» и выдвинуть в качестве дополнения к ней «магическую теорию». При этом теория игры не была отброшена: большинство буржуазных ученых продолжали утверждать, что, хотя произведения искусства и использовались как объекты магического действия, все же импульс к их созданию лежал во врожденной склонности к игре, к подражанию, к украшению.

Нужно указать на еще одну разновидность этой теории, утверждающую биологическую врожденность чувства прекрасного, свойственную якобы не только человеку, но и животным. Если идеализм Шиллера трактовал «свободную игру» как божественное свойство человеческого духа - именно человеческого, - то ученые, склонные к вульгарному позитивизму, усматривали это же свойство в мире животных и соответственно связывали истоки искусства с биологическими инстинктами самоукрашения. Основой для такого утверждения послужили некоторые наблюдения и высказывания Дарвина о явлениях полового подбора у животных. Дарвин, отмечая, что у некоторых пород птиц самцы привлекают самок яркостью оперенья, что, например, колибри украшают свои гнезда разноцветными и блестящими предметами и т. д., высказывал предположение, что животным не чужды эстетические эмоции.

Факты, установленные Дарвином и другими естествоиспытателями, сами по себе сомнению не подлежат. Но не подлежит сомнению и то, что выводить отсюда зарождение искусства человеческого общества так же неправомерно, как объяснять, например, причины путешествий и географических открытий, совершаемых людьми, тем инстинктом, который побуждает птиц к их сезонным перелетам. Сознательная деятельность человека противоположна инстинктивной, безотчетной деятельности животных. Известные цветовые, звуковые и другие раздражители действительно оказывают определенное влияние на биологическую сферу животных и, закрепляясь в процессе эволюции, приобретают значение безусловных рефлексов (причем лишь в некоторых, сравнительно редких случаях характер этих раздражителей совпадает с человеческими понятиями о красивом, о гармоничном).

Нельзя отрицать и того, что цвета, линии, так же как звуки и запахи, влияют и на организм человека — одни раздражающим, отталкивающим образом, другие, напротив, укрепляющим и способствующим правильному и активному его функционированию. Это так или иначе учитывается человеком в его художественной деятельности, но никоим образом не лежит в ее основе. Побуждения, заставлявшие палеолитического человека чертить и высекать на стенах пещер фигуры зверей, конечно, не имеют ничего общего с инстинктивными побуждениями: это сознательный и целеустремленный творческий акт существа, уже давно порвавшего цепи слепого инстинкта и вступившего на путь овладения силами природы, — а следовательно, и осмысления этих сил.

Маркс писал: «Паук совершает операции, напоминающие операции ткача, и пчела постройкой своих восковых ячеек посрамляет некоторых людей-архитекторов. Но и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что, прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове. В конце процесса труда получается результат, который уже в начале этого процесса имелся в представлении работника, т. е. идеально. Работник отличается от пчелы не только тем, что изменяет форму того, что дано природой: в том, что дано природой, он осуществляет в то же время

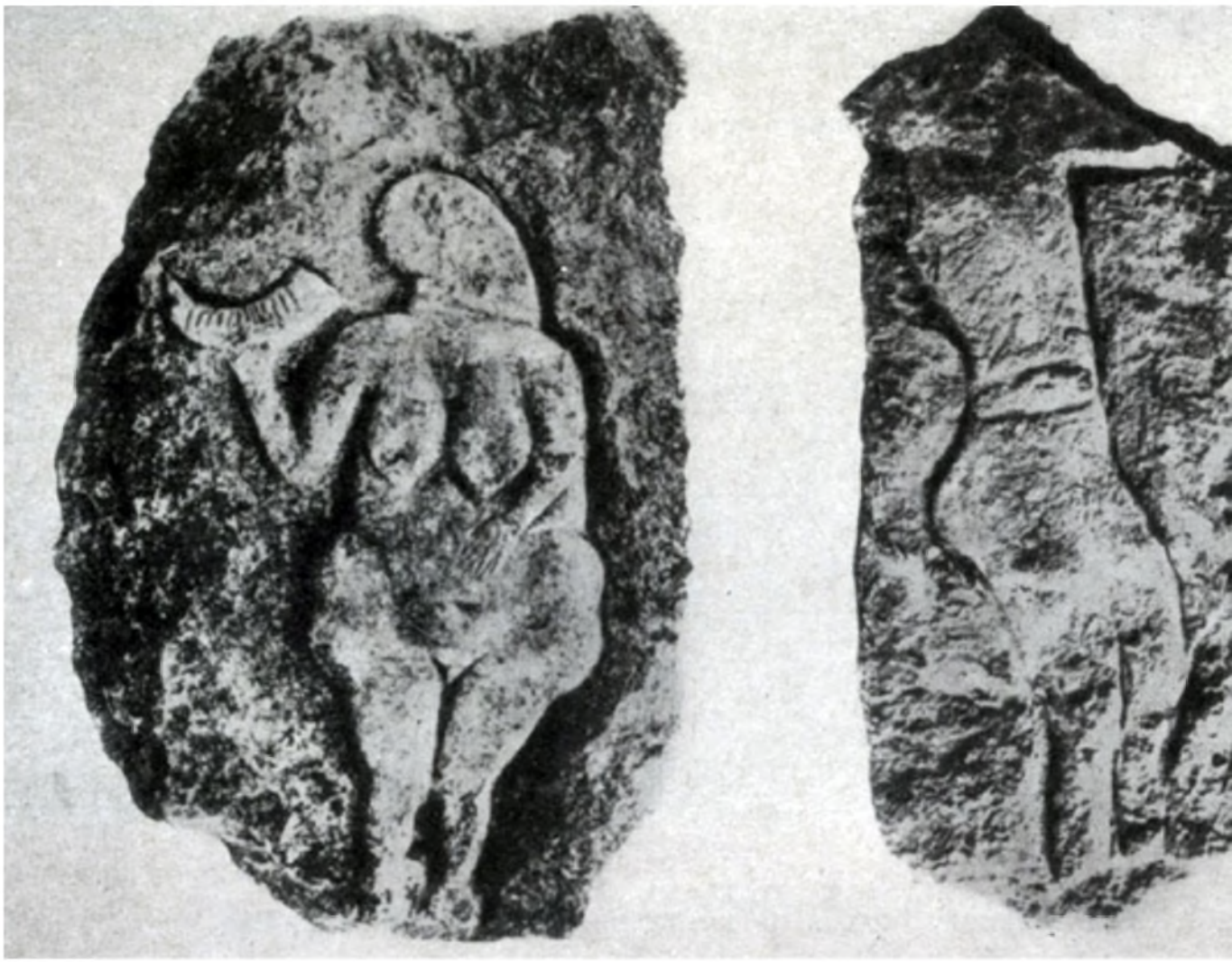
и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю»(*К. Маркс, Капитал, т. I, 1951, стр. 185.*).

Чтобы быть в состоянии осуществлять сознательную цель, человек должен знать природный объект, с которым он имеет дело, должен постигнуть его закономерные свойства. Способность к знанию тоже появляется не сразу: она принадлежит к тем «дремлющим силам», которые развиваются в человеке в процессе его воздействия на природу. Как проявление этой способности возникает и искусство — возникает как раз тогда, когда самый труд уже отошел от «первых животнообразных инстинктивных форм труда», «освободился от своей примитивной, инстинктивной формы»(*К. Маркс, Капитал, т. I, 1951, стр. 185.*). Искусство и, в частности, изобразительное искусство у своих истоков было одной из сторон труда, развившегося до определенной ступени сознательности.

Человек рисует зверя: тем самым он синтезирует свои наблюдения над ним; он все более уверенно воспроизводит его фигуру, повадки, движения, различные его состояния. Он формулирует свои знания в этом рисунке и закрепляет их. Одновременно он учится обобщать: в одном изображении оленя передаются особенности, наблюденные у целого ряда оленей. Это уже само по себе дает громадный толчок развитию мышления. Трудно переоценить прогрессивную роль художественного творчества в изменении сознания человека и его отношения к природе. Последняя теперь для него не так уж темна, не так зашифрована — мало-помалу, еще ощупью, он ее изучает.

Таким образом, первобытное изобразительное искусство — это одновременно и зародыши науки, точнее — первобытное знание. Понятно, что на той младенческой, примитивной ступени общественного развития эти формы познания и не могли еще расчленяться, как они расчленились в позднейшие времена; они сначала выступали слитно. Это еще не было искусство в полном объеме этого понятия и не было знание в собственном смысле слова, а нечто такое, в чем неразъединимо сочетались первичные элементы того и другого.

В этой связи становится объяснимым, почему палеолитическое искусство уделяет так много внимания зверю и сравнительно мало - человеку. Оно направлено прежде всего на познание внешней природы. В то самое время, когда животных уже научились изображать замечательно реально и живо, человеческие фигуры изображаются почти всегда очень примитивно, попросту неумело, - если не считать некоторых редких исключений, как, например, рельефы из Лосселя .



1 6. Женщина с рогом. Охотник. Рельефы из Лосселя (Франция, департамент Дордонь). Известняк. Высота ок. 0,5 м. Верхний палеолит, Ориньякское время.

В палеолитическом искусстве еще нет того преимущественного интереса к миру человеческих взаимоотношений, который отличает искусство, отграничившее свою сферу от сферы науки. По памятникам первобытного искусства (по крайней мере — изобразительного) трудно узнать о жизни родовой общины что-либо помимо ее занятий охотой и связанных с этим магических обрядов; главное же место занимает самый объект охоты - зверь. Именно его изучение представляло главный практический интерес, поскольку он был основным источником существования, — и утилитарно-познавательный подход к занятиям живописью и скульптурой сказывался в том, что изображали преимущественно животных, причем такие породы, добыча которых была особенно важна и вместе с тем трудна и опасна, а следовательно, требовала особенно тщательного изучения. Птицы, растения изображались редко.

Разумеется, люди палеолитической эпохи не могли еще правильно разбираться как в закономерностях окружавшего их природного мира, так и в закономерностях своих собственных действий. Еще не было отчетливого сознания разницы между реальным и кажущимся: увиденное во сне, вероятно, представлялось такой же реальностью, как увиденное наяву. Из всего этого хаоса сказочных представлений возникала первобытная магия, которая была прямым следствием крайней неразвитости, крайней наивности и противоречивости сознания первобытного человека, смешивавшего материальное с

духовным, приписывавшего по неведению материальное бытие нематериальным фактам сознания.

Рисуя фигуру животного, человек в известном смысле действительно «овладевал» животным, поскольку он познавал его, а познание — источник господства над природой. Жизненная необходимость образного познания и была причиной возникновения искусства. Но наш предок понимал это «овладение» в буквальном смысле и производил вокруг сделанного им рисунка магические обряды, чтобы обеспечить успех охоты. Он фантастически переосмысливал истинные, рациональные мотивы своих действий. Правда, весьма вероятно, что далеко не всегда изобразительное творчество имело ритуальное назначение; тут, очевидно, участвовали и другие побуждения, о которых уже говорилось выше: потребность в обмене сведениями и др. Но, во всяком случае, едва ли можно отрицать, что большинство живописных и скульптурных произведений служило и магическим целям.

Люди начали заниматься искусством намного раньше, чем у них сложилось понятие об искусстве, и намного раньше, чем они могли уяснить себе его действительное значение, действительную пользу.

Овладевая умением изображать видимый мир, люди также не сознавали подлинного общественного значения этого умения. Происходило нечто подобное позднейшему становлению наук, тоже постепенно высвобождавшихся из плена наивных фантастических представлений: средневековые алхимики стремились найти «философский камень» и тратили на это годы напряженного труда. Философского камня они так и не нашли, но зато приобрели ценнейший опыт в исследовании свойств металлов, кислот, солей и т. п., подготовивший последующее развитие химии.

Говоря о том, что первобытное искусство было одной из первоначальных форм познания, изучения окружающего мира, мы не должны полагать, что, следовательно, в нем не было ничего в собственном смысле слова эстетического. Эстетическое не есть нечто в корне противоположное полезному.

Уже трудовые процессы, связанные с изготовлением орудий и, как мы знаем, начавшиеся на много тысячелетий раньше, чем занятия рисованием и лепкой, в известной степени подготовили у человека способность эстетического суждения, научили его принципу целесообразности и соответствия формы содержанию. Древнейшие орудия почти бесформенны: это куски камня, обтесанные с одной, а позже с двух сторон: они служили для разных целей: и для рытья, и для резания, и т. д. По мере того как идет специализация орудий по функциям (появляются остроконечники, скребки, резцы, иглы), они приобретают более определенную и сообразную, а тем самым и более изящную форму: в этом процессе осознается Значение симметрии, пропорций, вырабатывается то чувство нужной меры, которое столь важно и в искусстве. И когда люди, стремившиеся усилить эффективность своего труда и научившиеся ценить и чувствовать жизненное значение целесообразной формы, подошли к передаче сложных форм живого мира, они сумели создать произведения, эстетически уже очень значимые и действенные.

Экономными, смелыми штрихами и большими пятнами красной, желтой и черной краски передавалась монолитная, могучая туша бизона. Изображение было полно жизни: в нем чувствовался трепет напрягающихся мускулов, упругость коротких крепких ног, ощущалась готовность зверя ринуться вперед, наклонив массивную голову, выставив рога и исподлобья глядя налитыми кровью глазами. Рисующий, вероятно, живо воссоздавал в

своем воображении его тяжелый бег сквозь чащу, его бешеный рев и воинственные крики преследующей его толпы охотников.

В многочисленных изображениях оленей и ланей первобытные художники очень хорошо передавали стройность фигур этих животных, нервное изящество их силуэта и ту чуткую настороженность, которая сказывается в повороте головы, в навострившихся ушах, в изгибах тела, когда они прислушиваются, не грозит ли им опасность. С удивительной точностью изображая и грозного, мощного бизона и грациозную лань, люди не могли не усваивать и самих этих понятий — силы и грации, грубости и изящества, — хотя, может быть, и не умели еще их сформулировать. А несколько более позднее изображение слонихи, хоботом прикрывающей своего слоненка от нападения тигра, — разве оно не свидетельствует о том, что художника начинало интересовать нечто большее, чем внешний вид зверя, что он присматривался к самой жизни животных и ее различные проявления казались ему интересными и поучительными. Он подмечал в мире животных трогательные и выразительные моменты, проявление материнского инстинкта. Словом, эмоциональные переживания человека, несомненно, утончались и обогащались с помощью его художественной деятельности уже на этих ступенях ее развития.



4. Живописные изображения на потолке Альтамирской пещеры (Испания, провинция Сантандер). Общий вид. Верхний палеолит, Мадленское время.

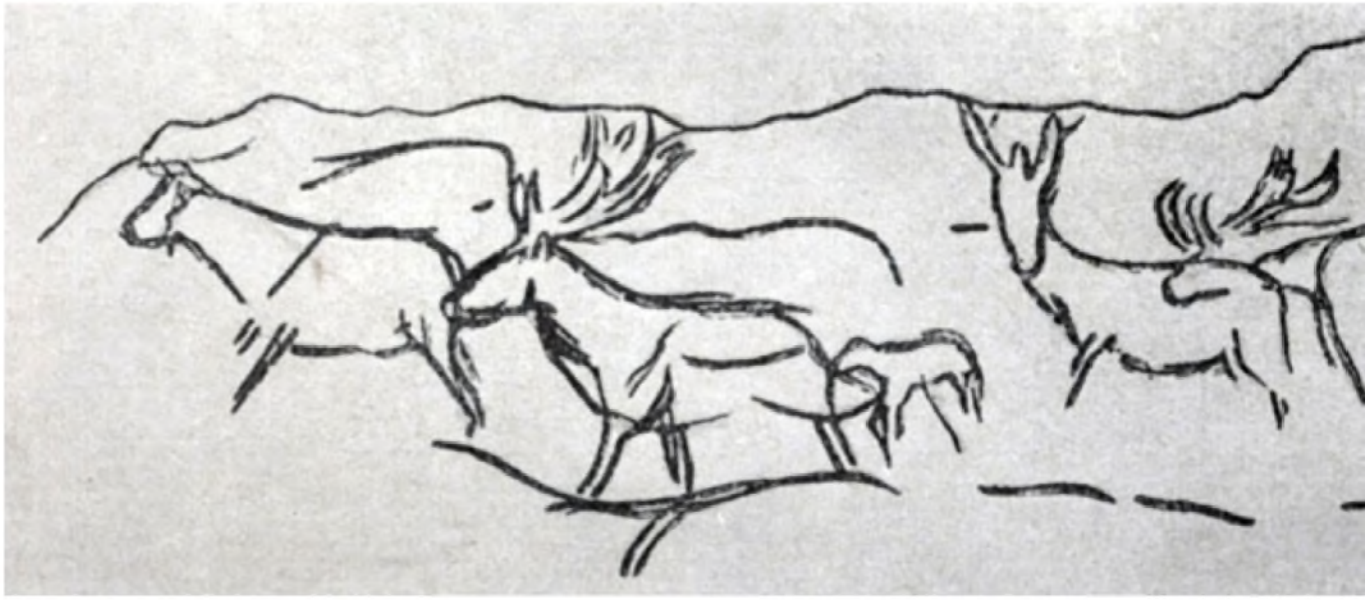
Мы не можем отказать палеолитическому изобразительному искусству и в зарождающейся способности компоновки. Правда, изображения на стенах пещер по большей части расположены беспорядочно, без должного соотнесения друг с другом и без попытки передать фон, окружение (например, живопись на потолке Альтамирской

пещеры. Но там, где рисунки помещались в каком-либо естественном обрамлении (например, на оленьих рогах, на костяных орудиях, на так называемых «жезлах вождей» и т. д.), они вписывались в это обрамление довольно искусно. На жезлах, имеющих продолговатую форму, но достаточно широких, чаще всего вырезаются идущие вереницей, друг за другом, лошади или олени. На более узких — рыбы или даже змеи. Часто скульптурные изображения животных помещены на рукоятке ножа или какого-либо орудия, и в этих случаях им придаются такие позы, которые свойственны данному животному и вместе с тем приспособлены по форме к назначению рукоятки. Здесь, таким образом, зарождаются элементы будущего «прикладного искусства» с его неизбежной подчиненностью изобразительных начал практическому назначению предмета(илл. 2 а).



2 6. Стадо оленей. Резьба по кости орла из грота Мэрии в Тэйжа (Франция, департамент Дордонь). Верхний палеолит.

Наконец, в эпоху верхнего палеолита встречаются, хотя и не часто, и многофигурные композиции, причем далеко не всегда они представляют собой примитивное «перечисление» отдельных фигур на плоскости. Есть изображения стада оленей, табуна лошадей, как некоего целого, где ощущение большой массы передается тем, что виден целый лес перспективно уменьшающихся рогов или вереница голов, а целиком нарисованы только некоторые фигуры животных, стоящих на первом плане или в стороне от стада. Еще более показательны такие композиции, как олени, переходящие через реку (резьба по кости из Лортэ или рисунок стада на камне из Лимейля, где фигуры идущих оленей пространственно объединены и вместе с тем каждая фигура обладает своими особенностями(*См. анализ этого рисунка в книге А. С. Гущина «Происхождение искусства», стр. 68.*). Эти и подобные композиции показывают уже довольно высокий уровень обобщающего мышления, развившегося в процессе труда и с помощью изобразительного творчества: люди уже осознают качественное различие между единственным и множественным, видя в последнем не только сумму единиц, но и новое качество, само обладающее известным единством.



3 6. Стадо оленей. Рисунок на камне из Лимейля (Франция, департамент Дордонь).

В выработке и развитии первоначальных форм орнамента, идущих параллельно с развитием собственно изобразительного творчества, также сказывалась способность обобщать - абстрагировать и выделять какие-то общие свойства и закономерности самых различных природных форм. Из наблюдения этих форм возникают понятия о круге, о линии прямой, волнообразной, зигзагообразной и, наконец, как уже отмечалось, о симметрии, ритмической повторяемости и т. п. Конечно, орнамент не является произвольной выдумкой человека: он, как и всякий вид искусства, основан на реальных прообразах. Прежде всего сама природа дает немало образцов орнамента, так сказать, «в чистом виде» и даже «геометрического» орнамента: узоры, покрывающие крылья многих пород бабочек, перья птиц (хвост павлина), чешуйчатая шкурка змеи, строение снежинок, кристаллов, раковин и пр. В строении чашечки цветка, в волнистых струях ручья, в самих растительных и животных организмах - во всем этом тоже, более или менее явственно, проступает «орнаментальная» структура, то есть определенное ритмическое чередование форм. Симметрия и ритм являются одним из внешних проявлений общих природных законов взаимосвязи и уравновешенности составных частей всякого организма (*В замечательной книге Э- Геккеля «Красота форм в природе» (СПБ, 1907) приводится множество примеров таких «природных орнаментов».*).

Как видно, создавая по образу и подобию природы орнаментальное искусство, человек и тут руководствовался потребностью в познании, в исследовании природных законов, хотя, конечно, не отдавал себе в этом ясного отчета.

Эпоха палеолита уже знает орнамент в виде параллельных волнистых линий, зубчиков, спиралей, которыми покрывались орудия. Возможно, что эти рисунки первоначально так же осмысливались, как изображения определенного предмета, вернее, части предмета, и воспринимались в качестве условного его обозначения. Как бы то ни было, особое ответвление изобразительного творчества - орнаментальное намечается в наидревнейшие времена. Наибольшего развития оно достигает уже в неолитическую эпоху, с появлением гончарного производства. Неолитические глиняные сосуды украшались разнообразными узорами: концентрическими кругами, треугольниками, шахматными клетками и т. п.

Но в искусстве неолита и затем бронзового века наблюдаются новые, особые черты, отмечаемые всеми исследователями: не только совершенствование орнаментального

искусства как такового, но и перенесение орнаментальных приемов на изображения фигур животных и людей и в связи с этим схематизация последних.

Если рассматривать произведения первобытного творчества в хронологической последовательности (что, конечно, можно сделать лишь очень приблизительно, поскольку установление точной хронологии невозможно), то бросается в глаза следующее. Самые ранние изображения животных (ориньякского времени) еще примитивны, сделаны одним лишь линейным контуром, без всякой проработки деталей, и по ним не всегда можно понять, какое именно животное изображено. Это явное следствие неумелости, неуверенности руки, пытающейся что-то изобразить, рто первые несовершенные опыты. В дальнейшем они совершенствуются, и мадленское время дает те прекрасные, можно сказать «классические», образцы первобытного реализма, которые уже упоминались. В конце палеолита, а также в неолитическую и бронзовую эпохи все чаще встречаются схематически упрощенные рисунки, где упрощенность идет уже не столько от неумения, сколько от известной нарочитости, намеренности.

Нарастающее разделение труда внутри первобытной общины, формирование родового строя с его уже более сложными отношениями людей друг к другу обусловили собой и расщепление того первоначального, наивного взгляда на мир, в котором проявляется и сила и слабость людей палеолита. В частности, первобытная магия, первоначально еще не оторвавшаяся от простого и непредвзятого восприятия вещей, как они есть, постепенно превращается в усложненную систему мифологических представлений, а затем и культов — систему, предполагающую наличие «второго мира», таинственного и не похожего на реальный мир. Кругозор человека расширяется, все большее количество явлений входит в поле его зрения, но вместе с этим множится и количество загадок, которые уже не могут разрешаться путем простых аналогий с наиболее близкими и понятными предметами. Человеческая мысль стремится углубиться в эти загадки, побуждаемая к этому опять-таки интересами материального развития, но на этом пути ее подстерегают опасности отрешения от реальной действительности.

В связи с усложнением культов обособляется и выделяется группа жрецов, колдунов, использующих искусство, которое в их руках утрачивает свой изначально реалистический характер. Оно и раньше, как мы знаем, служило объектом магических действий, но для палеолитического охотника ход размышлений сводился примерно к следующему: чем больше похож нарисованный зверь на настоящего, живого, тем достижимее цель. Когда изображение рассматривается уже не как «двойник» реального существа, а становится идолом, фетишем, воплощением загадочных темных сил, — тогда оно вовсе не должно носить реального характера, оно, напротив, постепенно превращается в очень отдаленное, фантастически преображенное подобие того, что существует в повседневной действительности. Данные говорят за то, что у всех народов их специально культовые изображения чаще всего наиболее деформированы, наиболее удалены от реальности. На этом пути возникают чудовищные, устрашающие идолы ацтеков, грозные истуканы полинезийцев и т. д.

Неправильно было бы сводить к этой линии культового искусства все вообще искусство периода родового строя. Тенденция к схематизации далеко не была всепоглощающей. Наряду с ней продолжала развиваться и реалистическая линия, но уже в несколько иных формах: главным образом она осуществляется в областях творчества, имеющих наименьшую связь с религией, то есть в прикладных искусствах, в ремеслах, отделение которых от земледелия уже создает предпосылки для товарного производства и знаменует переход от родового строя к классовому обществу. Это так называемая эпоха военной демократии, которую разные народы проходили в разные времена, характеризуется

расцветом художественных ремесел: именно в них на данной стадии общественного развития воплощается прогресс художественного творчества. Понятно, однако, что сфера прикладных искусств всегда так или иначе ограничена практическим назначением вещи, поэтому в них не могли получить полное и всестороннее развитие все те возможности, которые в зачаточном виде таились уже в искусстве палеолита.

Искусство первобытно-общинного строя несет на себе печать мужественности, простоты и силы. В своих рамках оно реалистично и полно искренности. Не может быть и речи о «профессионализме» первобытного искусства. Конечно, это не значит, что живописью и скульптурой занимались поголовно все члены родовой общины. Возможно, что элементы личной одаренности уже играли известную роль в этих занятиях. Но они не давали никаких привилегий: то, что делал художник, было естественным проявлением всего коллектива, это делалось для всех и от лица всех.

Но содержание этого искусства еще бедно, кругозор его замкнут, сама его цельность покоится на неразвитости общественного сознания. Дальнейший прогресс искусства мог осуществляться только ценой утраты этой первоначальной цельности, что мы и видим уже на поздних этапах первобытно-общинной формации. По сравнению с искусством верхнего палеолита они знаменуют известный упадок художественной деятельности, однако это упадок лишь относительный. Схематизируя изображение, первобытный художник учится обобщать, абстрагировать понятия прямой или кривой линии, окружности и т. п., приобретает навыки сознательного построения, рационального распределения элементов рисунка на плоскости. Без этих подспудно накапливаемых навыков был бы невозможен переход к тем новым художественным ценностям, какие создаются в искусстве древних рабовладельческих обществ. Можно сказать, что в период неолита окончательно складываются понятия о ритме и композиции. Таким образом, художественное творчество поздних стадий родового строя является, с одной стороны, закономерным симптомом его разложения, с другой — переходной ступенью к искусству рабовладельческой формации.

Основные этапы развития первобытного искусства

В.Шлеев

Первобытное искусство, то есть искусство эпохи первобытно-общинного строя, развивалось в течение очень длительного времени, и в некоторых частях света - в Австралии и Океании, во многих областях Африки и Америки - оно существовало вплоть до нового времени. В Европе и Азии его возникновение восходит к ледниковому периоду, когда большая часть Европы была покрыта льдом и там, где теперь находятся южная Франция и Испания, расстилалась тундра. В 4 - 1 тысячелетиях до н.э. первобытно-общинный строй сначала в северной Африке и Передней Азии, а затем и в южной и восточной Азии и в южной Европе постепенно сменился рабовладельческим.

Древнейшие этапы развития первобытной культуры, когда впервые появляется и искусство, относятся к палеолиту, причем искусство, как уже говорилось, появилось лишь в позднем (или верхнем) палеолите, в ориньяко-солютрейское время, то есть за 40 - 20 тысячелетий до н.э. Оно достигло большого расцвета в мадленское время (20 - 12 тысячелетия до н.э. Более поздние этапы развития первобытной культуры относятся уже к мезолиту (среднекаменному веку), неолиту (новому каменному веку) и ко времени распространения первых металлических орудий (медно-бронзовому веку).

Примерами первых произведений первобытного искусства являются схематические контурные рисунки звериных голов на известняковых плитах, найденные в пещерах Ла-Ферраси (Франция).

Эти древнейшие изображения чрезвычайно примитивны и условны. Но в них, без сомнения, можно видеть зачатки тех представлений в сознании первобытных людей, которые были связаны с охотой и охотничьей магией.

С появлением оседлости, продолжая использовать для обитания навесы скал, гроты и пещеры, люди начали устраивать и долговременные поселения - стоянки, состоявшие из нескольких жилищ. Так называемый «большой дом» родовой общины из поселения Костенки I, около Воронежа, был значительных размеров (35х16 м) и имел, повидимому, кровлю из жердей.

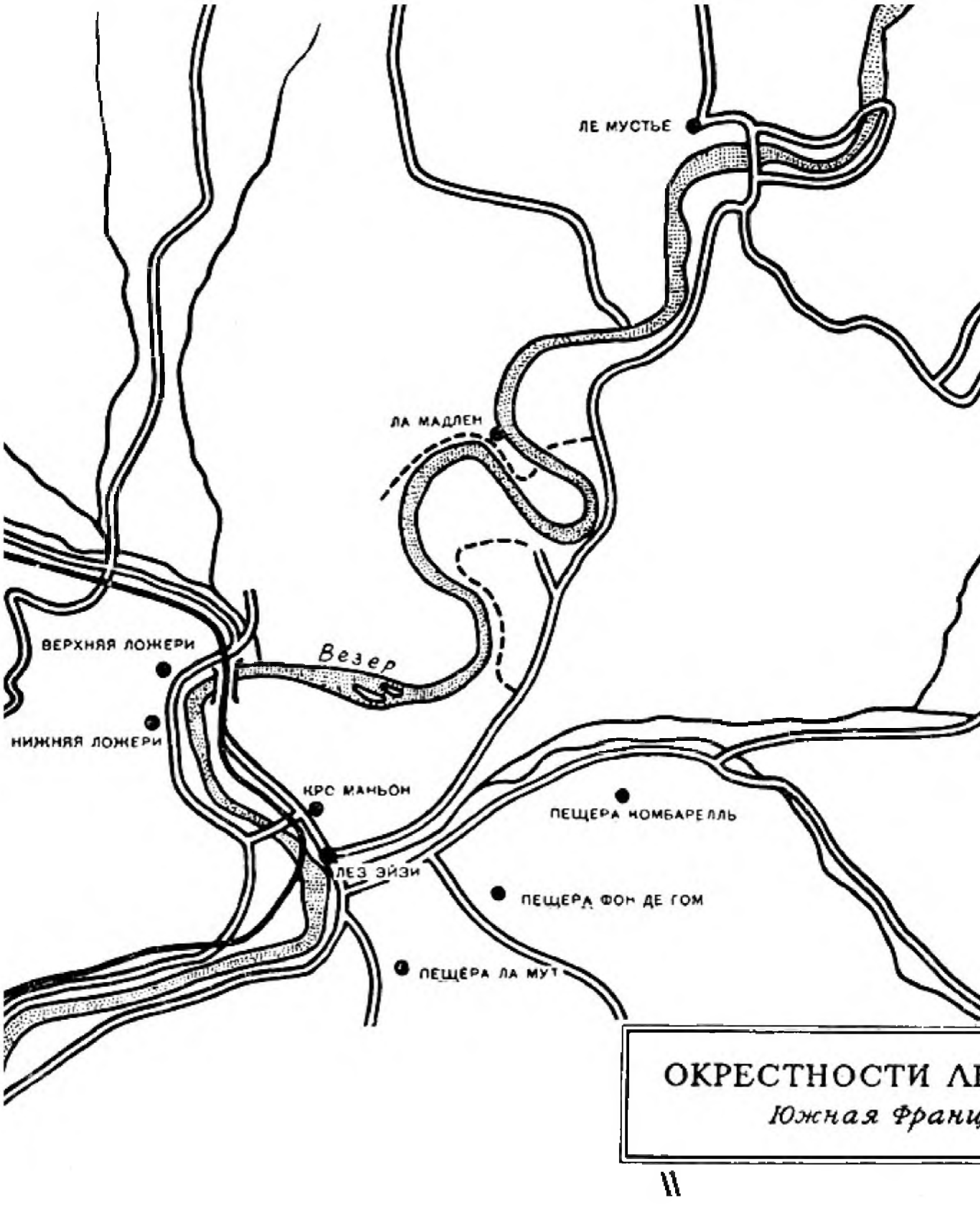
Именно в такого рода жилищах, в ряде поселений охотников на мамонта и дикую лошадь, относящихся к ориньяко-солютрейскому времени, обнаружены вырезанные из кости, рога или мягкого камня небольшие по размерам (5 - 10 см) скульптурные фигурки, изображающие женщин. Большинство найденных статуэток изображает обнаженную стоящую женскую фигуру; в них ясно видно стремление первобытного художника передать черты женщины-матери (подчеркнуты грудь, огромный живот, широкие бедра).

Сравнительно верно передавая общие пропорции фигуры, первобытные скульпторы обычно изображали руки этих статуэток тонкими, маленькими, чаще всего сложенными на груди или животе, черты лица не изображали вовсе, хотя довольно тщательно передавали детали прически, татуировки и т. п.



Палеолит в Западной Европе

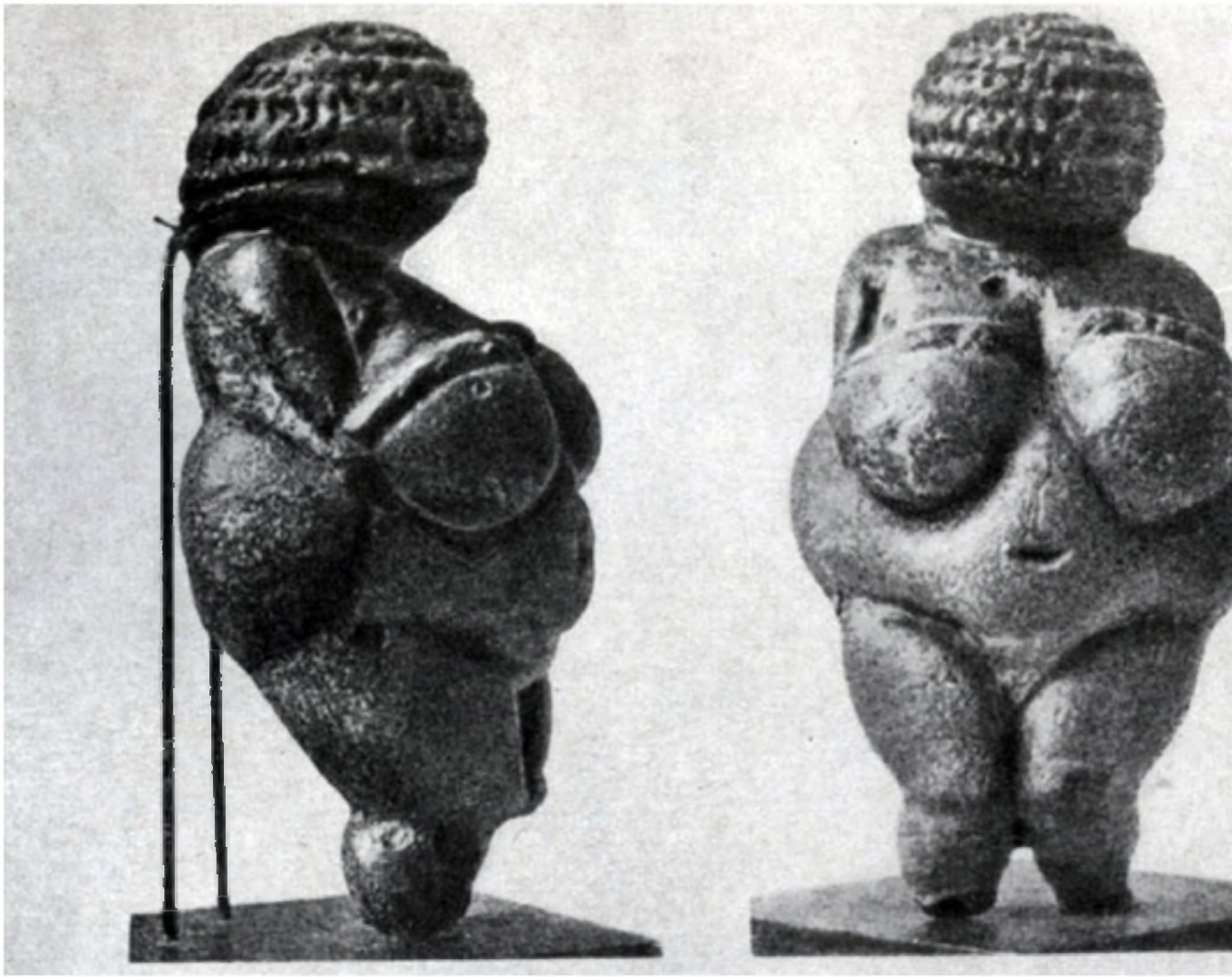
Хорошие образцы подобных статуэток найдены и в Западной Европе (статуэтки из Виллендорфа в Австрии, из Ментоны и Леспюга в южной Франции и др.), и в Советском Союзе — в палеолитических стоянках V деревень Костенки и Гагарино на Дону, Авдеево под Курском и др. Более схематически выполнены относящиеся к переходному солютрейско-мадленскому времени статуэтки восточной Сибири из стоянок Мальта и Буреть.



Окрестности Лез Эйзи

Для понимания роли и места человеческих изображений в жизни первобытной родовой общины особенно интересны высеченные на плитах известняка рельефы из стоянки Лоссель во Франции. На одной из этих плит изображен охотник, бросающий копье, на трех других плитах - женщины, своим обликом напоминающие статуэтки из

Виллендорфа, Костенок или Гагарина, и, наконец, на пятой плите - зверь, на которого охотятся. Охотник дан в живом и естественном движении, женские фигуры и, в частности, их руки изображены анатомически более правильно, чем в статуэтках. На одной из плит, лучше сохранившейся, женщина держит в руке, согнутой в локте и поднятой вверх, бычий (турий) рог. С. Замятнин выдвинул правдоподобную гипотезу, что в данном случае изображена сцена колдовства, связанного с приготовлением к охоте, в котором женщина играла важную роль.



1 а. Женская статуэтка из Виллендорфа (Австрия). Известняк. Верхний палеолит, Ориньякское время. Вена. Естественноисторический музей.

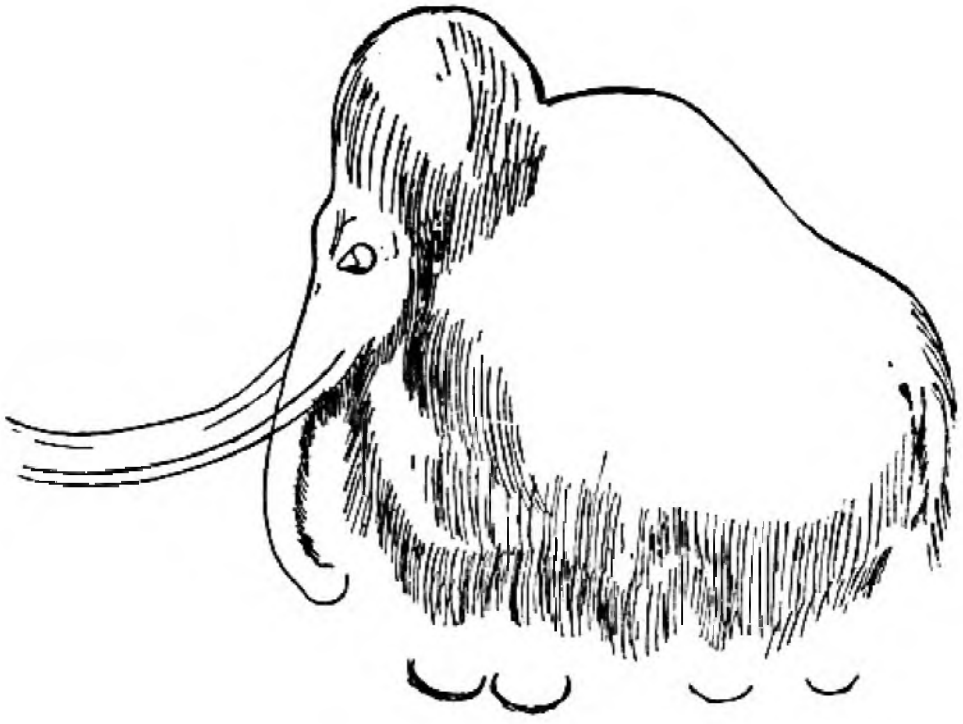
Судя по тому, что статуэтки такого рода были найдены внутри жилища, они имели большое значение в жизни первобытных людей. Они свидетельствуют и о той большой общественной роли, которая принадлежала женщине в период матриархата.

Гораздо чаще первобытные художники обращались к изображению животных. Наиболее древние из этих изображений еще очень схематичны. Таковы, например, вырезанные из мягкого камня или из слоновой кости небольшие и очень упрощенные статуэтки зверей — мамонта, пещерного медведя, пещерного льва (из стоянки Костенки I), а также и выполненные одноцветной контурной линией рисунки животных на стенах ряда пещер Франции и Испании (Ниндаль, Ла Мут, Кастильо). Обычно эти контурные изображения нанесены на камень резьбой или прочерчены по сырой глине. Как в скульптуре, так и в

живописи в этот период передаются только самые главные особенности животных: общая форма тела и головы, наиболее заметные внешние приметы.

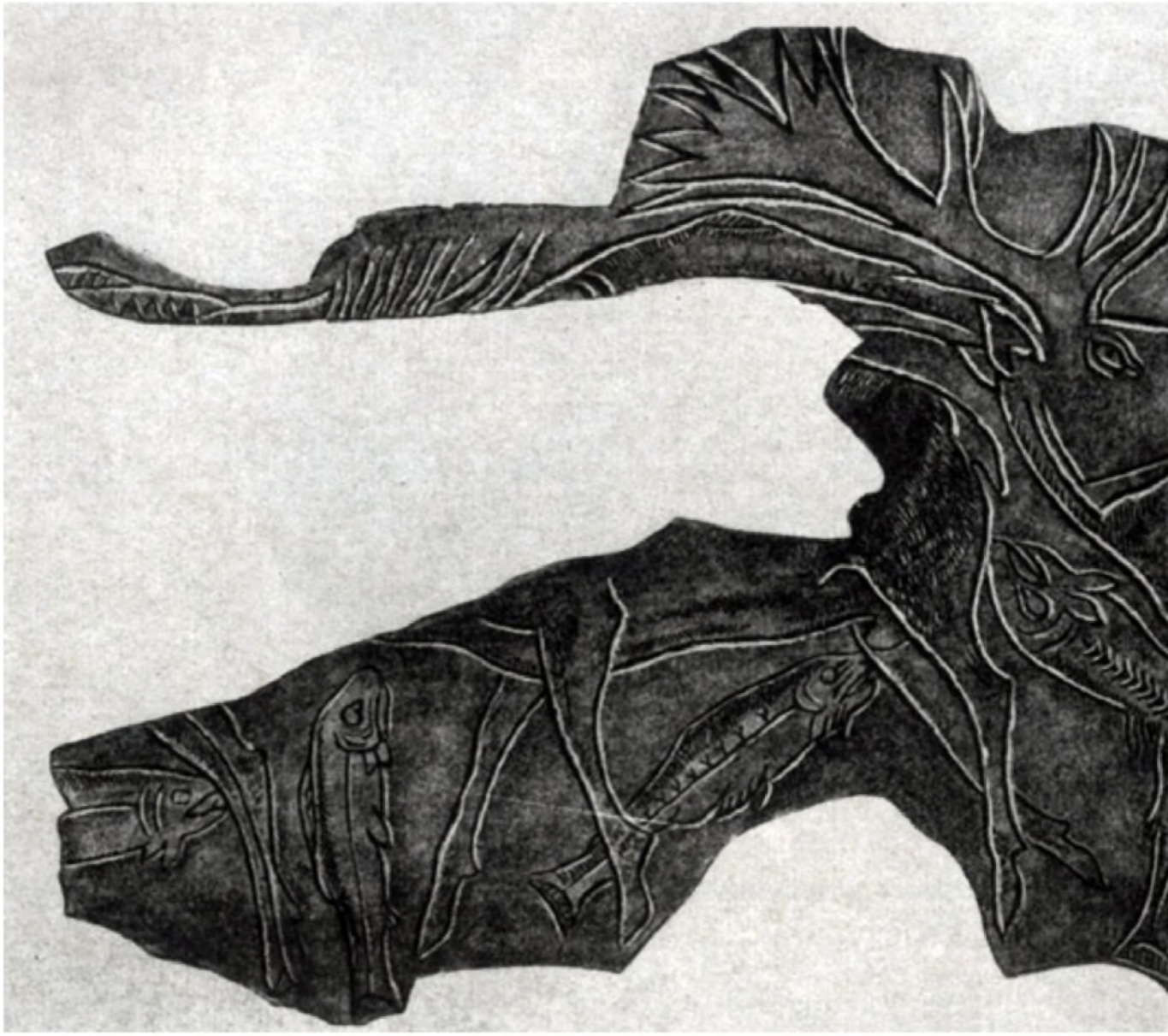
На основе таких первоначальных, примитивных опытов постепенно выработалось мастерство, ярко проявившееся в искусстве мадленского времени.

Первобытные художники овладели техникой обработки кости и рога, изобрели более совершенные средства передачи форм окружающей действительности (преимущественно животного мира). В мадленском искусстве выразилось более глубокое понимание и восприятие жизни. Замечательные стенные росписи этого времени были найдены с 80 - 90-х гг. 19 века в пещерах южной Франции (Фон де Гом, Ласко, Монтиньяк, Комбарелль, пещера Трех братьев, Нио и др.) и северной Испании (пещера Аль-тамира). Возможно, что к палеолиту относятся контурные рисунки животных, правда, более примитивные по характеру исполнения, обнаруженные в Сибири на берегах Лены около д. Шишкино. Наряду с живописью, исполненной обычно красной, желтой и черной красками, среди произведений мадленского искусства встречаются рисунки, вырезанные на камне, кости и роге, барельефные изображения, а иногда и круглая скульптура. Охота играла чрезвычайно важную роль в жизни первобытно-родовой общины,и поэтому изображения зверей занимали столь значительное место в искусстве. Среди них можно видеть разнообразных европейских животных того времени: бизона, северного и благородного оленей, шерстистого носорога, мамонта, пещерного льва, медведя, дикую свинью и т. п.; реже встречаются различные птицы, рыбы и змеи. Чрезвычайно редко изображались растения.



Мамонт. Пещера Фон де Гом

Образ зверя в творчестве первобытных людей мадленского времени по сравнению с предшествующим периодом приобрел гораздо более конкретные и жизненно правдивые черты. Первобытное искусство теперь пришло к ясному пониманию строения и формы тела, к умению правильно передать не только пропорции, но и движение животных, быстрый бег, сильные повороты и раккурсы.



2 а. Олени, переплывающие реку. Резьба по оленьему рогу (изображение дано в развернутом виде). Из пещеры Лортэ (Франция, департамент Верхние Пиренеи). Верхний палеолит. Музей в Сен Жермен-ан-Лэ.

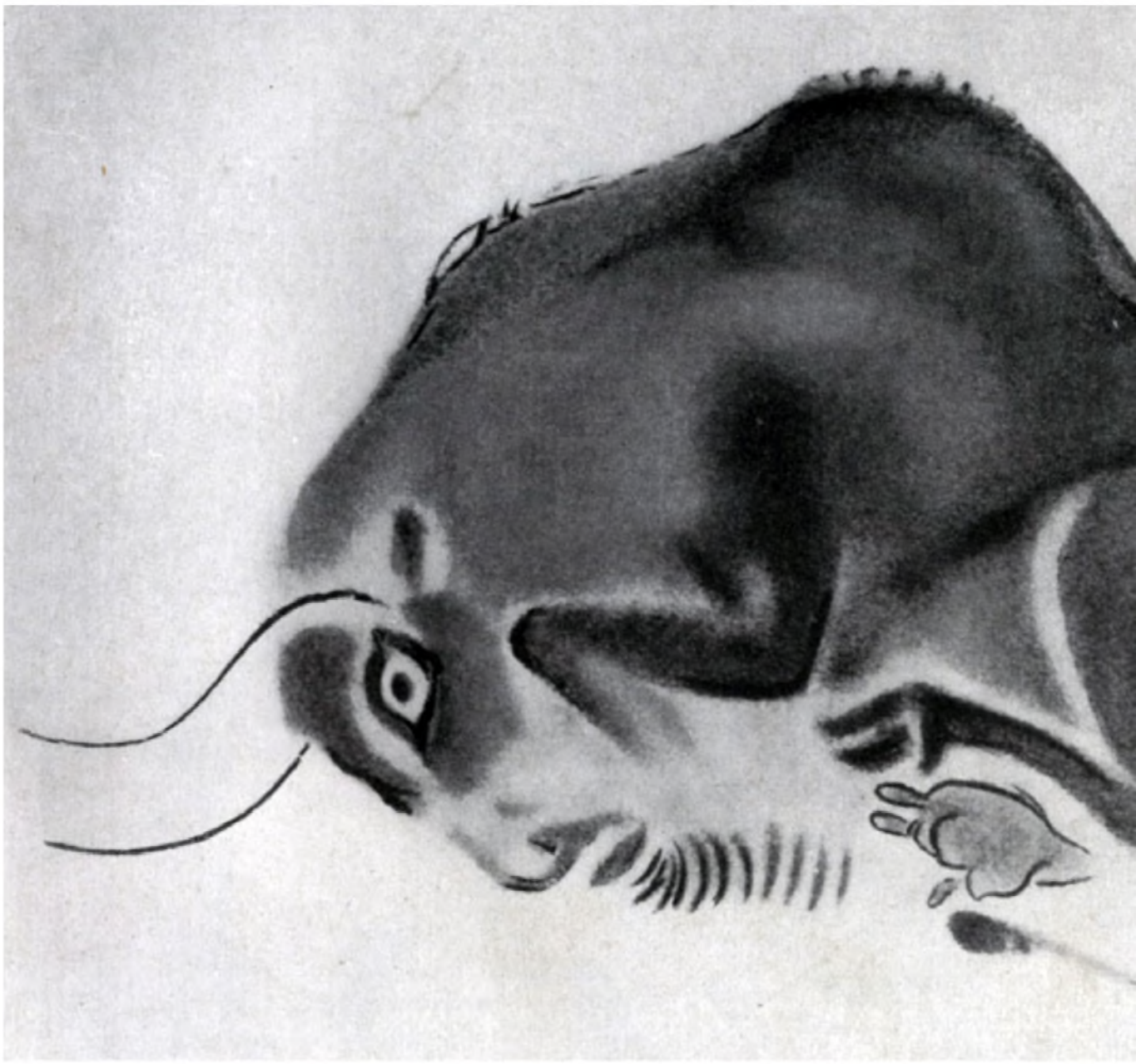
Замечательная живость и большая убедительность в передаче движения отличают, например, рисунок, процарапанный на кости, найденный в гроте Лортэ (Франция), где изображены олени, переправляющиеся через реку. Художник с большой наблюдательностью передал движение, сумел выразить чувство настороженности в повернутой назад голове оленя. Река обозначена им условно, только изображением лососей, плавающих между ног оленей.

Прекрасно передают характер животных, своеобразие их повадок, выразительность движений и такие первоклассные памятники, как гравированные на камне рисунки бизона и оленя из Верхней Ложери (Франция), мамонта и медведя из пещеры Комбарелль и многие другие.

Наибольшим художественным совершенством среди памятников искусства мадленского времени отличаются прославленные пещерные росписи Франции и Испании.

Наиболее древними и здесь являются контурные рисунки, изображающие красной или черной краской профиль животного. Вслед за контурным рисунком появилась штриховка поверхности тела отдельными линиями, передающими шерсть. В дальнейшем фигуры стали сплошь закрашиваться одной краской с попытками объемной моделировки. Вершиной палеолитической живописи являются изображения животных, выполненные двумя или тремя красками с различной степенью тональной насыщенности. В этих больших (около 1,5 м) -фигурах нередко использованы-выступы и неровности скал.

Повседневные наблюдения за зверем, изучение его повадок помогли первобытным художникам создать изумительно яркие художественные произведения. Меткость наблюдения и мастерская передача характерных движений и поз, четкая ясность рисунка, умение передать своеобразие облика и состояния животного — всем этим отмечены лучшие из памятников мадленской живописи. Таковы неподражаемые по силе жизненной правды" изображения раненых бизонов в Альтамирской пещере, ревущего бизона в той же пещере , пасущегося северного оленя, медлительного и спокойного, в пещере Фон де Гом бегущего кабана (в Альтамире).



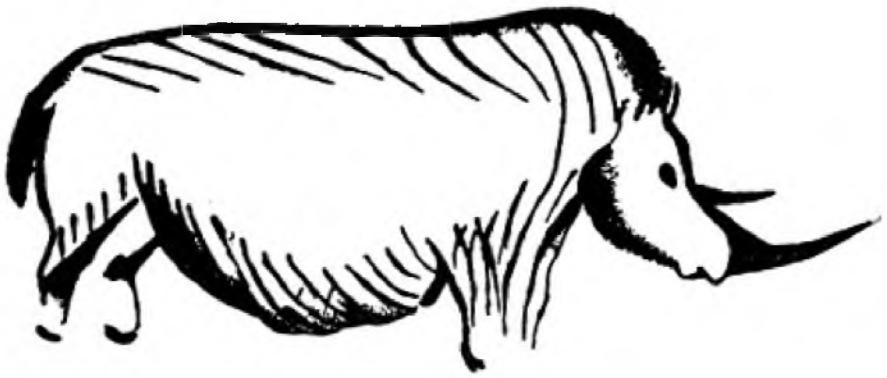
5. Раненый бизон. Живописное изображение в Альтамирской пещере.



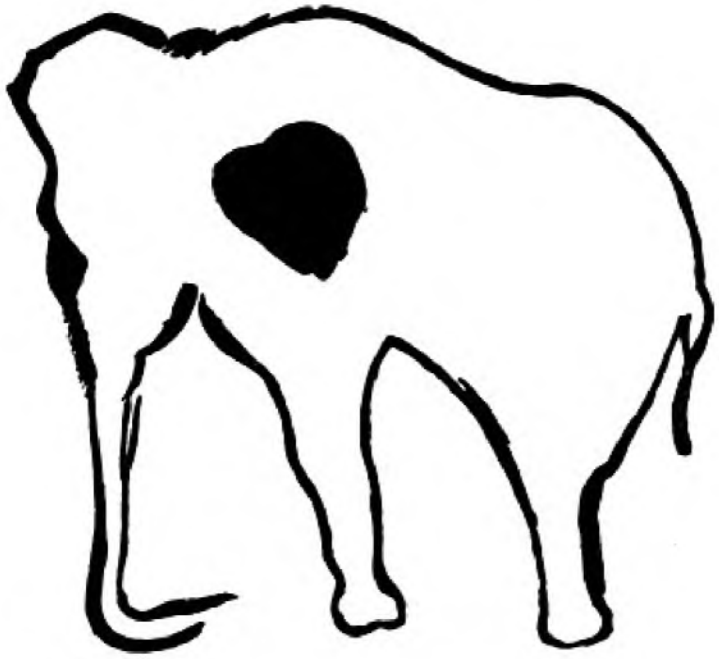
6. Ревущий бизон. Живописное изображение в Альтамирской пещере.



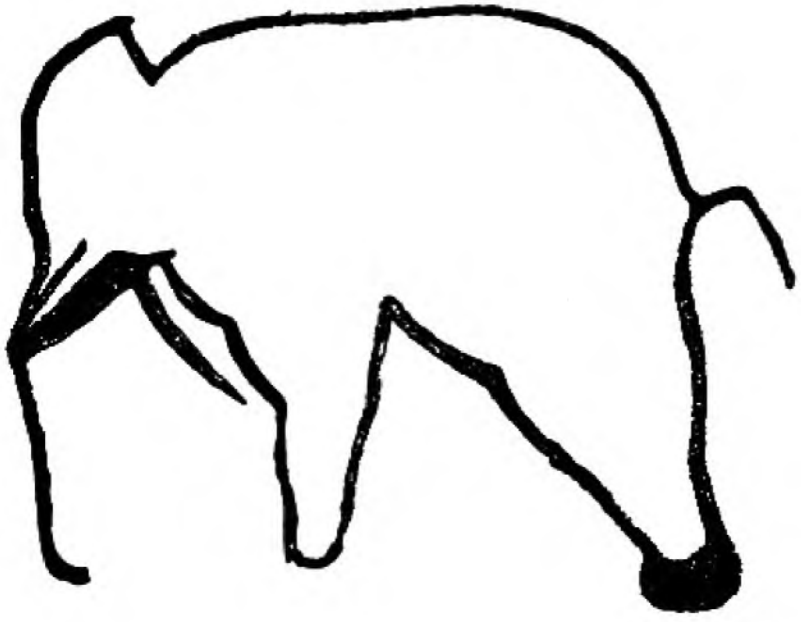
7. Пасущийся северный олень. Живописное изображение в пещере Фон де Гом (Франция, департамент Дордонь). Верхний палеолит, Мадленское время.



Носорог. Пещера фон де Гом



Слон. Пещера Пиндадь



Слон.Пещера Кастильо

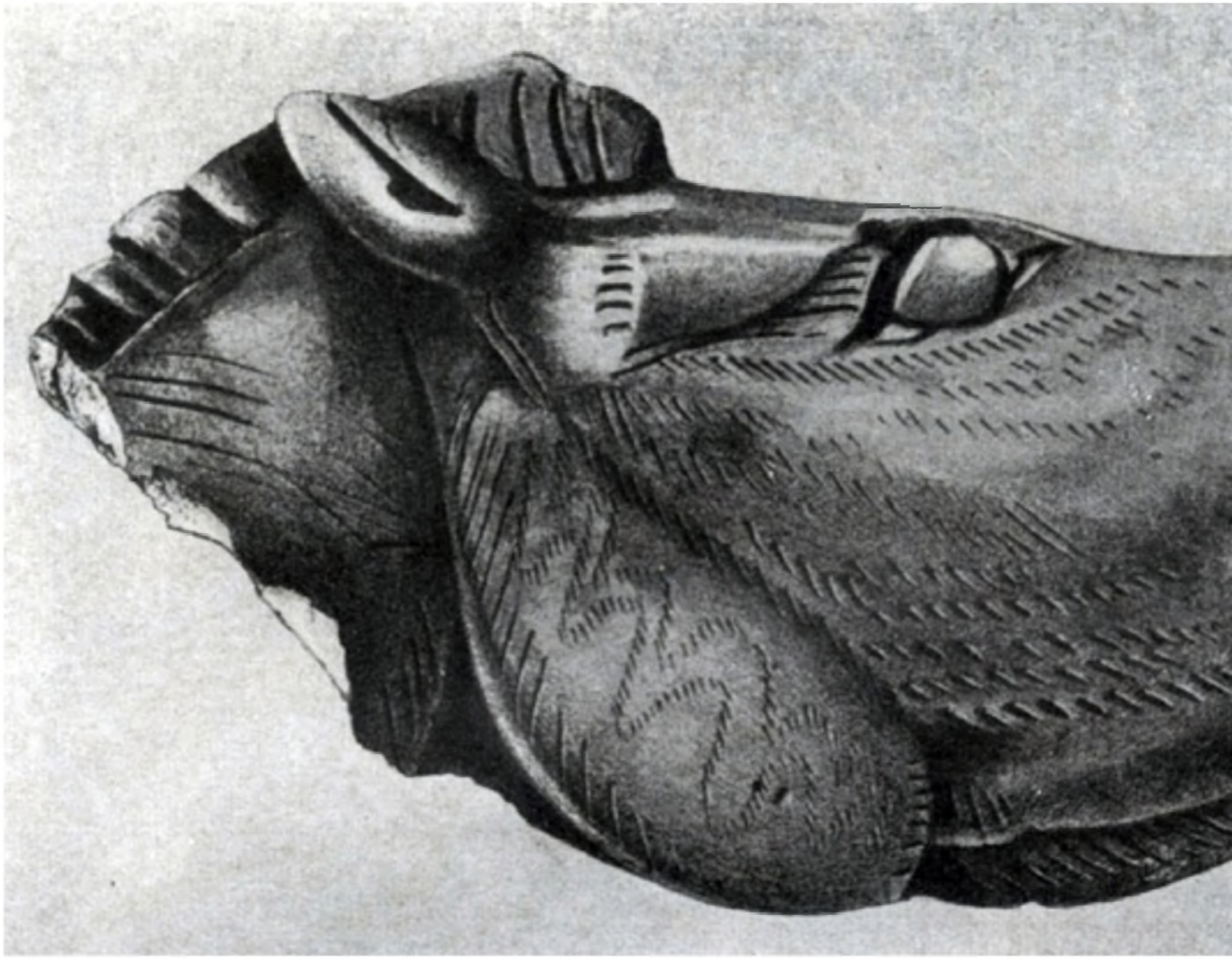
В росписях пещер мадленского Времени встречаются преимущественно единичные изображения животных. Они очень правдивы, но чаще всего никак не связаны одно с другим. Иногда, не считаясь с уже сделанным ранее изображением, прямо по нему исполняли другое; точка зрения зрителя тоже не принималась в расчет, и отдельные изображения по отношению к горизонтальному уровню находились в самых неожиданных положениях.

Но уже в предшествующее время, как об этом свидетельствуют рельефы из Лосселя, первобытные люди пытались изобразительными средствами передать некоторые, имевшие особо важное значение, сцены своей жизни. Эти зачатки более сложных решений получают дальнейшее развитие в мадленское время. На кусках кости и рога, на камнях появляются изображения не только отдельных животных, но иногда и целого стада. Так, например, на костяной пластинке из грота Мэрии в Тэйжа вырезан рисунок стада оленей, где выделены только передние фигуры животных, за которыми следует схематическое изображение всего остального стада в виде условных рогов и прямых палочек ног, но замыкающие фигуры опять переданы полностью. Другой характер носит изображение группы оленей на камне из Лимейля , где художник передал особенности и повадки каждого оленя. О том, ставил ли здесь художник своей целью изображение стада, или это просто изображения отдельных не связанных друг с другом фигур, мнения ученых расходятся(Франция; илл. 2 6, Франция; илл. 3 6)

Люди в мадленских росписях не изображаются, за исключением редчайших случаев (рисунок на куске рога из Верхней Ложери или на стене пещеры Трех братьев), где показаны не только животные, но и люди, замаскированные под животных для обрядового танца или охоты.

Наряду с развитием росписей и рисунков на кости и камне в мадленское время идет дальнейшее развитие скульптуры из камня, кости и глины, а также, возможно, и из дерева. И в скульптуре, изображая животных, первобытные люди достигли большого мастерства.

Одним из замечательных образцов скульптуры мадленского времени является найденная в пещере Мае д'Азиль (Франция) выполненная из кости голова лошади. С большой правдивостью построены пропорции короткой лошадиной головы, ясно ощущается порывистое движение, прекрасно использованы насечки для передачи шерсти.



3 а. Голова лошади из пещеры Мас д'Азиль (Франция, департамент Арьеж). Рог северного оленя. Длина 5,7 см. Верхний палеолит. Собр. Э. Пъетт (Франция).

Чрезвычайно интересны также открытые в глубине пещер северных Пиренеев (пещеры Тюк д'Одубер и Монтеспан) вылепленные из глины изображения бизонов, медведей, львов и лошадей. Эти скульптуры, выполненные с большим сходством, иногда даже, повидимому, покрывались шкурами и имели не скульптурные, а приставленные настоящие головы (фигура медвежонка из пещеры Монтеспан).

Наряду с круглой скульптурой в это время исполнялись и изображения зверей в рельефе. Примером может служить скульптурный фриз из отдельных камней на площадке убежища Лё Рок (Франция). Высеченные на камнях фигуры лошадей бизонов, козлов, человека с маской на голове, повидимому, так же как и подобные живописные и графические изображения, создавались ради успеха охоты на диких зверей. На магический смысл некоторых памятников первобытного искусства, возможно, указывают и изображения воткнутых в фигуры животных копий и дротиков, летящих камней, ран на теле и т. п. (например, изображение бизона в пещере Нио, медведя в пещере Трех братьев и т. п.). С помощью подобных приемов первобытный человек надеялся легче овладеть зверем, подвести его под удары своего оружия.

***

Новый этап развития первобытного искусства, отражающий глубокие изменения в представлениях человека об окружающей действительности, связан с периодами мезолита, неолита и энеолита (медный век). От присвоения готовых продуктов природы первобытное общество в это время переходит к более сложным формам труда.

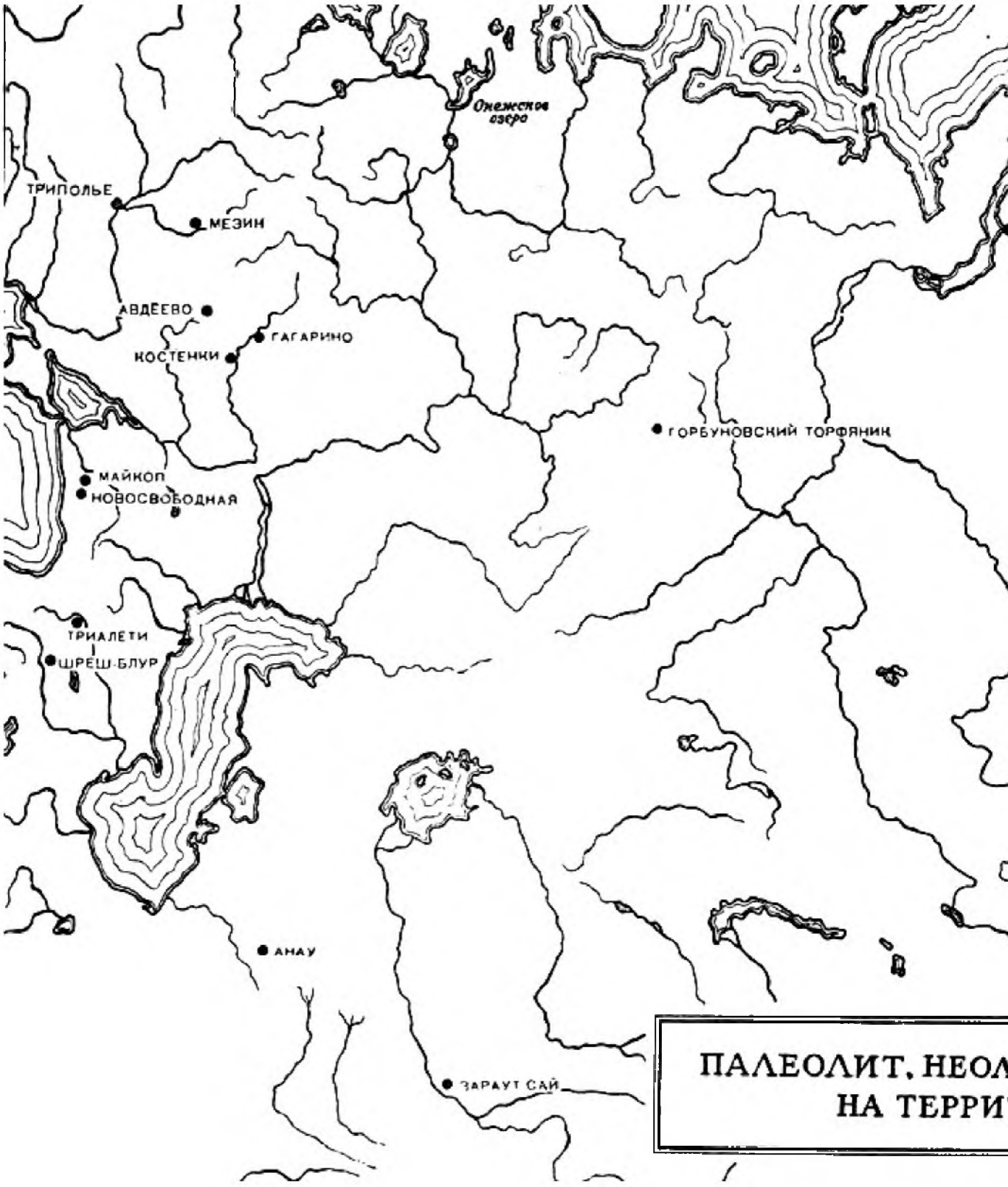
Наряду с охотой и рыболовством, продолжавшими сохранять свое значение, особенно для лесных и сравнительно холодных по климату стран, все большее и большее значение стали приобретать земледелие и скотоводство. Совершенно естественно, что теперь, когда человек начал переделывать природу в своих целях, он вступил и в значительно более сложные отношения с окружающей его жизнью.

С этим временем связано изобретение лука и стрел, затем — глиняной посуды, а также появление новых типов и усовершенствование техники изготовления каменных орудий. Позднее наряду с господствующими каменными орудиями появляются отдельные предметы из металла (преимущественно из меди).

В это время человек овладевал все более разнообразными строительными материалами, учился, применяясь к различным условиям, возводить новые типы жилищ. Совершенствование строительного дела подготовляло сложение архитектуры как искусства.



Неолит и бронзовый век в Западной Европе



Палеолит, неолит и бронзовый век на территории СССР

В северной и средней лесной полосе Европы наряду с продолжавшими существовать поселками из землянок стали возникать селения, построенные на настиле из жердей на берегах озер. Как правило, поселения этой эпохи в лесной полосе (селища) не имели защитных укреплений. На озерах и болотах центральной Европы, а также и на Урале существовали так называемые свайные поселения, представлявшие группы хижин рыболовецких племен, сооруженные на бревенчатом помосте, покоившемся на сваях,

вбитых в дно озера или болота (например, свайный поселок близ Робенгаузена в Швейцарии или Горбуновский торфяник на Урале). Стены прямоугольных хижин обычно были также бревенчатые или плетенные из веток с глиняной обмазкой. С берегом свайные поселения были связаны мостками или при помощи лодок и плотов.

По среднему и нижнему течению Днепра, по Днестру и в западной Украине в 3 - 2 тысячелетиях до н.э. была распространена характерная для периода Энеолита так называемая Трипольская культура. Основными занятиями населения были здесь земледелие и скотоводство. Особенностью планировки трипольских поселений (родовых поселков) было расположение домов по концентрическим кругам или овалам. Входы были обращены к центру поселения, где находилось открытое пространство, служившее загоном для скота (поселение у с. Халепье, близ Киева и др.). Прямоугольные дома с полом из глиняных плиток имели прямоугольные двери и круглые окна, как видно по сохранившимся глиняным моделям трипольских жилищ; стены делались из плетня, обмазанного глиной, и внутри украшались росписью; в середине иногда находился крестообразный жертвенник из глины, украшенный орнаментом.

С очень раннего времени у земледельческих и скотоводческих племен в Передней и Средней Азии, Закавказье, Иране стали строиться сооружения из высушенного на солнце кирпича (сырца). До нас дошли холмы, образовавшиеся из остатков глиняных построек (холм Анау в Средней Азии, Шреш-блур в Армении и др.), прямоугольных или круглых по своему плану.

Очень большие изменения в этот период произошли и в изобразительном искусстве. Постепенно усложнявшиеся представления человека об окружавшей его природе заставили искать объяснений связи явлений. Непосредственная яркость восприятия времени палеолита была утрачена, но в то же время первобытный человек этой новой эпохи научился более глубоко воспринимать действительность в ее взаимосвязях и многообрАзии. В искусстве нарастает схематизация изображений и одновременно повествовательная сложность, приводящая к попыткам передать действие, событие. Образцами нового искусства могут служить полные стремительного движения в подавляющем большинстве одноцветные (черные или белые) наскальные росписи в Вальторте в Испании, в северной и южной Африке, недавно открытые схематические сцены охоты в Узбекистане (в ущелье Зараут-сай), а также встречающиеся во многих местах рисунки, вырезанные на скалах, известные под именем петроглифов (каменные письмена). Наряду с изображением животных в искусстве этого времени все более значительную роль начинает играть изображение людей в сценах охоты или военных столкновений. Деятельность людей, коллектива древних охотников становится теперь центральной темой искусства. Новые задачи потребовали и новых форм художественного решения - более развитой композиции, сюжетного соподчинения отдельных фигур, некоторых пока еще довольно примитивных приемов передачи пространства.

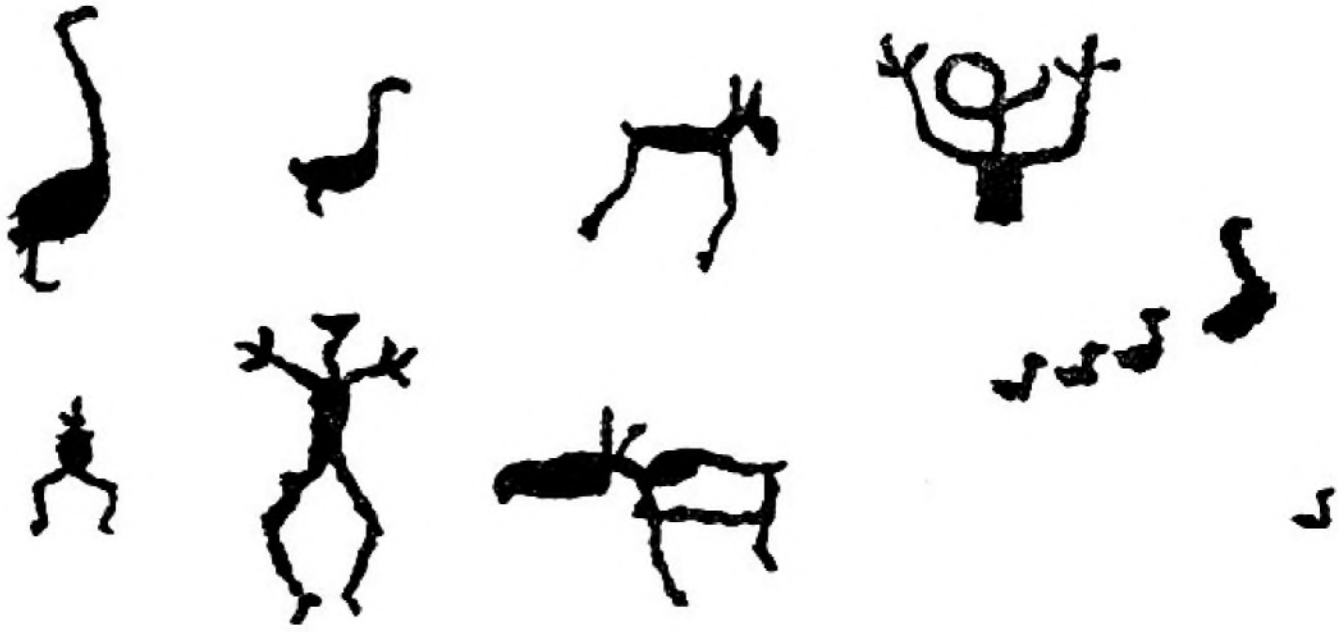
На скалах в Карелии, по берегам Белого моря и Онежского озера найдено много так называемых петроглифов. В очень условной форме они повествуют об охоте древних обитателей Севера на разнообразных животных и птиц. Карельские петроглифы относятся к различным эпохам; самые древние из них, невидимому, относятся ко 2 тысячелетию до н.э. Хотя техника резьбы по твердому камню наложила свой отпечаток на характер этих рисунков, обычно дающих только очень схематичные силуэты людей, животных и предметов, но, видимо, и целью художников этого времени была лишь крайне упрощенная передача некоторых наиболее общих признаков. Отдельные фигуры в большинстве случаев объединены в сложные композиции, и эта композиционная сложность отличает петроглифы от художественных созданий палеолита.

Очень важным новым явлением в искусстве рассматриваемого периода было широкое развитие орнамента. В геометрических узорах, покрывающих глиняные сосуды и другие предметы, рождались и складывались навыки построения ритмической упорядоченной орнаментальной композиции и вместе с тем возникала особая область художественной деятельности - прикладное искусство. Отдельные археологические находки, а также данные этнографии позволяют утверждать, что в происхождении орнамента решающую роль- играла трудовая деятельность. Не лишены основания предположения о том, что некоторые типы и виды орнамента в своей основе были связаны с условной схематической передачей явлений действительности. Вместе с тем орнамент на некоторых типах глиняных сосудов появился первоначально как следы от плетенья, обмазанного глиной. В дальнейшем этот естественный орнамент сменился искусственно наносимым, причем ему приписывалось определенное действие (например, считалось, что он придает крепость изготовленному сосуду).

Примером орнаментированных керамических изделий могут служить триполъ-ские сосуды. Здесь встречаются самые разнообразные формы: большие и широкие плоскодонные кувшины с узким горлом, глубокие миски, двойные сосуды, похожие по форме на бинокль. Встречаются сосуды с процарапанным и с одноцветным орнаментом, сделанным черной или красной краской. Наиболее распространены и художественно интересны изделия с многоцветной росписью белой, черной и красной краской. Орнамент покрывает здесь всю поверхность параллельными цветными полосами, двойной спиралью, обегающей весь сосуд, концентрическими кругами и т. п.. Иногда вместе с орнаментом встречаются также сильно схематизированные изображения людей и различных животных или фантастических существ.

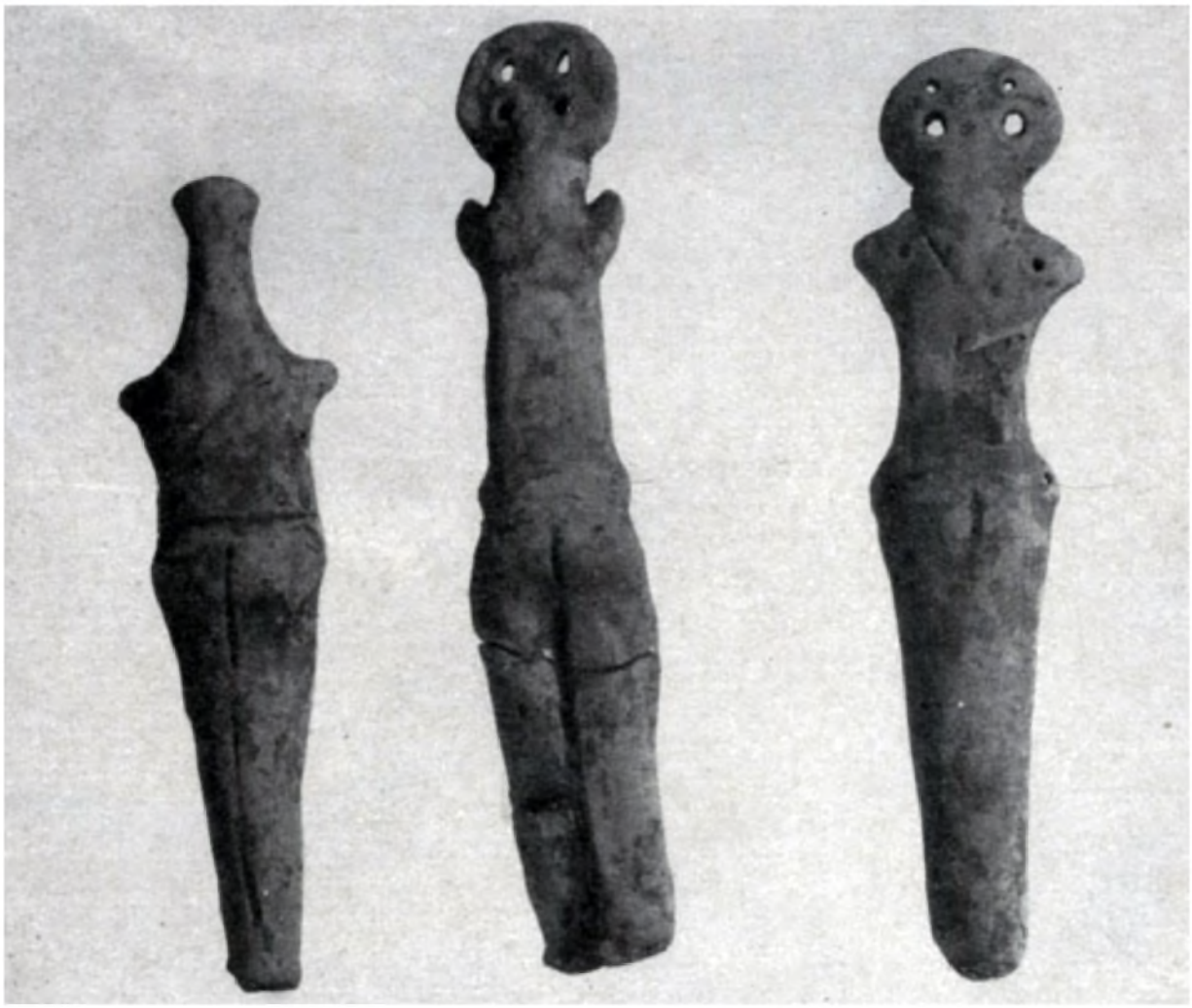


8 а. Расписной глиняный сосуд из поселения Трипольской культуры (Украинская ССР). Энеолит. 3 тыс. до н. э. Москва. Исторический музей.



Петроглифы Карелии

Можно думать, что орнаменты трипольских сосудов были связаны с земледельческим и скотоводческим трудом, быть может, с почитанием солнца и воды как сил, помогающих успеху этого труда. Это подтверждается и тем, что сходные с трипольскими многоцветные орнаменты на сосудах (так называемая крашеная керамика) были найдены у земледельческих племен того времени на широкой территории от Средиземноморья, Передней Азии и Ирана вплоть до Китая (об этом см. в соответствующих главах).



8 6. Женские глиняные статуэтки из поселения Трипольской культуры (Украинская ССР). Энеолит. 3 тыс. до н. э. Москва. Исторический музей.

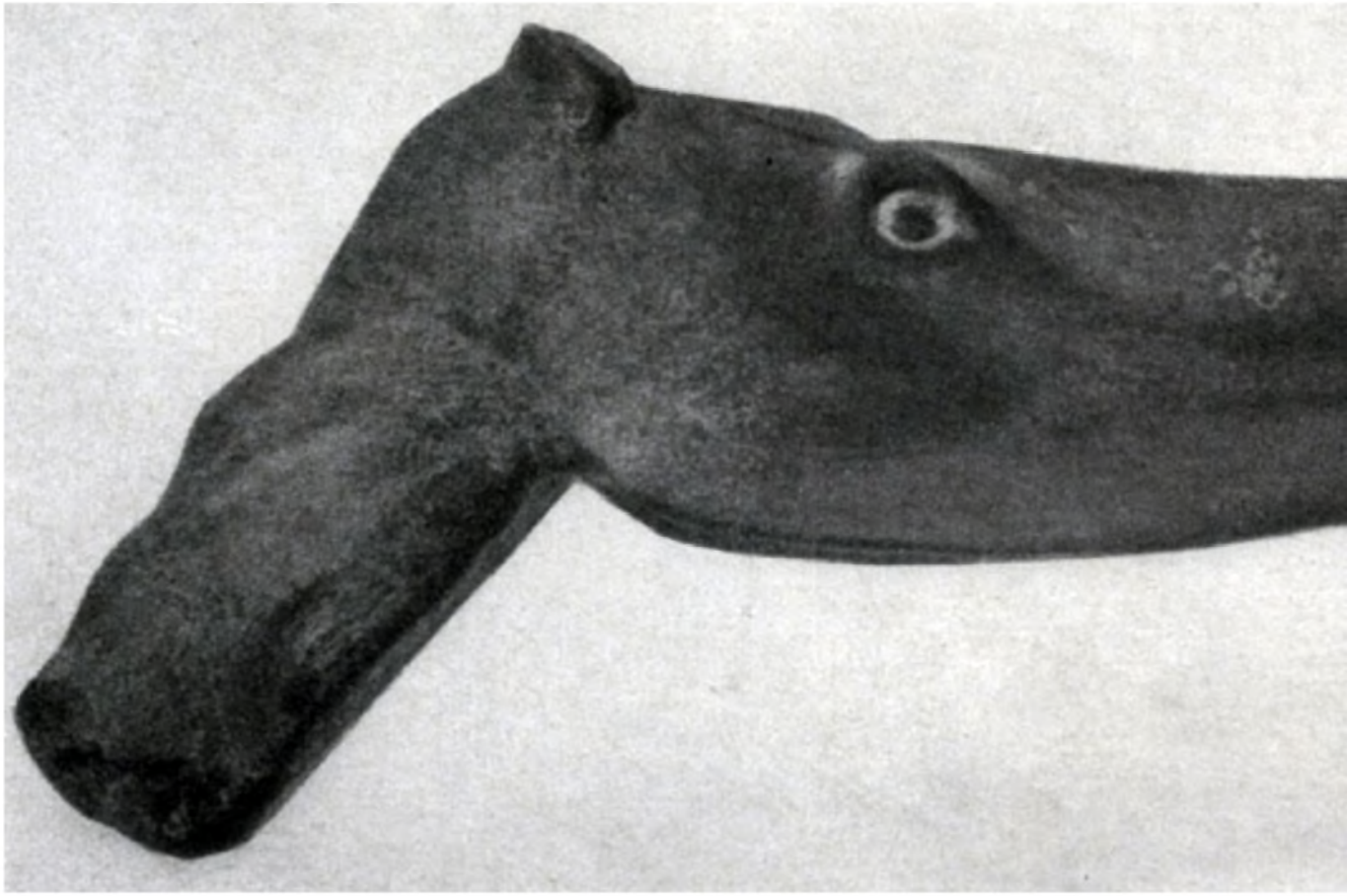
В трипольских поселениях были распространены глиняные статуэтки людей и животных, широко встречающиеся и в других местах (в Малой Азии, Закавказье, Иране и т. д.). Среди трипольских находок преобладают схематизированные женские статуэтки, имевшиеся почти в каждом жилище. Вылепленные из глины, иногда покрытые росписью, статуэтки изображают стоящую или сидящую обнаженную женскую фигуру с распущенными волосами, с горбатым носом. В отличие от палеолитических трипольские статуэтки гораздо более условно передают пропорции и формы тела. Эти статуэтки были, возможно, связаны с культом богини земли.

От трипольской культуры земледельцев явно отличалась культура охотников и рыболовов, населявших Урал и Сибирь. В Горбуновском торфянике на Урале в толще торфа были найдены остатки свайного сооружения конца 2 - начала 1 тысячелетия до н.э., представлявшего собой, повидимому, какой-то культовый центр. Торф довольно хорошо

сохранил вытесанные из дерева фигуры антропоморфных идолов и остатки приносимых им даров: деревянной и глиняной посуды, оружия, орудий и т. п.



9 6. Деревянный ковш в виде лебедя из Горбуновского торфяника (близ Нижнего Тагила). Длина 17 см. 3—2 тыс. до н. э. Москва. Исторический музей.



11 6. Голова лося из Шигирского торфяника (близ г. Невьянска, Свердловской обл.). Рог. Длина 15,2 см. 3—2 тыс. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Особенной выразительностью и жизненной правдивостью отличаются деревянные сосуды и ложки в виде лебедей, гусей, болотной курочки. В изгибе шеи, в лаконичной, но удивительно верной передаче головы и клюва, в форме самого сосуда, воспроизводящей тело птицы, резчик-художник сумел с большим изяществом показать характерные особенности каждой из птиц. Вместе с этими выдающимися по своей жизненной яркости памятниками в уральских торфяниках найдены и немногим им уступающие деревянные головы лося и медведя, служившие, вероятно, рукоятками орудий, а также и статуэтки лося. Эти изображения зверей и птиц отличаются от палеолитических памятников и, напротив, сближаются с рядом памятников неолита (как, например, шлифованные каменные топоры с головами животных) не только простотой формы, сохраняющей жизненную правдивость, но и органической связью скульптуры с предметом, имеющим утилитарное назначение.



11 а. Голова мраморной статуэтки с Кикладских островов (остров Аморгос). Ок. 2000 г. до н. э. Париж. Лувр.

От таких изображений животных резко отличаются схематично вытесанные антропоморфные идолы. Бросающиеся в глаза отличия примитивной трактовки человеческой фигуры от очень живой передачи животных не следует относить только за счет большей или меньшей талантливости исполнителя, а необходимо ставить в связь с культовым назначением подобных изображений. К этому времени укрепляются связи искусства с первобытной религией — анимизмом (одухотворением сил природы), культом предков и другими формами фантастического объяснения явлений окружающей жизни, которые накладывали на художественное творчество свою печать.

***

Последний этап истории первобытного общества характеризуется рядом новых явлений в искусстве. Дальнейшее развитие производства, введение новых форм хозяйства и новых

металлических орудий труда медленно, но глубоко изменяло отношение человека к окружающей его действительности.

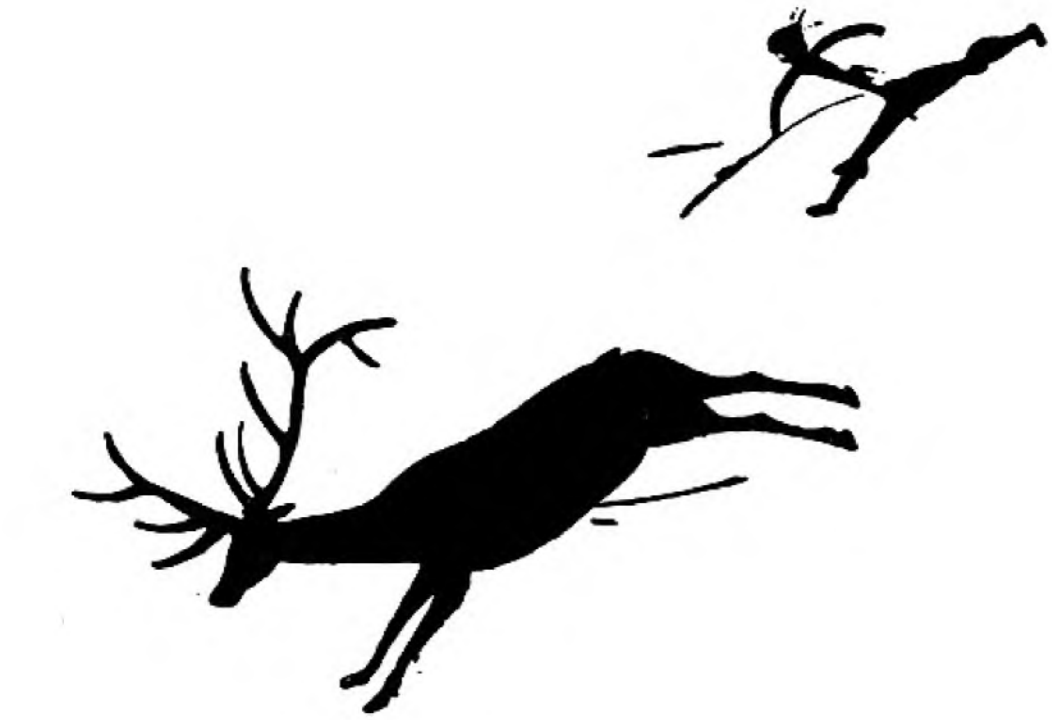
Основной общественной ячейкой в это время становится племя, объединявшее несколько родов. Главной отраслью хозяйства у ряда племен становится сначала приручение, а затем и разведение скота, уход за ним.

Пастушеские племена выделяются среди других племен. Происходит, по словам Ф. Энгельса, «первое крупное общественное разделение труда», впервые делавшее возможным регулярный обмен и заложившее основы имущественного расслоения как внутри племени, так и между отдельными племенами. Человечество пришло к последнему этапу в развитии первобытно-общинного строя, к патриархально-родовому обществу. Большое значение среди новых орудий труда приобрели ткацкий станок и в особенности широко распространившиеся в связи с изобретением плавки руды металлические орудия (орудия из меди, бронзы и, наконец, железа). Разнообразие и совершенствование производства приводили к тому, что все производственные процессы не могли уже, как прежде, выполняться одним лицом и требовали определенной специализации.

«Произошло второе крупное разделение труда: ремесло отделилось от земледелия», - указывает Ф. Энгельс.

Когда в долинах больших рек — Нила, Евфрата и Тигра, Инда, Хуанхэ - в 4 - 3 тысячелетиях до н.э. возникли первые рабовладельческие государства, то общественная и культурная жизнь этих государств стала источником сильнейшего воздействия на соседние племена, жившие еще в условиях первобытно-общинного строя. Это внесло особые черты в культуру и искусство племен, существовавших одновременно с государственными образованиями классового общества.

К концу существования первобытного общества появился новый, ранее невиданный тип архитектурных сооружений — крепости. «Недаром высятся грозные стены вокруг новых укрепленных городов: в их рвах зияет могила родового строя, а их башни упираются уже в цивилизацию»(*Ф. Энгельс, Происхождение семьи, частной собственности и государства, 1952, стр. 170.*). Особенно характерны так называемые циклопические крепости, стены которых складывались из огромных грубо отесанных глыб камня. Циклопические крепости сохранились во многих местах Европы (Франция, Сардиния, Пиренейский и Балканский полуострова и др.); а также в Закавказье. В средней, лесной полосе Европы со второй половины 1 тысячелетия до н.э. распространились поселения — «городища», укрепленные земляными валами, бревенчатыми оградами и рвами.



Охота на оленя.Вальторта

Наряду с оборонительными сооружениями на поздних этапах развития первобытного общества широкое развитие получили сооружения совсем иного рода, так называемые мегалитические (то есть выстроенные из громадных камней) постройки — менгиры, дольмены, кромлехи. Целые аллеи вертикально стоящих больших камней — менгиров — встречаются в Закавказье и в Западной Европе по побережью Средиземного моря и Атлантического океана (например, знаменитая аллея мецгиров у Карнака в Бретани). Дольмены широко распространены в Западной Европе, в северной Африке, Иране, Индии, в Крыму и на Кавказе; они представляют собой гробницы, построенные из поставленных стоймя огромных камней, перекрытых сверху одной или двумя каменными плитами. Сооружения такого характера иногда находятся внутри погребальных курганов — например, дольмен в кургане у станицы Новосвободной (на Кубани), имеющий две камеры — одну для погребения, другую, видимо, для религиозных церемоний.



12 а. Аллея менгиров в Карнаке (Бретань). Начало эпохи бронзы.



12 6. Дольмен в Крюкюно (Бретань). Начало Эпохи бронзы.

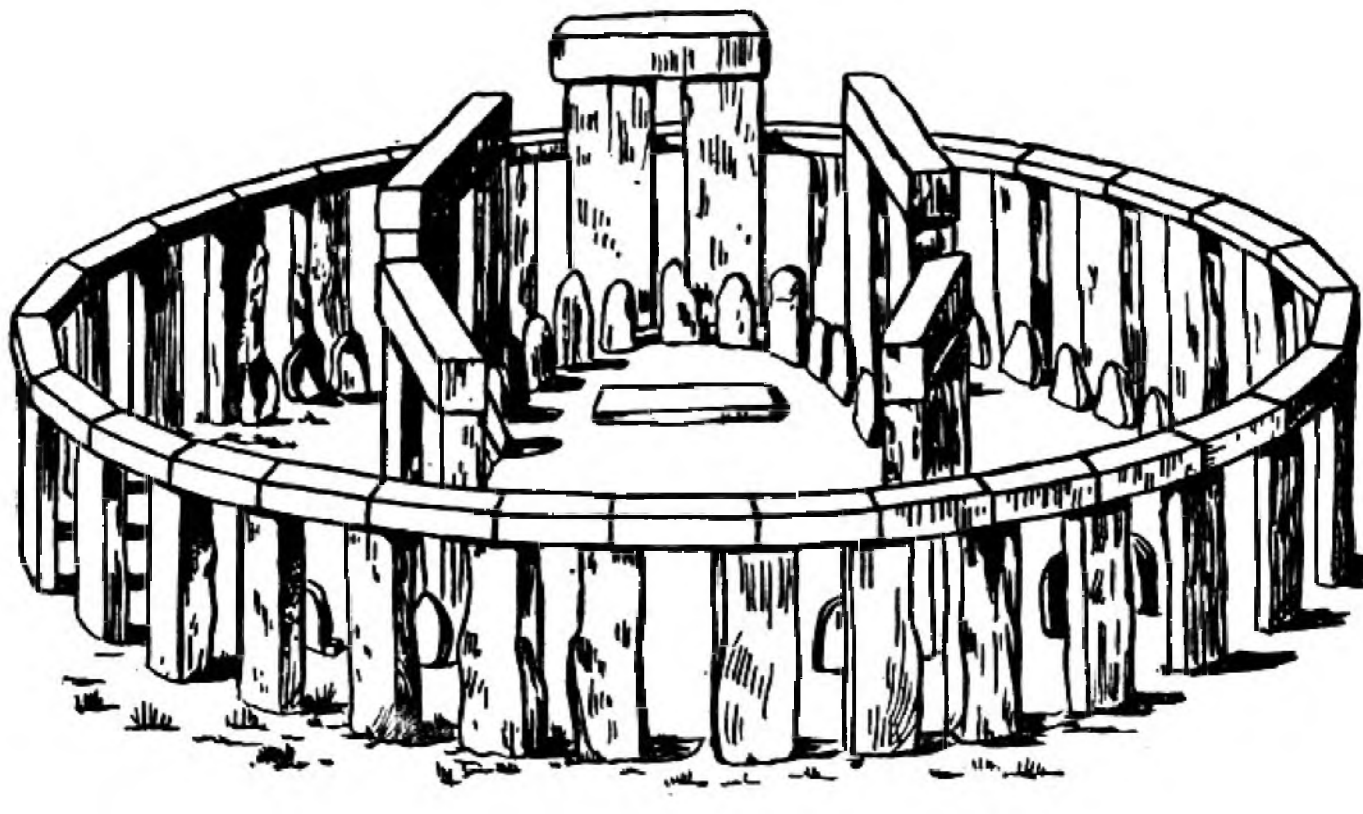


13. Стонхендж близ Солсбери (южная Англия). Эпоха бронзы. Начало 2 тыс. до н. э.

Наиболее сложными мегалитическими постройками являются кромлехи. Примерами такого типа сооружений являются святилища Эвбери и Стонхендж в южной Англии. В Стонхендже центральная площадка с большой каменной плитой (быть может, служившей жертвенником) окружена четырьмя концетрическими рядами вертикально поставленных камней. Внутреннее кольцо (в форме незамкнутого овала) и третье от середины состояли из сравнительно небольших менгиров. Второй же и четвертый, внешний, круги образованы рядами равномерно расставленных гигантских каменных глыб. Тридцать каменных столбов внешнего круга (из которых шестнадцать стоят и поныне) связаны горизонтально лежащими на них каменными перекладинами; таким же образом попарно соединены десять громадных тщательно отесанных камней второго от середины круга, высящегося на 7 м над окружающей равниной к северу от города Солсбери. Перекладины (весом почти в 7 тонн) были подняты наверх с помощью земляных насыпей, следы

которых сохранились. Необычайно большие размеры сооружения, привоз издалека огромных глыб синего камня (для внешней ограды Стонхенджа), ориентировка на летнее солнцестояние, следы жертвоприношений.— все говорит о том, что этой постройке придавалось очень важное значение. Скорее всего она являлась святилищем солнца. В архитектурной форме Стонхенджа заключено продуманное решение сложной пространственной задачи. Здесь налицо ясная планировка, четко выступает и определяется роль несущих и несомых частей. Стонхендж, как и другие мегалитические сооружения, несомненно, уже имел целью художественное воздействие на зрителей, заставляя их преклоняться и благоговеть перед столь внушительно и торжественно представленным грандиозным величием солнечного культа.

Мегалитические постройки воздвигались трудом всей первобытной общины. Однако для их сооружения, несомненно, требовалась уже довольно сложная общественная организация.Некоторые другие архитектурные памятники бронзового века свидетельствуют о наступающем распаде некогда единого первобытного общества, как, например, специальные погребальные сооружения — большие камеры, устраивавшиеся в курганных погребениях племенных вождей. Древнейшими памятниками этого рода являются так называемые царские гробницы Египта в Негаде (4 тысячелетие до н.э.). К более поздним погребениям племенных вождей относится, например, Майкопский курган на северном Кавказе (конец 3 — начало 2 тысячелетия до н.э.); дно его камеры, углубленной в землю более чем на 1,5 м, было выложено галькой и устлано цыновкамй, а стены облицованы деревом.



Стонхендж. Реконструкция.

Деревянными перегородками могила была разделена на три части: в самой большой, южной части находилось погребение вождя племени, а в других, невидимому, погребение его жен (а, возможно, уже и рабов). Сверху могила была перекрыта деревянным настилом

и засыпана землей. Этот тип погребальных сооружений появился во 2 тысячелетии до н.э. и в Грузии (Триалети) и в Армении.

Менее значительными в этот период были успехи скульптуры. Собственно, менгиры — вертикально стоящие одиночные камни — были не столько архитектурными сооружениями, сколько далекими предшественниками позднейших памятников монументальной скульптуры. Встречающиеся во многих местах земного шара, подобные памятники, по всей вероятности, были связаны с культом мертвых или с культом предков. Грубо высеченные каменные менгирообразные статуи, крайне схематично изображающие человека, большей частью женщину, распространены во Франции и некоторых других странах Западной Европы, в Крыму и т. д.

К такому же типу монументальной каменной скульптуры относятся и распространенные в Минусинской котловине (южная Сибирь) каменные изваяния, представляющие собой стелы, в нижней части или посередине которых невысоким рельефом или графической резьбой изображено повернутое в фас человеческое лицо. Человеческие черты сочетаются в этих изображениях с чертами животных и с символическими орнаментальными мотивами. Вероятно, эти стелы представляют олицетворения родовых предков. Некоторые из этих стел завершаются головой животного (верблюда, барана), соединяя в одном изображении звериный и человеческий облик.

Дальнейшее развитие получили в этот период художественные ремесла.



10 а. Серебряный сосуд из Майкопского кургана (Северный Кавказ). Конец 3 — начало 2 тыс. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



10 6. Золотая фигурка быка со стоек балдахина из Майкопского кургана (Северный Кавказ). Конец 3 — начало 2 тыс. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



10 в. Золотая фигурка быка со стоек балдахина из Майкопского кургана (Северный Кавказ). Конец 3 — начало 2 тыс. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Среди предметов, найденных в погребении в Майкопском кургане, выделяются сделанные из золота украшения погребального или парадного балдахина: фигурки быков с нижних концов стоек, бляхи в виде львов и быков, которые, видимо, были расположены на полотнище в четыре ряда и образовывали фризообразную композицию; их одинаковый вид и одинаковое направление движения создавали монотонность композиционного строя, столь распространенную в искусстве государств Древнего Востока и в данном случае, видимо, оказавшую влияние на майкопских мастеров. К этим золотым бляхам

близки изображения зверей на серебряных майкопских сосудах, на одном из которых животные представлены на фоне горного пейзажа. Органическое включение в композицию элементов пейзажа — гор, деревьев, рек и озера — является свидетельством появления и развития в искусстве новых черт, незнакомых предшествующему периоду.

К замечательным примерам художественного ремесла этого периода относятся бронзовые ножи со скульптурными фигурами животных на рукоятке, найденные в Горьковской области, на Урале, в южной Сибири, в Китае. Фигурки, а иногда только головки животных на этих ножах при всей упрощенности представляются выразительными и живыми. Как и минусинские стелы, эти вещи, связанные в своем происхождении и с искусством Древнего Китая и с местными традициями культуры древнейшего населения Сибири, сыграли значительную роль в формировании «звериного стиля» (то есть орнаментальных мотивов с фигурами зверей) в искусстве древней Сибири и Алтая.

В некоторых предметах художественного ремесла, украшенных скульптурой, нашел свое отражение культ неба и солнца, — например, в бронзовой «солнечной колеснице» из Трундхольма: лошадь (довольно схематично изображенная) везет на повозке большой золоченый диск, вероятно, обозначающий солнце. Все внимание художника было, видимо, поглощено богатой линейно-геометрической орнаментацией диска.

В Западной Европе долго задержались поздние формы первобытного искусства. Таковы, например, памятники так называемого гальштадтского периода (10 - 5 вв. до н.э.): глиняные сосуды, покрытые геометрической орнаментальной росписью, с маленькими схематическими скульптурными фигурами людей, лошадей, птиц; бронзовые сосуды в виде ведер (ситулы), покрытые несколькими поясами очень условно переданных бытовых и военных сцен, как, например, ситула из Вача, Искусство первобытного общества в поздний период своего развития близко подошло к разработке сюжетной композиции, отражающей мифологические представления и реальную жизнь людей.

Но настоящее развитие и углубление этой важнейшей задачи искусства стало возможным лишь в классовом, рабовладельческом обществе. В разное время процесс распада первобытно-общинных отношений у значительной части племен и народов южной Европы, Азии, северной Африки привел к образованию ряда государств, и хотя на значительных территориях в более северных областях Европы и Азии сохранялся еще в течение многих столетий первобытно-общинный строй, но и общественные отношения и культура таких племен (скифов, сарматов, галлов, германцев, славян) испытывали на себе сильное воздействие культуры рабовладельческих обществ.

Искусство передней Азии (И.Лосева)

Введение

Постепенное развитие производительных сил и связанные с этим первые успехи разделения труда создали в рамках первобытного общества необходимые условия для перехода к рабовладельческому строю — к первой классовой, антагонистической общественной формации в истории человечества. Рабство возникло на основе роста экономического неравенства, на основе зарождения частной собственности. Первоначально рабство существовало в недрах первобытно-общинного способа производства; раб принадлежал или всей общине, или представителям родовой знати.

Постепенно масса обращенных в рабство увеличивалась, их эксплуатация росла. Переход средств производства в руки меньшинства привел к подчинению большинства меньшинству. Возник рабовладельческий строй, основой которого была собственность рабовладельца на средства производства и на работника производства — раба. Принудительный труд рабов стал основной формой общественного труда. Общество раскололось на два враждебных друг другу класса: господствующий класс рабовладельцев и угнетенный класс бесправных рабов. Значительная прослойка свободного трудящегося населения — земледельцев и ремесленников — по своему положению приближалась к рабам. С возникновением рабовладельческого строя появилось государство — политическая организация господствующего класса, призванная подавлять сопротивление классов эксплуатируемых.

Рабовладельческий строй был исторически необходимым и имел по сравнению с предыдущей эпохой прогрессивное значение в развитии человеческого общества, послужив основой дальнейшего роста производительных сил и культуры.

Эксплуатация рабов не только позволила выделить значительные материальные ресурсы для проведения огромного строительства, что характерно для обществ древности, но породила разделение и противоположность труда физического, исполнявшегося основной массой народа, и умственного, ставшего привилегией немногих свободных. В условиях, когда человеческий труд был мало производителен, без такого разделения не могли возникнуть искусства и науки.

И действительно, именно в рабовладельческих государствах древности развились литература, театр, музыка, пережили свой первый высокий расцвет архитектура, скульптура, живопись и прикладные искусства.

Естественно, что в рабовладельческих государствах искусство было поставлено на службу интересов господствовавших классов. Оно было тесно связано с религией, освящавшей классовый, рабовладельческий строй. И все же, несмотря на эти ограниченные условия своего развития, искусство достигло в древности значительных успехов в художественном познании мира и в первую очередь в изображении самого человека. При этом в тех обществах Древнего мира, где была сильна экономическая и политическая активность трудящейся части свободного населения, искусство и культура носили в значительной степени народный характер и достигли особенно высокого эстетического совершенства.

Рабовладельческие общества возникали в различных географических и исторических условиях. Поэтому естественно, что каждое из них отличалось существенными особенностями своей экономики и культуры. Но при всем историческом разнообрАзии классовых обществ древности для них были характерны две основные формы, два основных пути развития рабовладельческих отношений. Для одного из них - восточного - характерно медленное развитие рабовладения, приниженное положение не только рабов, но и большей части свободных. Для другого - античного - сравнительно быстрое преодоление примитивных форм эксплуатации и замена их развитыми рабовладельческими, широкая общественная активность массы свободных и более демократические формы государства.

***

В плодородных долинах Нила, Тигра и Евфрата, по берегам Аму-Дарьи, Инда и Хуанхэ раньше, чем в других областях земного шара, развитие производительных сил общества привело к сложению классового, рабовладельческого строя. Государства, во главе

которых стояла рабовладельческая аристократия, возникли в Египте и почти одновременно в Передней Азии в конце 4 тысячелетия до н.э. затем в Китае и Индии, а позднее в Закавказье и Средней Азии.

Рабовладельческий строй у большинства народов Древнего Востока имел ряд специфических особенностей. Уже в глубокой древности у многих народов Востока можно установить «.общее соотношение между оседлостью одной части их и продолжающимся кочевничеством другой части», что отмечается «у всех восточных племен» (*К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, 1948, стр. 73.*).

Для Древнего Востока, как уже указано, характерно очень медленное развитие рабовладения. Принимая большие масштабы преимущественно в хозяйствах, обслуживавших царя и храмы, рабовладение в хозяйствах отдельных свободных часто в течение длительного времени имело ограниченное развитие в отличие от античного общества, где оно проникало во все сферы хозяйственной жизни. Существенной особенностью в общественном строе народов Древнего Востока было длительное сохранение сельской общины и общинной собственности. Значительная часть земель фактически принадлежала общинам. Община играла важную роль в создании искусственного орошения, необходимого для земледелия в силу климатических и почвенных условий. Пережитки общинного строя долго существовали на Востоке; в Египте они сохранялись вплоть до эллинизма, а в Индии еще значительно дольше. «Восточный деспотизм и господство сменявших друг друга Завоевателей-кочевников в течение тысячелетий ничего не могли поделать с этими древними общинами»(*Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, 1951, стр. 151.*). Несмотря на известное развитие обмена, производство в странах Древнего Востока в основном не было рассчитано на рынок, и натуральное хозяйство преобладало.

В политическом отношении для древневосточных государств характерна неограниченная деспотическая власть царя. Здесь не было условий для возникновения рабовладельческой демократии, появившейся позднее в Древней Греции. Восточные деспоты в интересах рабовладельческого класса вели захватническую политику. История Древнего Востока заполнена бесчисленными войнами за овладение землей и рабами. Эти войны приносили огромные бедствия народам. Под властью отдельных монархов иногда оказывались очень большие территории, но такие государства, включавшие различные племена и народы, жившие своей обособленной экономической и культурной жизнью, большей частью были непрочны и легко распадались.

В древневосточных деспотиях царь, объединяя сельские общины, являлся верховным собственником всей земли; в этом заключалась экономическая основа государственной власти. «Отдельный человек при этой форме собственности никогда не становится собственником, а является только владельцем, он, по сути дела, сам — собственность, раб того, в ком олицетворено единство общины»(*К. Маркс, Формы, предшествующие капиталистическому производству, 1940, стр. 26.*). Такие экономические отношения людей неизбежно порождали взгляд на человека, как на безвольного царского раба.

В идеологии древневосточных обществ огромную роль играли религии, поставленные на службу деспотии. Царская власть была обожествлена, и боги объявлены покровителями земного монарха. Древневосточные религии, в которых колоссальное значение имела обрядовая сторона и меньшее — этико-дидактическая, устрашали простых людей, подавляли их волю. Жречество создало культ полновластных и жестоких богов, подвергло сознательной переработке мифы и представления, сложившиеся еще в условиях первобытно-общинного строя.

Литература и изобразительное искусство стали идеологическим оружием господствовавших классов. Их идейное содержание в основном определялось требованием прославлять власть богов и царей. Взгляд на человека как на собственность царя и наличие примитивно-религиозных представлений о мире препятствовали широкому развитию гуманистического начала в идеологии и делали ограниченным раскрытие образа человека в искусстве. Тем не менее искусство, как и вся культура древневосточных обществ, по сравнению с доклассовой эпохой представляет важный шаг вперед в развитии духовной жизни человечества. Возникла письменность, и были разработаны разные ее системы (иероглифы, клинопись и др.); появились зачатки научных знаний в области математики, астрономии, медицины; зародились элементы философских воззрений. Создались и получили значительное развитие художественная литература и искусство, характеризующие важный этап художественного познания мира человеком.

Эстетическое отношение человека к действительности было еще во многом примитивно и тесно связано с обожествлением сил природы и животных. Однако очень важное, исторически прогрессивное значение искусства Древнего Востока и в особенности Древнего Египта заключено в том, что в нем центральное место занял образ человека. И, хотя этот образ очень часто был связан с прославлением деспота или с преклонением перед мифическими существами и имел целью внушать чувство страха и повиновения, все же в произведениях древневосточного искусства уже нашло выражение представление о значительности и величии человека, отразились существенные черты реальной жизни и народные мифы о вселенной. Как народность, так и реализм в искусстве Древнего Востока имели ограниченный, недостаточно развитый характер, но именно они составляли жизненную основу художественного творчества. Египетские пирамиды, зиккураты Двуречья, дворцы и храмы не только возвеличивали небесных и земных владык, но являлись свидетельством высокой художественной одаренности древних народов, достижением их гигантского коллективного труда. Объективно художественные образы этих памятников утверждали первые шаги человечества, подчинявшего себе силы природы, хотя непосредственно их содержание служило интересам господствовавших классов.

В рабовладельческих обществах Древнего Востока получили развитие скульптура и живопись, существовавшие в большинстве случаев в синтезе с монументальным зодчеством, а также прикладное искусство. Синтез изобразительных искусств, в котором доминирующее значение имела архитектура, был особенностью и вместе с тем существенным достижением художественной культуры древневосточных народов.

Характерной чертой изобразительного искусства Древнего Востока явилась выработка канонов — обязательных норм построения художественного изображения. Создание канонов, с одной стороны, объяснялось относительной медленностью исторического и художественного развития, необходимостью закреплять достижения в изображении человеческого тела и найденные композиционные решения. В странах Древнего Востока хотя и выдвинулся ряд значительных художественных индивидуальностей, но все же искусство в целом было связано законами ремесленного производства. Образны, созданные выдающимися художниками, передавались ремесленникам для повторения. С другой стороны, древневосточные религии с их строгой обрядностью превращали раз выработанную иконографию божества, а равно и царя - в канон, отступление от которого рассматривалось как святотатство.

Хотя каноны в дальнейшем и тормозили развитие искусства, но на ранних этапах они способствовали сложению и совершенствованию мастерства древневосточных

художников. Было выработано и получило развитие определенное понимание пластической формы, композиции, ритма. Художники научились изображать события в их связи и единстве. Значительный технический прогресс в искусстве характеризуют серьезные успехи в овладении материалом архитектуры, скульптуры и живописи.

Многочисленные народы Древнего Востока создали искусство, хотя и сходное в общих принципиальных чертах, но очень различное у каждого из народов по своим исходным формам, путям развития и художественным достижениям. Традиции искусства народов Древнего Востока сохранялись в течение многих веков и имели важное значение для художественного развития многих народов Азии и Европы в последующее время.

***

Одним из наиболее ранних искусств Древнего Востока было искусство народов западной или, иначе, Передней Азии.

Разнообразная по природным условиям, открытая и доступная со всех сторон территория Передней Азии была ареной борьбы многочисленных племен, народов и государств. На протяжении трех тысяч лет, сменяя друг друга, здесь создавались, а затем гибли различные раннерабовладельческие деспотии. В Передней Азии находятся долины рек Тигра и Евфрата, или Двуречье, где в 3 — 1 тысячелетиях до н.э. возникли сначала древнейшие шумеро-аккадские государства, а затем Вавилон, Митанни и Ассирия. Во 2 тысячелетии до н.э. на территории Малой Азии, а позднее и северной Сирии существовало государство хеттов. На северо-востоке, занимая Армянское нагорье, находилось государство Урарту, в первой половине 1 тысячелетия игравшее крупную роль в Передней Азии и особенно в истории Закавказья. На западе от Двуречья в 1 тысячелетии на некоторое время возвысились Палестина, Финикия и Сирия. На востоке, занимая территорию Иранского плато, находились древние государства - Элам, а затем Мидия и Персия (Иран).

Памятники архитектуры и искусства древних народов Передней Азии дошли до нас в небольшом количестве. В этом сказался ряд причин: мало благоприятные природные условия Передней Азии, влажная почва, способствовавшая разрушению скрытых в ее недрах памятников, преимущественное употребление в Передней Азии сырцового кирпича в качестве строительного материала архитектурных построек, а также частое уничтожение в древности многих произведений искусств в результате опустошительных войн и набегов.

Сравнительно ограниченное количество сохранившихся памятников искусства и письменных источников во многих случаях не дает возможности исчерпывающе объяснить все явления искусства и вполне ясно представить некоторые, особенно более ранние периоды его развития. Все же имеется достаточно данных, чтобы показать как пути развития искусства стран древней Передней Азии с 4 по 1 тысячелетие до н.э., так и то большое значение, которое имело искусство стран Передней Азии для развития художественной культуры многих народов Востока.

Древнейшая культура племен и народов Двуречья (4 - начало 3 тысячелетия до н.э.)

Наиболее древней и лучше всего изученной культурой Передней Азии является культура племен и народов Двуречья (Месопотамии). К 4 - началу 3 тысячелетия до н.э. восходит ранний этап ее развития, связанный с первобытно-общинным строем и зарождением классового общества. В этом раннем времени различаются периоды Обейда, Урука и Джемдет - Наср, получившие названия от местностей, где были сделаны основные археологические находки.

Период Обейда (начало 4 тысячелетия до н.э.) отличается переходом от охоты и рыболовства к земледелию и скотоводству, а к концу периода - переходом от камня к металлу. Из археологических находок, датируемых периодом Обейда, самой характерной является крашеная керамика; сосуды сделаны от руки из тонкой желтовато-зеленой глины, покрыты раскрашенным геометрическим узором большей частью коричневато-красного цвета и схематическими изображениями людей, птиц, зверей и растительных мотивов. Подобная керамика была обнаружена почти на всем Ближнем Востоке от Финикии и Сирии до Ирана, а также в Средней Азии (Анау) и в Сузах (Иранское плато). Изящество форм керамики из Суз сочетается с чистотой отделки; основные формы сосудов — плоские чаши или сосуды в виде кубка.



9 а. Расписной сосуд из могильника близ Суз (Элам) с изображениями козла, собак и фламинго. Энеолит. 3 тыс. до н. э. Париж. Лувр.

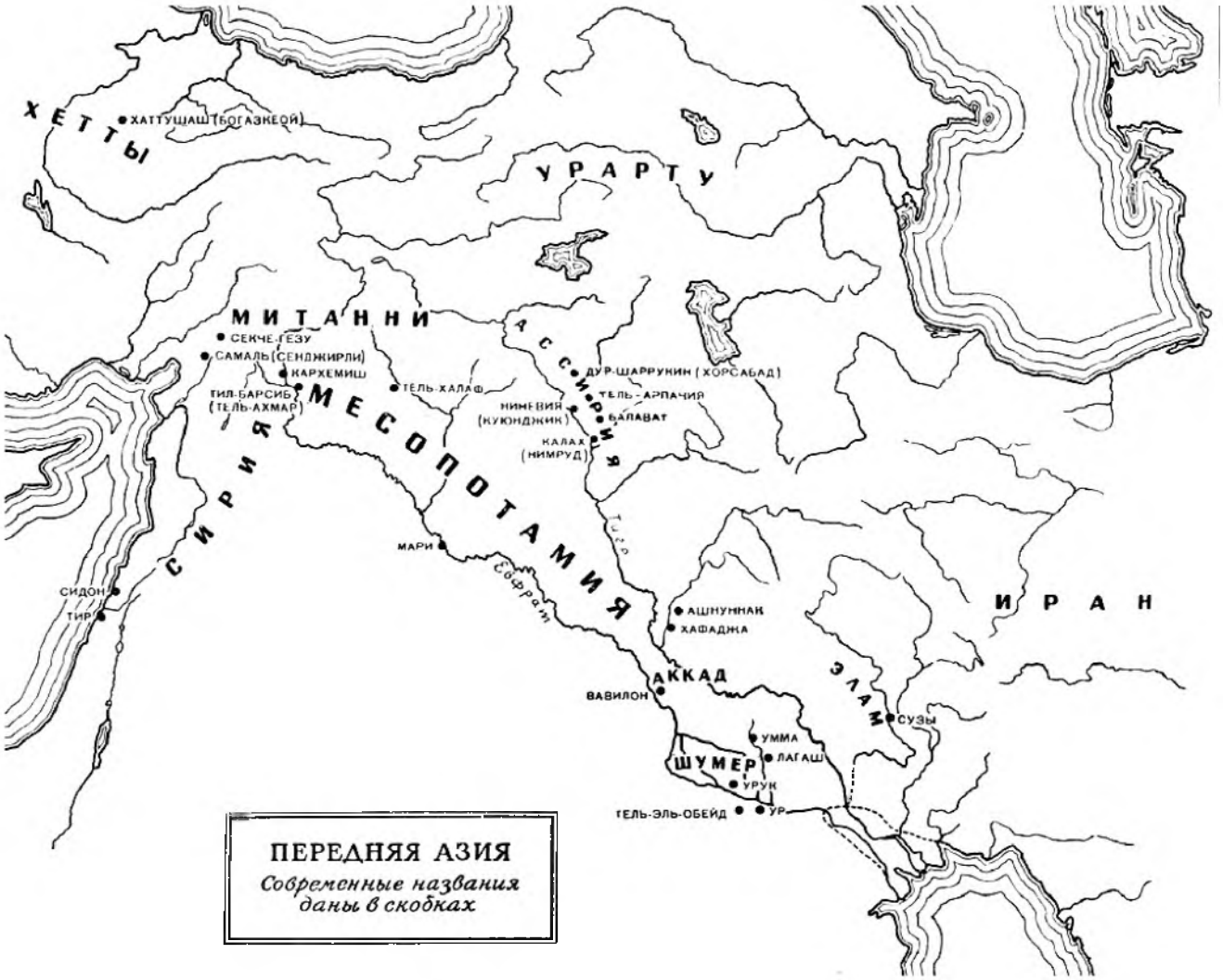
Строительное искусство периода Обейда было еще чрезвычайно примитивно. Население жило в плетеных хижинах, круглых или (повидимому, позднее) прямоугольных, с покрытиями, образованными согнутыми вверху стеблями, перевязанными пучком; для теплоты и прочности такие хижины обмазывались глиной. Дома эти известны по целому ряду изображений на посвятительных сосудах, печатях и рельефах. Скульптура существовала лишь в виде крайне примитивных глиняных статуэток.

В период Урука (середина 4 тысячелетия до н.э.) появился новый вид керамики: сосуды сделаны уже на гончарном круге, обычно из красной глины, орнаментация гораздо более скромная, чем в предшествующий период, — в большинстве случаев это процарапанный узор. Сосуды этой поры снабжены ручками и длинными носиками. Подобная керамика встречается и в Сузах.

В это время появилась монументальная архитектура. В Уруке найдены остатки нескольких храмов, среди которых особый интерес вызывает высокая сырцовая платформа, служившая основанием так называемому «Белому храму» (название дано по белой обмазке его стен). Здесь закладываются уже все те принципы, которые в дальнейшем будут характеризовать зодчество Передней Азии. Стены платформы не

гладкие: возможно, что разделка стен повторяла внешность примитивных хижин, сделанных из вязок тростника и имевших благодаря этому ломаную линию профиля. Сама идея высокой платформы, служащей основанием храму, впоследствии (в 3 тысячелетии до н.э.) найдет свое дальнейшее развитие в зиккурате - культовом, прихрамовом сооружении, а также в дворцовом строительстве.

Существенный интерес представляет также и другой храм, открытый в Уруке, выполненный в совершенно ином духе. Эта монументальная постройка со стенами, обработанными в виде полуколонн, возведена на каменном основании. Здание украшено пестрой мозаикой из разноцветных шляпок глиняных гвоздей, вставленных в сырцовую стену здания. Шляпки образуют ковровый рисунок, возможно, имитирующий плетеный узор цыновки, украшавшей раньше стены тростниковых хижин. Это древнейший образец применения полихромной инкрустации в монументальном зодчестве Двуречья.



Передняя Азия

Новшеством этого периода были также печати, употреблявшиеся сначала как амулеты или талисманы, а затем и как знаки собственности. Наибольшим достижением было изобретение письменности, возникшей из пиктографического письма. Особенно хорошо период Урука представлен на юге Месопотамии.

Период Джемдет-Наср (конец 4 - начало 3 тысячелетия до н.э.) свидетельствует о прогрессе во всех областях экономической, политической и культурной жизни.

Земледелие, связанное с ирригацией (искусственным орошением), и скотоводство получили свое дальнейшее развитие. Разделение труда и рост техники повлекли за собой развитие ремесел. Широко развивается межплеменной обмен, он охватывает все Двуречье, связывает его с Эламом, западным Ираном, северной Сирией и другими странами. Одновременно происходит быстрый процесс имущественного и общественного расслоения в общинах Двуречья, связанный с появлением рабского труда.

В этот период происходит подъем искусства, особенно хорошо представленного глиптикой, то есть резными камнями (печатями или амулетами), изображения на которых являются миниатюрными рельефами. Свобода композиции, введение элементов пейзажа, живость и относительная правдивость изображений, особенно человека (что является редкостью не только для этой поры, но и для всего искусства Передней Азии в целом), заставляют предположить большую творческую свободу и уже большое техническое совершенство искусства.



15 а. Цилиндрическая печать. Период Джемдет-Наср. Около 3000 г. до н. э.

В то же время появившийся в этот период скульптурный рельеф еще очень неумел и примитивен (так называемые «персонажи с перьями» и др.). Фигуры неловки и угловаты. Однако и здесь уже можно констатировать черты, которые будут канонизированы в искусстве более позднего времени. Так, устанавливается определенное изображение человеческой фигуры на плоскости: ноги и голова повернуты в профиль, туловище развернуто в фас. Такая же определенность и в трактовке лица с огромным глазом и большим носом, а позже также руки, поднятой до уровня рта, что и впредь будет символизировать предстояние перед божеством, и т. п.



15 6. Ваза с изображением культовых сцен из Урука. Алебастр. Период Джемдет-Наср. Около 3000 г.тыс. до н. э. Багдад. Иракский музей.

Периоду Джемдет-Наср известны уже многофигурные композиции. Лучшим образцом является алебастровая ваза из Урука (музей Багдада). Ее искусно вырезанные изображения свидетельствуют о зачатках повествовательной композиции, развертывающейся фризообразно, по поясам. Этот принцип рельефных композиций

Древнего Шумера, пройдя через века, найдет отклик в искусстве всех стран Передней Азии.

Развивается круглая скульптура, лучшим памятником которой является женская головка из Урука. Величественная и спокойная, выполненная в широкой обобщенной манере, передающей строгие и суровые черты лица с большими, некогда инкрустированными глазами, она кажется намного опередившей свое время.



14. Голова богини из белого храма в Уруке. Алебастр. Период Джемдет-Наср. Около 3000 г.тыс. до н. э. Багдад. Иракский музей.

Для керамики периода Джемдет-Наср характерны широкие кувшины с ручками, покрытые одноцветным или многоцветным геометрическим орнаментом.

Искусство этого времени отличается многообразным применением цвета. Полихромия появляется в керамике, в монументальной скульптуре — в виде инкрустации глаз (и, возможно, других деталей), в монументальной декорации — в виде коврового орнамента из цветных шляпок глиняных гвоздей, или декоративной мозаики из цветных камней, или цветной росписи, украшающей стены.

Искусство Шумера (27-25 вв. до н.э.)

В начале 3 тысячелетия до н.э. рост классовых противоречий привел к образованию в Двуречье первых небольших рабовладельческих государств, в которых были еще очень сильны пережитки первобытно-общинного строя. Первоначально такими государствами стали отдельные города (с прилегающими сельскими поселениями), обычно расположенные в местах древних храмовых центров. Между ними шли непрекращавшиеся войны за обладание главными ирригационными каналами, за захват лучших земель, рабов и скота.

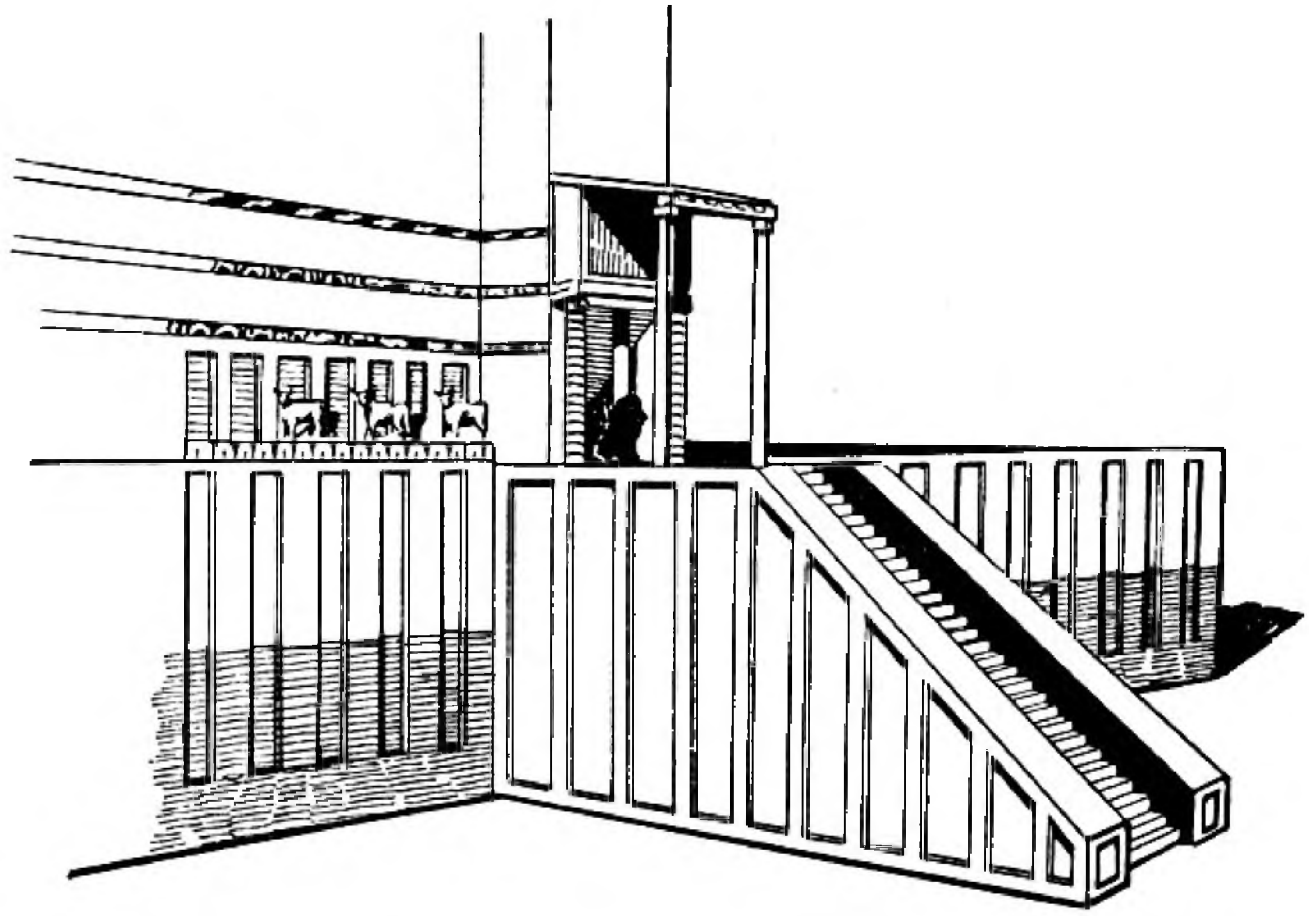
Раньше других на юге Двуречья возникли шумерийские города-государства Ур, Урук, Лагаш и др. В дальнейшем экономические причины вызвали тенденцию к объединению в более крупные государственные образования, что обычно совершалось при помощи военной силы. Во второй половине 3 тысячелетия на севере возвысился Аккад, правитель которого, Саргон I, объединил под своей властью большую часть Двуречья, создав единое и могущественное Шумеро-Аккадское царство. Царская власть, представлявшая интересы рабовладельческой верхушки, в особенности со времени Аккада, стала деспотической. Жречество, являвшееся одной из опор древневосточной деспотии, разработало сложный культ богов, обожествило власть царя. Большую роль в религии народов Двуречья играло поклонение силам природы и пережитки культа животных. Боги изображались в виде людей, зверей и фантастических существ сверхъестественной силы: крылатых львов, быков и т. п.

В этот период закрепляются основные черты, характерные для искусства Двуречья раннерабовладельческой эпохи. Ведущую роль играла архитектура дворцовых построек и храмов, украшенных произведениями скульптуры и живописи. Обусловленное военным характером шумерийских государств, зодчество носило крепостной характер, о чем свидетельствуют остатки многочисленных городских сооружений и оборонительные стены, снабженные башнями и хорошо укрепленными воротами.

Основным строительным материалом построек Двуречья служил кирпич-сырец, значительно реже обожженный кирпич. Конструктивной особенностью монументального зодчества было идущее от 4 тысячелетия до н.э. применение искусственно возведенных платформ, что объясняется, возможно, необходимостью изолировать здание от сырости почвы, увлажняемой разливами, и вместе с тем, вероятно, желанием сделать здание видимым со всех сторон. Другой характерной чертой, основанной на столь же древней

традиции, была ломаная линия стены, образуемая выступами. Окна, когда они делались, помещались в верхней части стены и имели вид узких щелей. Здания освещались также через дверной проем и отверстие в крыше. Покрытия в основном были плоские, но известен был и свод. Обнаруженные раскопками на юге Шумера жилые здания имели внутренний открытый двор, вокруг которого группировались крытые помещения. Эта планировка, соответствовавшая климатическим условиям страны, легла в основу и дворцовых построек южного Двуречья. В северной части Шумера обнаружены дома, которые вместо открытого двора имели центральную комнату с перекрытием. Жилые дома иногда были и двухэтажными, с глухими стенами на улицу, как это часто бывает и поныне в восточных городах.

О древнем храмовом зодчестве шумерийских городов 3 тысячелетия до н.э. дают представление развалины храма в Эль-Обейде (2600 г. до н.э.); посвященного богине плодородия Нин-Хурсаг. Согласно реконструкции (впрочем, не бесспорной), храм стоял на высокой платформе (площадью 32х25 м), сложенной из плотно утрамбованной глины. Стены платформы и святилища в соответствии с древнешумерийской традицией были расчленены вертикальными выступами, но, кроме того, подпорные стены платформы были обмазаны в нижней части черным битумом, а вверху побелены и таким образом членились также и по горизонтали. Создавался ритм вертикальных и горизонтальных сечений, повторявшийся и на стенах святилища, но в несколько иной интерпретации. Здесь вертикальное членение стены прорезывалось по горизонтали лентами фризов.



Храм в Эль-Обейде.Реконструкция.

Впервые в украшении здания были применены круглая скульптура и рельеф. Статуи львов по бокам входа (древнейшая привратная скульптура) были выполнены, как и все другие

скульптурные украшения Эль-Обейда, из дерева, покрытого по слою битума медными прочеканенными листами. Инкрустированные глаза и высунутые языки, сделанные из цветных камней, придавали этим изваяниям яркий красочный облик.

Вдоль стены, в нишах между выступами стояли очень выразительные медные фигурки идущих быков. Выше поверхность стены украшали три фриза, находившиеся на некотором расстоянии один от другого: горельефный с выполненными из меди изображениями лежащих бычков и два с плоским мозаичным рельефом, выложенным из белого перламутра на черных шиферных пластинках. Таким образом создавалась цветовая гамма, перекликавшаяся с окраской платформ. На одном из фризов были довольно наглядно изображены сцены хозяйственной жизни, возможно, имевшие культовое значение, на другом - шествующие вереницей священные птицы и животные.



16 а. Статуэтка быка из Эль-0бейда. Медь. Около 2600 г. до н. э. Филадельфия. Музей.



16 6. Часть фриза храма из Эль-Обейда со сценами сельской жизни. Мозаика из шифера и известняка на медном листе. Около 2600 г. до н. э. Багдад. Иракский музей.

Техника инкрустации была применена и при выполнении колонок на фасаде. Одни из них были украшены цветными камнями, перламутром и раковинами, другие - металлическими пластинками, прикрепленными к деревянному основанию гвоздями с расцвеченными шляпками.

С несомненным мастерством исполнен помещенный над входом в святилище медный горельеф, переходящий местами в круглую скульптуру; на нем изображен львиноголовый орел, когтящий оленей. Эта композиция, повторяющаяся с небольшими вариантами на целом ряде памятников середины 3 тысячелетия до н.э. (на серебряной вазе правителя Энтемены, вотивных пластинках из камня и битума и др.), была, видимо, эмблемой бога Нин-Гирсу. Особенностью рельефа является вполне четкая, симметрическая геральдическая композиция, которая в дальнейшем стала одним из характерных признаков переднеазиатского рельефа.



17 6. Орел, когтящий оленей. Рельеф из Эль-Обейда. Медь. Около 2600 г. до н. э. Лондон. Британский музей.

Шумерийцами был создан зиккурат — своеобразный тип культовых построек, в течение тысячелетий занимавший видное место в архитектуре городов Передней Азии. Зиккурат возводился при храме главного местного божества и представлял высокую ступенчатую башню, сложенную из кирпича-сырца; на вершине зиккурата помещалось небольшое сооружение, венчавшее здание, - так называемое «жилище бога».

Лучше других сохранился много раз перестраивавшийся зиккурат в Урет воздвигнутый в 22 - 21 веках до н.э. (реконструкция). Он состоял из трех массивных башен, сооруженных одна над другой и образующих широкие, возможно, озелененные террасы, соединявшиеся лестницами. Нижняя часть имела прямоугольное основание 65х43 м, стены доходили до 13м высоты. Общая высота здания достигала в свое время 21 м (что равняется пятиэтажному зданию наших дней). Внутреннего пространства в зиккурате обычно не было или оно было сведено к минимуму, к одной небольшой комнате. Башни зиккурата Ура были разных цветов: нижняя - черная, обмазанная битумом, средняя - красная (естественного цвета обожженного кирпича), верхняя — белая. На верхней террасе, где помещалось «жилище бога», происходили религиозные мистерии; оно же, возможно, служило одновременно обсерваторией жрецам-звездочетам. Монументальность, которая достигалась массивностью, простотой форм и объемов, а также ясностью пропорций, создавала впечатление величия и мощи и являлась отличительной чертой архитектуры зиккурата. Своей монументальностью зиккурат напоминает пирамиды Египта.

Пластика середины 3 тысячелетия до н.э. характеризуется преобладанием мелкой скульптуры, главным образом культового назначения; исполнение ее еще достаточно примитивно.

Несмотря на довольно значительное разнообразие, которое представляют собой памятники скульптуры различных местных центров Древнего Шумера, можно выделить две основные группы - одну, связанную с югом, другую - с севером страны.



18. Статуэтка из Ура. Около 2500 г. до н. э. Лондон. Британский музей.

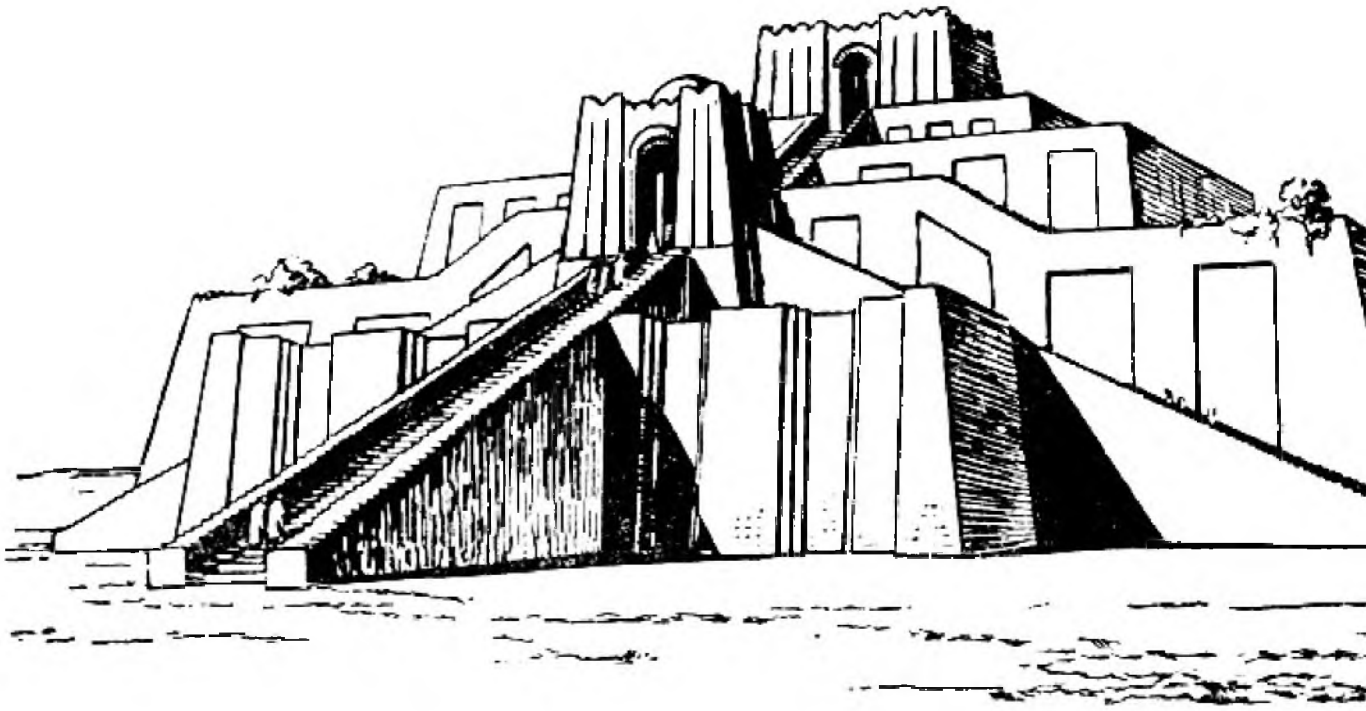
Для крайнего юга Двуречья (города Ур, Лагаш и др.) характерна почти полная нерасчлененность каменного блока и очень суммарная трактовка деталей. Преобладают приземистые фигуры с почти отсутствующей шеей, с клювообразным носом и большими глазами. Пропорции тела не соблюдены. Скульптурные памятники северной части южного Двуречья (города Ашнунак, Хафадж и др.) отличаются более вытянутыми пропорциями, большей проработкой деталей, стремлением к натуралистически точной передаче внешних особенностей модели, хотя и с сильно преувеличенными глазными впадинами и непомерно большими носами.

Шумерийская скульптура по-своему выразительна. Особенно наглядно она передает униженное раболепие или умиленное благочестие, столь свойственное главным образом статуям молящихся, которые знатные шумерийцы посвящали своим богам. Существовали определенные, установившиеся с глубокой древности позы и жесты, которые постоянно можно видеть и в рельефах и в круглой скульптуре.

Большим совершенством в Древнем Шумере отличалась металлопластика я другие виды художественного ремесла. Об этом свидетельствует хорошо сохранившийся погребальный инвентарь так называемых «царских гробниц» 27 - 26 вв. до н.э., открытых в Уре. Находки в гробницах говорят о классовой дифференциации в Уре этой поры и о развитом культе мертвых, связанном с обычаем человеческих жертвоприношений, имевших здесь массовый характер. Роскошная утварь гробниц мастерски выполнена из драгоценных металлов (золота и серебра) и различных камней (алебастр, ляпис-лазурь, обсидиан и др.). Среди находок «царских гробниц» выделяются золотой шлем тончайшей работы из гробницы правителя Мескаламдуга, воспроизводящий парик с мельчайшими деталями затейливой прически. Очень хорош золотой кинжал с ножнами тонкой филигранной работы из той же гробницы и другие предметы, поражающие разнообразием форм и изяществом отделки. Особенной высоты достигает искусство золотых дел мастеров в изображении животных, о чем можно судить по прекрасно выполненной голове быка, украшавшей, видимо, деку арфы. Обобщенно, но очень верно передал художник мощную, полную жизни голову быка; хорошо подчеркнуты раздутые, как бы трепещущие ноздри животного. Голова инкрустирована: глаза, борода и шерсть на темени сделаны из ляпис-лазури, белки глаз из раковин. Изображение, повидимому, связано с культом животных и с образом бога Наннара, которого представляли, судя по описаниям клинописных текстов, в виде «сильного быка с лазурной бородой».



17 а. Голова быка с арфы из царской гробницы в Уре. Золото и лазурит. 26 в. до н. э. Филадельфия. Университет.

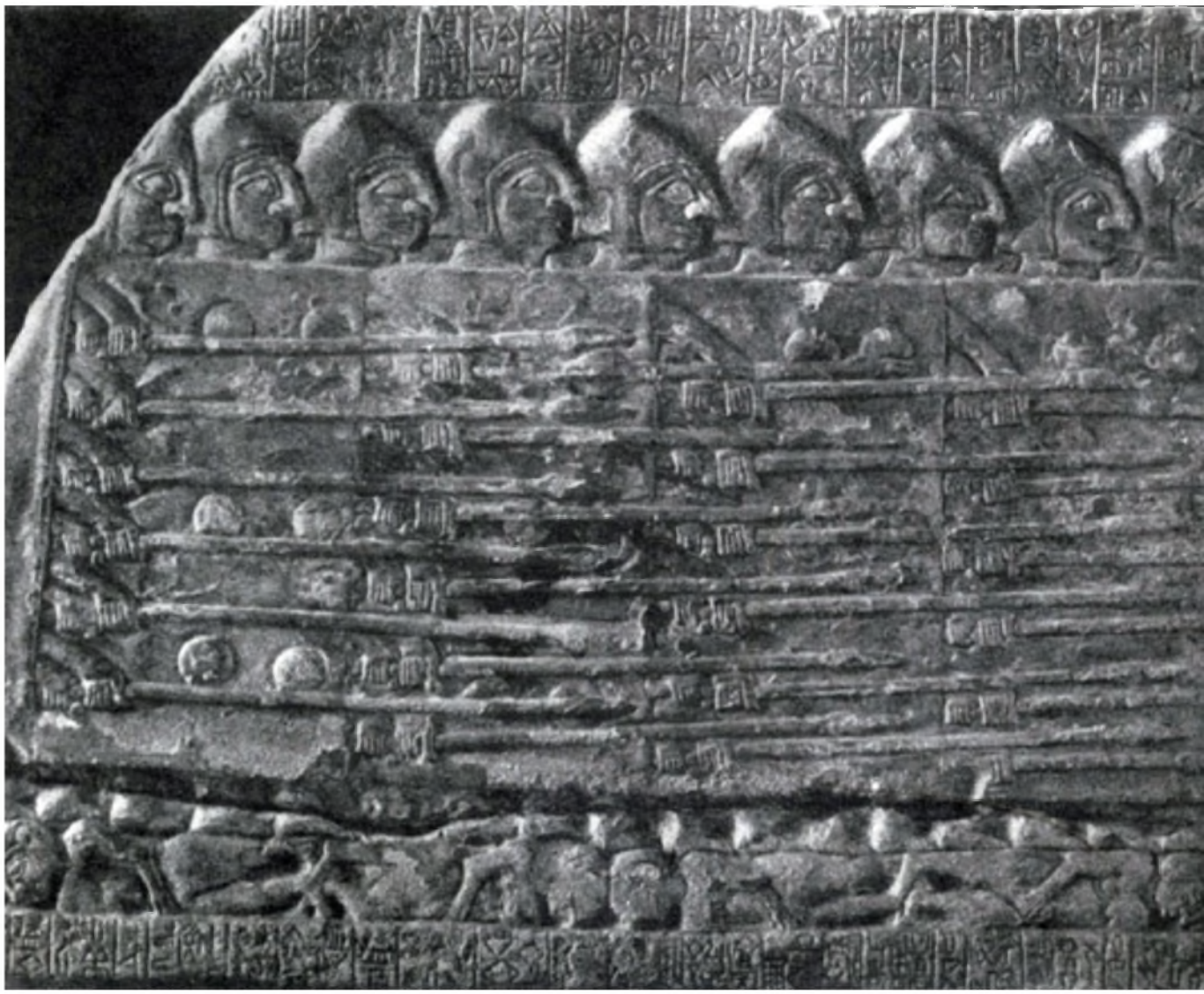


Зиккурат в Уре. Реконструкция.

В гробницах Ура найдены также образцы мозаичного искусства, среди которых лучшим является так называемый «штандарт» (как его назвали археологи): две продолговатые прямоугольные пластинки, укрепленные в наклонном положении наподобие крутой двускатной крыши, сделанные из дерева, покрытого слоем асфальта с кусочками ляпис-лазури (фон) и раковинами (фигуры). Эта мозаика из ляпис-лазури, раковин и сердолика образует красочный орнамент. Разделенные на ярусы согласно уже сложившейся к этому времени традиции в шумерийских рельефных композициях, эти пластинки передают картины битв и сражений, повествуют о триумфе войска города Ура, о захваченных рабах и дани, о ликовании победителей. Тематика этого «штандарта», призванного прославить военную деятельность правителей, отражает военный характер государства.



19 а. Стела Эаннатума («Стела коршунов») из Лагаша. Лицевая сторона. Бог Нин-Гирсу, держащий сеть с пленниками. Известняк. Время I династии Ура. 25 в. до н. э. Париж. Лувр.



19 6. Стела Эаннатума. Оборотная сторона. Эаннатум во главе своего войска.

Лучшим образцом скульптурного рельефа Шумера является стела Эаннатума, получившая название «Стелы Коршунов». Памятник выполнен в честь победы Эаннатума правителя города Лагаша (25 в. до н.э.) над соседним городом Уммой. Стела сохранилась в обломках, однако они дают возможность определить основные принципы древнего шумерийского монументального рельефа. Изображение разделено горизонтальными линиями на пояса, по которым и строится композиция. Отдельные, часто разновременные эпизоды развертываются в этих поясах и создают наглядное повествование о событиях. Обычно головы всех изображенных находятся на одном уровне. Исключением являются изображения царя и бога, фигуры которых делались всегда в значительно большем масштабе. Таким приемом подчеркивалась разница в социальном положении изображенных и выделялась ведущая фигура композиции. Человеческие фигуры — все совершенно одинаковы, они статичны, их разворот на плоскости условен: голова и ноги повернуты в профиль, в то время как глаза и плечи даны в фас. Возможно, что такая трактовка объясняется (как и в египетских изображениях) стремлением показать человеческую фигуру так, чтобы она воспринималась особенно наглядно. На лицевой стороне «Стелы Коршунов» изображена большая фигура верховного бога города Лагаша, держащего сеть, в которую пойманы враги Эаннатума На обороте стелы Эаннатума изображен во главе своего грозного войска, шествующего по трупам поверженных врагов. На одном из обломков стелы летящие коршуны уносят отрубленные головы вражеских

воинов. Надпись на стеле раскрывает содержание изображений, описывая победу лагашского войска и сообщая, что побежденные жители Уммы обязались платить дань богам Лагаша.

Большую ценность для истории искусства народов Передней Азии имеют памятники глиптики, то есть резные камни — печати и амулеты. Они часто заполняют пробелы, вызванные отсутствием памятников монументального искусства, и позволяют полнее представить художественное развитие искусства Двуречья. Изображения на печатях-цилиндрах Передней Азии (I class="comment"> Обычной формой печатей Передней Азии является цилиндрическая, на округлой поверхности которой художники легко размещали многофигурные композиции.). отличаются нередко большим мастерством исполнения. Выполненные из различных пород камней, более мягких для первой половины 3 тысячелетия до н.э. и более твердых (халцедон, сердолик, гематит и др.) для конца 3, а также 2 и 1 тысячелетий до н.э. чрезвычайно примитивными инструментами, эти маленькие произведения искусства являются иногда подлинными шедеврами.

Печати-цилиндры, относящиеся ко времени Шумера, весьма разнообразны. Излюбленными сюжетами являются мифологические, чаще всего связанные с очень популярным в Передней Азии эпосом о Гильгамеше - герое непобедимой силы и непревзойденной смелости. Встречаются печати с изображениями на темы мифа о потопе, о полете героя Этаны на орле к небу за «травой рождения» и др. Для печатей-цилиндров Шумера характерна условная, схематичная передача фигур людей и животных, орнаментальность композиции и стремление заполнить изображением всю поверхность цилиндра. Как и в монументальных рельефах, художники строго придерживаются расположения фигур, при котором все головы помещаются на одном уровне, отчего животные часто представлены стоящими на задних лапах. Часто встречающийся на цилиндрах мотив борьбы Гильгамеша с хищными животными, наносившими вред домашнему скоту, отражает жизненные интересы древних скотоводов Двуречья. Тема борьбы героя с животными была очень распространена в глиптике Передней Азии и в последующее время.

Искусство Аккада (24 - 23 вв. до н.э.)

В 24 в. до н.э. возвысился семитский город Аккад, объединивший под своей властью большую часть Двуречья. Борьба за объединение страны всколыхнула широкие массы населения и имела исторически прогрессивное значение, позволив организовать общую ирригационную сеть, необходимую для развития хозяйства Двуречья.



20. Победная стела Нарамсина из Суз. Красный песчаник. Около 23 в. до н. э. Париж. Лувр.

В искусстве Аккадского царства (24 - 23 вв. до н.э.) получили развитие реалистические тенденции. Одним из лучших произведений этого времени является победная стела царя Нарамсина. Стела Нарамсина высотой 2 м выполнена из красного песчаника. Она повествует о победе Нарамсина над горными племенами. Новым качеством и важным стилистическим отличием этой стелы от более ранних памятников являются единство и ясность композиции, что особенно сильно чувствуется при сопоставлении этого памятника с рассмотренной выше, аналогичной по теме стелой Эаннатума. Нет больше «поясов», разделявших изображение. Удачно использовав прием диагонального построения, художник показывает восхождение войск на гору. Умелое расположение фигур по всему полю рельефа создает впечатление движения и пространства. Появился пейзаж, являющийся объединяющим мотивом композиции. Волнообразными линиями показаны скалы, несколько деревьев дают представление о лесистой местности.

Реалистические тенденции сказались и в трактовке человеческих фигур, причем в первую очередь это относится к Нарамсину. Короткая туника (являющаяся новым типом одежды) оставляет обнаженным свободно переданное сильное мускулистое тело.

Хорошо моделированы руки, ноги, плечи, пропорции тела — гораздо правильнее, чем в древних шумерийских изображениях. Умело противопоставлены в композиции молящее о пощаде спускающееся с горы разбитое войско неприятеля и полные энергии воины Нарамсина, поднимающиеся на гору. Очень верно передана поза смертельно раненного воина, опрокинувшегося навзничь от удара копья, пронзившего ему шею. Ничего подобного искусство Двуречья раньше не знало. Новой чертой является и передача объема фигур в рельефе. Каноничными остаются, однако, разворот плеч при профильном изображении головы и ног, а также условная разномасштабность фигур царя и воинов.



21 а. Так называемая голова Саргона Древнего из Ниневии. Медь. 23 в. до н. э. Багдад. Иракский музей.

Новые черты приобретает и круглая скульптура, примером которой является найденная в Ниневии скульптурная голова из меди, условно называемая головой Саргона I - основателя аккадской династии. Резкая, суровая реалистическая сила в передаче лица, которому приданы живые, выразительные черты, тщательно выполненный богатый шлем, напоминающий «парик» Мескаламдуга, смелость и вместе с тем тонкость исполнения сближают это произведение с творчеством аккадских мастеров, создавших стелу Нарамсина.



21 6. Водопой. Цилиндрическая печать из Аккада. Середина 23 в. до н. э. Собр. де Клерк (Франция).

В печатях времени Аккада одним из основных сюжетов остается Гильгамеш и его подвиги. Те же черты, которые отчетливо выступили в монументальном рельефе, определяют характер и этих миниатюрных рельефов. Не отказываясь от симметричного расположения фигур, мастера Аккада вносят большую четкость и ясность в композицию, стремятся естественнее передать движение. Тела людей и животных моделированы объемно, подчеркнута мускулатура. В композицию введены элементы пейзажа.

Искусство Шумера (23 - 21 вв. до н.э.)

Во второй половине 3 тысячелетия до н.э. (23 - 22 вв.) произошло нашествие в Двуречье горного племени гутиев, завоевавшего Аккадское государство. Власть царей гутиев продолжалась в Двуречье около столетия. Меньше других пострадали от завоевания южные города Шумера. Новый расцвет, основанный на расширении внешней торговли, переживают некоторые древние центры, особенно Лагаш, правитель которого, Гудеа, повидимому, сохранял некоторую самостоятельность. Общение с другими народами, знакомство с их культурой имели большое значение для развития искусства этой поры. Об этом свидетельствуют и памятники искусства и памятники письменности — клинописные тексты, являющиеся лучшими образцами литературного стиля древних шумерийцев. Гудеа особенно прославился своей строительной деятельностью и заботой о восстановлении древних сооружений. Однако архитектурных памятников от этого времени дошло до наших дней очень мало. О высоком уровне художественной культуры времени Гудеа лучше всего свидетельствует монументальная скульптура. Сохранились статуи Гудеа, замечательные по технике исполнения. Большинство из них были посвящены божеству и стояли в храмах. Этим в значительной мере объясняются традиционная статичность и черты канонической условности. Вместе с тем в статуях Гудеа отчетливо видны большие изменения в шумерийском искусстве, которое восприняло многие прогрессивные черты искусства времени Аккада.



24 6. Статуи сидящего Гудеа. Диорит. 22 в. до н. э. Париж. Лувр.

Лучшая из дошедших до нас статуй Гудеа изображает его сидящим. В этой скульптуре очень ярко проявляется сочетание обычной для шумеро-аккад-ского искусства нерасчлененности каменного блока с новой особенностью - тонкой моделировкой обнаженного тела и первой, хотя и робкой попыткой наметить складки одежды. Нижняя часть фигуры образует с сиденьем единый каменный блок, и одежда, напоминающая гладкий футляр, под которым совершенно не чувствуется тела, является лишь хорошим полем для надписей. Совершенно отлична трактовка верхней части статуи. Хорошо моделированы крепкие плечи, грудь и руки Гудеа. Мягкая ткань, переброшенная через плечо, чуть намечающимися складками ложится у локтя и у кисти руки, которая чувствуется под тканью. Передача обнаженного тела и складок одежды свидетельствует о гораздо более развитом пластическом чувстве, чем то было раньше, и о значительном мастерстве скульпторов.



22. Голова статуи Гудеа из Лагаша. Диорит. 22в. до н. э. Париж. Лувр.

Особенно замечательны головы статуй Гудеа. В трактовке лица появляется стремление к передаче портретных черт. Подчеркнуты выдающиеся скулы, густые брови, четырехугольный подбородок с ямочкой посередине. Однако в целом облик сильного и волевого лица молодого Гудеа передан обобщенно.

После изгнания гутиев в 2132 г. до н.э. владычество над Двуречьем переходит к городу. Уру, где в это время правит III династия Ура. Ур выступает в роли нового, после Аккада, объединителя страны, образуя мощное Шумеро-аккадское государство, претендующее на мировое господство.



23. Женская голова из Ура. Мрамор. Время III династии Ура. 31—22вв. до н. э. Филадельфия. Музей.

Вероятно, на рубеже правления Гудеа и времени правления III династии Ура было создано такое прекрасное произведение искусства, как женская головка из белого мрамора с глазами, инкрустированными ляпис-лазурью, где ясно видно стремление скульптора к изяществу, к пластичной и мягкой передаче форм, а также налицо и несомненные черты реализма в трактовке глаз и волос. Полное нежной прелести лицо с выразительным взглядом голубых глаз является первоклассным образцом шумерийского искусства. Наиболее многочисленные памятники времени III династии Ура — печати-цилиндры — показывают, как в связи с усилением деспотии, развитием иерархии и установлением строго определенного пантеона божеств вырабатываются общеобязательные каноны в искусстве, прославлявшем божественную власть царя. В дальнейшем (что найдет свое наиболее яркое выражение в вавилонской глиптике) происходит сужение тематики и ремесленное следование готовым образцам. В стандартных композициях повторяется один и тот же мотив — поклонение божеству.

Искусство Вавилона (19 - 12 вв. до н.э.)

Выдвижение города Вавилона в 19 в. до н.э., объединившего под своей властью шумеро-аккадские государства, было связано с завоеванием Двуречья аморитами. В Вавилонском царстве происходит укрепление и дальнейшее развитие рабовладельческого уклада.

Культура Вавилона, впитавшая в себя древние традиции, достигла большой высоты. В это время совершенствуется шумерийская письменность, получившая распространение во всей Передней Азии. Большой интерес представляет вавилонская литература, особенно эпическая поэма о герое Гильгамеше. Развиваются научные знания, хотя и подчиненные религии, но накопившие важные практические сведения (в частности, в области астрономии).

Памятников изобразительного искусства Древнего Вавилона до нас дошло очень мало. Судя по ним, вавилонские художники не создали ничего принципиально нового, усвоив лишь в некоторой мере приемы искусства времени Гудеа и III династии Ура.



26 а. Хаммурапи перед богом Шамашем. Рельеф стелы законов Хаммурапи из Суз. Диорит. Первая половина 18 в. до н. э. Париж. Лувр.

Лучшим из сохранившихся произведений вавилонского искусства является рельеф, венчающий свод законов царя Хаммурапи (1792 - 1750 гг. до н.э.) - знаменитый законодательный сборник, представляющий собой важнейший источник для изучения хозяйственного и общественного строя Вавилона. Рельеф этот высечен в верхней части диоритового столба, сплошь покрытого клинописным текстом, и изображает царя Хаммурапи, принимающего законы от бога солнца и правосудия Шамаша. Изображение царя в непосредственном общении с главным богом, вручающим земному владыке символы власти, имело очень важное для древневосточных деспотий содержание. Сцена такого вручения, или «инвеституры», наглядно выражала идею божественного происхождения царской власти. Возникшие еще в предшествующее время, эти сцены и много позднее, через две тысячи лет, в сасанидском искусстве все еще будут являться сюжетами большинства наскальных рельефов. На стеле Хаммурапи бог представлен сидящим на троне; царь стоит, принимая жезл и магический круг - символы власти. Фигура царя меньше фигуры бога, изображение преисполнено канонической скованности и торжественности.

Ко времени Хаммурапи относятся памятники государства Мари, которое находилось на Евфрате, выше Вавилона. Раскопками города Мари открыты остатки храма и дворца. Дворец представлял собой довольно большое здание, включавшее 138 помещений, занимавших площадь в 1,5 га. Принцип планировки его обычен для дворцового зодчества Двуречья: закрытые помещения были сгруппированы вокруг открытых дворов. Крепостной характер дворца определялся опоясывавшей его широкой стеной с контрфорсами и башнеобразными выступами. Интересной особенностью было наличие, как предполагают, дворцовой школы, расположенной между жилой и парадной частью дворца. Обнаруженные во дворце стенные росписи (сцены сбора фиников, культовые и триумфальные сцены) — это единственные дошедшие до нас памятники древневавилонской живописи. Схематичные по композиции, они интересны сравнительным богатством красок.



24 а. Статуэтка Ибн-ила из Мари. Алебастр. Около 2500 г. до н. э. Париж. Лувр.

В Мари найдены и статуэтки, несмотря на непропорциональность и скованность очень выразительно передающие набожную сосредоточенность.

Вскоре после смерти Хаммурапи Вавилон подвергся завоеванию касситами, которые правили там в течение почти шестисот лет (18 - 12 вв. до н.э.). Искусство этого периода мало интересно. Сохранились пограничные межевые камни кудуру с рельефами, обычно повторяющими композицию стелы Хаммурапи. В скульптуре еще длительное время продолжали жить традиции Вавилона. Своеобразной чертой, присущей касситскому времени, было введение в архитектуру в качестве декоративного элемента монументальной глиняной скульптуры (храм Караиндаша в Уруке, вторая половина 15 в. до н.э.).

Искусство хеттов и митанни (18 - 8 вв. до н.э.)

Второе тысячелетие до н.э. является интересным, но еще относительно мало изученным периодом в истории Передней Азии.

В это время приходят в движение степные скотоводческие племена, а также и народы горной части Передней Азии. Важную роль в истории сыграло Хеттское государство. Обычно именем хеттов называют конгломерат народов, основавших во 2 тысячелетии до н.э. могущественное государство в Малой Азии.

Хеттское государство было рабовладельческой монархией, в общественной жизни которой еще сильно сказывались пережитки первобытно-общинного строя.

Государство хеттов было неоднородно по составу. Областью собственно хеттов являлась долина реки Галис в Малой Азии, где государство процветало с 18 до начала 12 в. до н.э.- времени падения Хеттского царства. В 12 - 8 вв. до н.э. в ряде княжеств на территории северной Сирии произошло новое возрождение Хеттского государства.

Искусство хеттов не едино. Различают малоазийское искусство хеттов (памятники Хаттушаша, Язылы - Кая), датируемое 18 — 12 вв. до н.э., и искусство хеттов северной Сирии, представленное памятниками городов Самаля, Кархемиша и других, датируемое 12 - 8 вв. до н.э. Своеобразием многих северносирийских хеттских городов было применение эллиптической или круглой планировки (Самаль, Кархемиш) с внутренним членением города крепостными стенами в целях усиления обороноспособности. Впервые в архитектуре Передней Азии хеттами была применена так называемая циклопическая кладка (Хаттушаш, 2 тысячелетие до н.э.). Характерной для хеттской архитектуры была и отдельно стоящая колонна с каменной базой. Оригинальной особенностью этой хеттской базы была трактовка ее в виде одного из двух животных (обычно львов или сфинксов), выполненных в технике высокого рельефа. Интересен также новый тип здания, так называемый «битхилани», - крытый вход перед дворцом, состоявший из портика с двумя колоннами, фланкированного двумя четырехугольными башнями.

В украшении хеттских дворцов и храмов получила развитие портальная скульптура монументального характера. Огромные фигуры львов и сфинксов, высеченные из каменных блоков по сторонам ворот и входов (Хаттушаш, Секче-Гезу), предвосхищают портальную пластику ассирийцев. Эти рычащие чудовища, тела которых выполнены в рельефе, а протомы (передняя часть туловища) в технике круглой скульптуры, должны были, вероятно, производить устрашающее впечатление. Трактованы они схематично и тяжеловесно. В ином духе исполнена фигура «царя» или бога Тешуба на внутренней

стороне так называемых «царских ворот» Хаттушаша, трактованная значительно более мягко и пропорционально.



26 6. Идущие воины. Хеттский наскальный рельеф в Язылы-Кая. 13 в. до н. э.

К наиболее важным памятникам хеттской скульптуры относятся рельефы в Язылы-Кая (13 в. до н.э.). На скалах, образующих стены открытого сверху святилища, были высечены изображения двух процессий, двигающихся навстречу друг другу. Изображения находятся в нескольких помещениях, но связаны в единый ансамбль. В центральном помещении развертывается главная часть рельефного фриза с изображением шествующих с двух сторон второстепенных богов и идущих за ними быстрым шагом воинов. Размеры изображенных увеличиваются по мере их приближения к центру, где в наиболее крупном масштабе даны основные персонажи — мужское и женское божества, — а также юный бог, сопровождающий богиню. Верховный бог изображен стоящим на головах двух людей, судя по одежде — жрецов. Богиня и юный бог помещены на пантерах. В рельефах Язылы-Кая, при общей условности композиции, есть несомненное стремление к передаче ритма движения (особенно в изображении воинов), к торжественной приподнятости центральной сцены.

Влияние хеттского искусства можно проследить на ряде памятников других народов Малой Азии и Закавказья, а также Ассирии. К искусству хеттов близко искусство Митанни - хурритского государства, основанного в 17 в. до н.э. в северном Двуречье — в центре торгового пути, соединяющего южное Двуречье с Ливаном, финикийские города с Малой Азией, а также Ассирию с берегом Средиземного моря. Наивысший расцвет государства Митанни падает на 16 - 14 вв. до н.э. В это время Митанни тесно связано

экономически и политически с Египтом. Социальный строй государства Митанни еще плохо изучен. Известно лишь, что во главе его стояли цари, опиравшиеся на военную аристократию. Этнический состав государства был неоднороден: оно состояло из различных племен, не связанных единой экономикой.

Наиболее интересным памятником позднемитаннийского искусства является дворцовый комплекс царя Капара в Тель Халафе (11 - 9 вв. до н.э.). Зодчество здесь тесно связано с монументальной скульптурой, имевшей, в отличие от сооружений Двуречья, не только декоративное, но и архитектурно-конструктивное значение.



25 6. Статуи портала из Тель-Халафа (Митанни). Базальт. 11—9 вв. до н. э. Берлин.



25 а. Статуя Напир-Асу, царицы Элама, из Суз. Бронза. 15—12 вв. до н. э. Париж. Лувр.

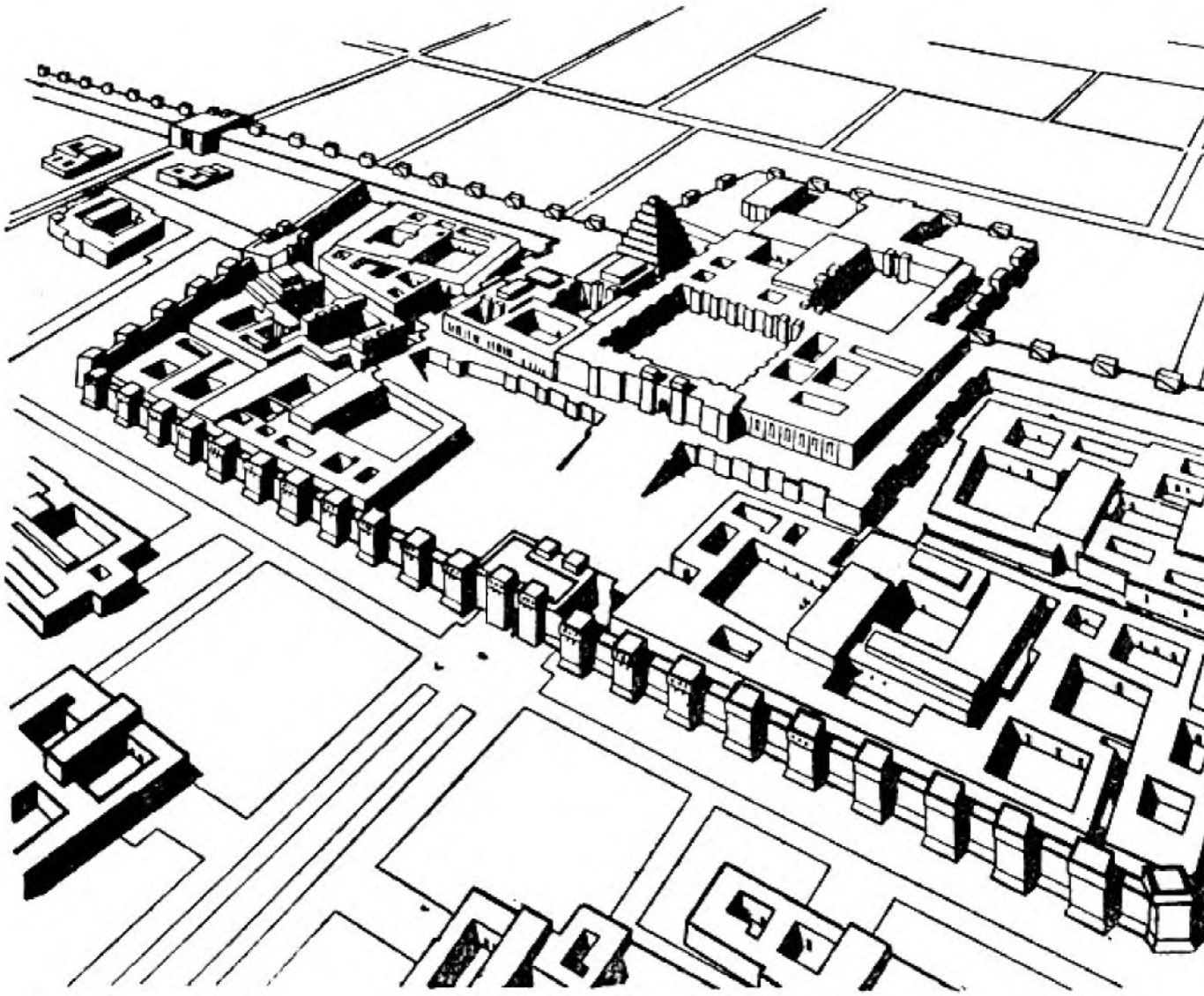
Статуи богов, стоявших на животных, поддерживали перекрытие входа в святилище. Фигуры, выполненные из темносерого камня, с глазами, инкрустированными кусочками

белых раковин, чрезвычайно своеобразны. Статичные, приземистые, они имеют непропорционально большие головы в высоких уборах и производят величественное и устрашающее впечатление. Теми же чертами отличаются и рельефы, покрывающие наружные стороны больших каменных блоков (ортостатов), составлявшие фриз в нижней части стены святилища. По характеру исполнения памятники искусства Митанни очень близки хеттским. Много общего, особенно в строительных приемах, есть и с зодчеством государства Урарту.

Искусство Ассирии (9 - 7 вв. до н.э.)

Крупнейшую роль в истории Древнего Востока в первой половине 1 тысячелетия до н.э. сыграла Ассирия. Истоки ассирийского искусства восходят к 3 тысячелетию (Древний Ашшур), но высшее свое развитие оно получило только в 1 тысячелетии до н.э., от которого сохранилось и самое большое количество памятников.

В это время Ассирия стала крупной военно-деспотической рабовладельческой державой, претендовавшей на господство на всем Древнем Востоке. Владычество Ассирии, которая вела большие грабительские войны, распространялось на Западную Азию от Ирана по Средиземного моря и доходило до столицы Египта — Фив. 9 - 7 вв. до н.э. - время наивысшего подъема ассирийского искусства, впитавшего и по-новому претворившего многое из найденного в предыдущее время. В широком масштабе в этот период осуществляются культурные взаимосвязи Ассирии с другими странами. Около 7 в. до н.э. ассирийцы непосредственно соприкасаются с греками. Последние через Ассирию восприняли многие культурные достижения Древнего Востока; в свою очередь ассирийцы познакомились с новым, неведомым им ранее миром.



Дворец Саргона II в Дур-Шаррукине. Реконструкция.

Социально-экономический строй Ассирии основывался на жестокой эксплуатации и порабощении огромной массы населения. Вся полнота власти (и гражданской и жреческой) сосредоточивалась в руках ассирийских царей; от искусства требовалось прославление военных походов и воспевание царской доблести. Это нашло свое наиболее последовательное выражение в изображениях на рельефах ассирийских дворцов. В отличие от более древнего искусства Двуречья и искусства Египта ассирийское искусство носило по преимуществу светский характер, несмотря на существовавшую в Ассирии связь искусства с религией, типичную для всех древневосточных культур. В зодчестве, продолжавшем оставаться ведущим видом искусства, преобладала не культовая, а крепостная и дворцовая архитектура. Лучше других изучен архитектурный комплекс дворца Саргона II в Дур-Шаррукине (ныне Хорсабад). Он сооружен в 8 в. до н.э., одновременно с городом, построенным по определенному плану в виде квадрата с прямоугольной сеткой улиц. Город и дворец были окружены крепостной стеной. Интересной особенностью планировки было сооружение дворца на линии городской крепостной стены таким образом, что одна его часть оказывалась в черте города, а другая выходила за его пределы. К дворцу со стороны города примыкал ряд зданий, составлявших официальную и священную зону, включавшую храм и другие сооружения. Весь этот комплекс, включая и дворец, был в свою очередь обнесен крепостной стеной,

образуя цитадель,отделенную от города и защищенную таким образом не только от внешних врагов, но и от внутренних, на случай восстания в городе.

Дворец возвышался на искусственно возведенной насыпи, сооружение которой потребовало 1 300 000 кубометров наносной земли и применения огромного количества рабского труда. Насыпь состояла из двух расположенных рядом в виде буквы Т террас высотой в 14 м и занимала площадь в 10 га. Своей планировкой дворец восходил к обычному в Двуречье жилому дому, но был, конечно, во много раз больше. Вокруг многочисленных открытых дворов, соединенных между собой, группировались закрытые помещения, причем каждый двор с прилегающими помещениями образовывал как бы отдельную изолированную ячейку, могущую иметь и оборонное значение в случае нападения. Особенностью дворца была асимметричность общей планировки. Тем не менее дворец отчетливо делился на три части: приемную, чрезвычайно богато украшенную, жилую, связанную с обслуживающими помещениями, и храмовую, в состав которой входили храмы и зиккурат.

В отличие от древнего зиккурата Ура хорсабадский состоял из семи ярусов. Нижний ярус имел 13х13 м в основании и 6м в высоту, последующие, уменьшаясь в размерах, завершались небольшой часовней. Можно предположить, хотя зиккурат дошел до нас в развалинах, что общая высота здания равнялась примерно десятиэтажному дому. Благодаря декоративной обработке стены, имевшей вертикальные выступы, и линии пандуса, украшенного парапетом, масса здания приобретала известную легкость, не нарушая общего монументального характера архитектуры.



27 а. Женщина с козой. Хеттский рельеф в Кархемише. Базальт. 7 в. до н. э.



27 6. Хеттский рельеф из Секче-Гезу Около 7 в. до н. э.



28. Шеду (статуя фантастического крылатого быка) из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. Алебастр. Вторая половина 8 в. до н. э. Париж. Лувр.

Дворцовый ансамбль возвышался над расположенным внизу городом. Главный вход обращенного к городу фасада Хорсабадского дворца был фланкирован двумя большими выступающими из стен башнями, где находилось помещение для стражи. По сторонам каждого входа, обрамляя его, были изваяны огромные каменные фигуры (размером 3 - 4 м) фантастических крылатых быков или львов с человеческими головами. Эти чудовища - «шеду» клинописных текстов считались покровителями дворцовых сооружений. Фигуры выполнены в технике очень высокого рельефа, переходящего в круглую скульптуру. Моделируя их, скульптор использовал богатство светотеневых эффектов. Характерно, что скульптор хотел показать чудовище одновременно и в покое и в движении. Для этого ему пришлось добавить лишнюю ногу, и таким образом получилось, что смотрящий на фигуру в фас видел ее стоящей, а обозревающий ее в профиль - идущей. По сторонам от «шеду» вдоль по фасаду здания располагалась фризом цепь монументальных рельефных изображений. Исполинские фигуры непобедимого героя месопотамского эпоса Гильгамеша, душащего одной рукой льва, чередовались с изображениями крылатых людей и крылатых быков. Яркие изразцовые панно украшали верхние части дворцовых входов. Таким образом, внешний облик ассирийских дворцов, в целом очень монументальный, отличался большой пышностью и декоративностью.



35 а. Всадники. Роспись дворца в Тил-Барсибе. 8—7 вв. до н. э.

В богатом украшении парадных дворцовых помещений главное место занимал рельеф, иногда раскрашенный. Употреблялся и глазурованный кирпич, а также красочные росписи. Лучший пример применения стенной росписи — дворец Тил-Барсиба (ныне

Тель-Ахмар) 8 - 7 вв. до н.э. Темами изображений здесь являются жизнь царя и военные сцены. По характеру исполнения росписи представляли контурный раскрашенный рисунок, нанесенный на известковую штукатурку. По белому фону писали черной, зеленой, красной и желтой красками. Как в росписи, так и в глазури иногда удивляет нереальность цвета при изображении животных, что, возможно, имело магическое значение.

Роспись и глазурованный орнамент занимали обычно верхнюю часть стены, в то время как нижняя предназначалась для рельефов. В целом декорация стен отличалась плоскостным ковровым характером. Она подчеркивала плоскость стены, вторя общему ритму линий архитектуры здания.

Длинные ленты рельефов тянулись на уровне человеческого роста по залам ассирийских дворцов. В хорсабадском дворце рельефом было занято 6000 кв. м. Исследователи считают, что существовали картоны, по которым художники наносили общие контуры изображений, в то время как бесчисленное количество помощников и учеников копировали отдельные сцены и исполняли детали композиций. Есть данные предполагать также наличие наборов трафаретов рук, ног, голов и т. п. как для изображения человека, так и животных. Причем иногда, видимо в спешке выполнения задания, фигуры составлялись из произвольно взятых частей. Это предположение становится особенно вероятным, когда вспоминаешь те огромные площади, которые занимали рельефные композиции, и те малые строки, которые предоставлялись на украшение дворцов. Работа над большими плоскостями стены требовала в какой-то мере широкой манеры и обобщенности. Скульпторы высекали фигуры, мало выделяющиеся из фона, но с резко обозначенными контурами. Детали обычно передавались врезанным, углубленным рельефом (en creux), украшения же скорее гравировались, чем высекались (вышивка на одежде и т. п.).

Сюжетами композиций были главным образом война, охота, сцены быта и придворной жизни и, наконец, сцены религиозного содержания. Главное внимание сосредоточивалось на тех изображениях, где царь являлся центральной фигурой. На его прославление направлен был весь труд ассирийских художников. Задачей их было также подчеркнуть и физическую силу царя, его воинов и свиты: мы видим в рельефах огромных людей с мощными мускулами, хотя тела их часто скованы условной канонической позой и тяжелой, пышной одеждой.

В 9 в. до н.э., при Ашшурнасирпале II, Ассирийское государство достигло своего наибольшего возвышения. Отличительные черты искусства этого периода - простота, четкость и торжественность. В передаче различных сцен на рельефах художники старались избежать перегруженности изображения. Почти во всех композициях времени Ашшурнасирпала II отсутствует пейзаж; иногда, как, например, в сценах охоты, дана только ровная линия почвы. Можно различать здесь сцены исторического характера (изображения битв, осад, походов) и изображения дворцовой жизни и торжественных приемов. К последним относятся наиболее тщательно выполненные рельефы.

Фигуры людей, за редкими исключениями, изображены с характерной для Древнего Востока условностью: плечи и глаза - прямо, ноги и голова - в профиль. Модели у мастеров этого времени кажутся как бы приведенными к единому типу. Сохранена также и разномасштабность при изображении лиц разного социального положения. Фигура царя всегда совершенно неподвижна. Вместе с тем в этих рельефах сказывается большая наблюдательность художников. Обнаженные части тела исполнены со знанием анатомии, хотя мускулы преувеличенно подчеркнуты и напряжены. Большая выразительность

придана позам и жестам людей, особенно в массовых сценах, где художник, изображая воинов, иноземцев, слуг, не чувствовал себя связанным каноном. Примером может служить рельеф со сценой осады ассирийскими войсками крепости, являющийся одним из целой серии рельефов, повествующих о победоносных походах Ашшурнасирпала и прославляющих его могущество. По исполнению рельефы эти, подобно литературным произведениям того времени (царским летописям), несколько сухи и протокольны, они тщательно перечисляют мелкие детали вооружения и пр., с бесстрастным однообразием изображая самые жестокие и кровавые сцены.

В 8 в. до н.э. появляются некоторые новые черты в ассирийском искусстве. Рельефы и росписи из дворца Саргона II (722 - 705 гг. до н.э.) роднит с предшествовавшими строгость манеры, большие размеры фигур и простота композиции. Но художники проявляют большой интерес к облику людей. Мускулатура становится менее преувеличенной, хотя ее обработка еще очень сильна и резка. Исполнители рельефов пытаются передать и некоторые индивидуальные черты облика человека, что особенно заметно в изображении самого Саргона. Более тщательное изучение модели заставляет художников останавливаться на таких, например, деталях, как складки кожи на шее и т. п. В рельефах с изображениями животных хорошо и верно передано движение. Художники начинают внимательнее наблюдать природу, появляется пейзаж. С большой достоверностью передаются особенности местностей и стран, через которые проходили ассирийские войска в своих многочисленных походах. То же можно наблюдать и в литературе, лучшим образцом которой является летописное описание восьмого похода Саргона. По трактовке рельеф остается таким же плоским, как и в предыдущую пору, но исчезает сухость, и контур фигуры становится более плавным и округленным. Если раньше, в рельефах Ашшурнасирпала II мощь и силу художники стремились передать размерами изображенных или преувеличением мускулатуры, то теперь та же тема раскрывается иным, более сложным путем. Например, воспевая победы, художники показывают трудности, преодолеваемые ассирийским войском, заботливо передавая пейзаж во всех деталях.

В конце 8 — начале 7 в. до н.э. можно отметить дальнейшее развитие рельефа. Значительно усложняются композиции, иногда перегруженные деталями, не имеющими прямого отношения к сюжету. Например, в сцене «Сооружение дворца Синахериба» наряду с подробным изображением производимых работ передан окружающий пейзаж, в который введены и сцены рыбной ловли, и перегонки плотов, и даже бродящее в зарослях тростника стадо кабанов. То же характерно теперь и для рельефов с изображениями сцен битв и походов. Желая разнообразить длинные ряды идущих фигур в массовых сценах, художник прибегает к различным приемам, показывая различное положение голов и движение рук, различную походку изображенных. Изобилие деталей и большое количество фигур возрастают одновременно с уменьшением их размеров. Рельеф теперь разделяется на несколько ярусов.

Наивысшего своего развития ассирийский рельеф достиг в 7 в. до н.э., во время правления царя Ассирии Ашшурбанипала (668 - 626 гг. до н.э.). Содержание изображений оставалось тем же: все они прославляли царя и объясняли явления жизни божественной волей владыки. Центральное место в рельефах, украшавших дворец Ашшурбанипала в Ниневии, занимали батальные сцены, повествующие о военных победах ассирийского царя; многочисленны также сцены царской охоты. Мотивы становятся очень разнообразными. В изобразительном искусстве с большой силой развиваются тенденции предшествовавшего периода, значительно усиливаются черты реализма. В построении сложных сцен художники стремятся преодолеть трудности в изображении движения и раккурсов. Все композиции очень динамичны.



30. Битва на верблюдах. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Алебастр. Середина 7 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



31. Охота Ашшурбанипала. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Алебастр. Середина 7 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

В этом отношении лучше всего исполнены сцены охоты, больше других насыщенные жизнью и движением. Замечательны по лаконизму и силе выразительности сцены охоты на газелей и диких лошадей. Естественность поз животных, чувство степного простора, достигнутого свободным и вместе с тем великолепно организованным в ритмическом отношении размещением фигур на плоскости и большими полями ничем не занятого пространства, заставляют отнести эти рельефы к вершинам ассирийского искусства.



32. Раненая львица. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Алебастр. Середина 7 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



33. Газели. Рельеф из дворца Ашшурбанипала в Ниневии. Алебастр. Середина 7 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

Лучшими произведениями ассирийского искусства являются также и сцены охоты на львов. Мощная и величавая красота диких животных, их борьба с человеком полны напряженного драматического содержания. Шедеврами ассирийского искусства этой поры являются изображения убитых, раненых и умирающих хищников, особенно рельефы «Охотники, несущие убитого льва», «Лев, изрыгающий кровь» и «Раненая львица». С большой наблюдательностью передал художник в последнем из этих рельефов фигуру могучего зверя, показал контраст еще живой и мощной передней части его тела и безжизненно волочащихся пронзенных стрелами ног. Рельеф отличается мягкой лепкой, оттеняющей напряжение мышц передних лап и тонкую моделировку головы. Самое замечательное то, что в изображении львицы так ярко передано состояние раненого зверя, что словно ощущается предсмертный рев, несущийся из раскрытой пасти. В изображении страдания диких зверей ассирийские художники нашли те черты реализма, которые были им недоступны в создании образов людей.

Большого совершенства достигла и техника исполнения рельефа. Но вместе с тем в искусстве времени Ашшурбанипала есть и черты застойности, проявляющиеся в нарастании декоративности, своего рода геральдической отвлеченности, уводящей от жизненной правды, в известной утонченности исполнения, становящейся самоцелью.

В круглой скульптуре ассирийские мастера не достигли такого совершенства, как в рельефе. Ассирийские статуи немногочисленны. Изображенные обычно даны в строго фронтальных застылых позах, они облачены в длинные одежды, скрывающие формы тела под тщательно орнаментированным костюмом, - черта, роднящая эти статуи со многими фигурами на рельефах, где одежда также служила плоскостью для вырисовывания мельчайших деталей вышивок и других украшений. Примером ассирийской круглой пластики может служить небольшая,выполненная из известняка статуя Ашшурнасирпала II, облаченного в тяжелую длинную одежду (9 в. до н.э.), Чрезвычайно плоскостно трактованная, она похожа больше на доску, чем на объемную фигуру. Такой же характер имеют и происходящие из Хорсабада статуи второстепенных богов, держащих в руках магические вазы с истекающей водой. Плоскостный характер таких статуй может быть объяснен их зависимостью от архитектуры, так как, несомненно, они рассчитаны на то, чтобы восприниматься на фоне стены. Несколько иного типа статуя бога Набу (8 в. до н.э., Британский музей), отличающаяся массивностью и объемностью.



29. Статуя Ашшурнасирпала II из Нимруда (Калаха). Алебастр. Первая половина 9 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

Большого совершенства достигла в Ассирии металлопластика. Лучший ее образец - рельефные композиции на бронзовых листах, которыми были обшиты ворота, найденные в развалинах древнего города Имгур-энлиль на холме Балават (время Салманассара III, 9 в. до н.э.). Особенный интерес этого произведения для истории искусства заключен в изображении (среди многих других) сцены изготовления скульптором победной стелы царя. Это одно из редчайших в искусстве Передней Азии свидетельств о жизни и творчестве художников.

В ассирийской глиптике 1 тысячелетия до н.э. сцены религиозного содержания занимают значительно большее место, чем в дворцовых рельефах. Но стилистически изображения на печатях-цилиндрах близки к монументальным рельефам и отличаются от шумеро-аккадской глиптики большим мастерством исполнения, тонкой моделировкой фигур и тщательной передачей деталей.

В истории культуры Древнего мира Ассирия, в период своего могущества объединявшая большинство стран Передней Азии, сыграла важную роль. Ассирийцы восприняли у древних народов Двуречья и обогатили систему клинописи, научные знания, литературу и искусство. О значительной для своего времени высоте ассирийской культуры свидетельствует знаменитая библиотека Ашшурбанипала, найденная в развалинах его дворца. В архитектуре и изобразительном искусстве ассирийцы развили многие основные черты, выработанные предшествовавшими культурами Двуречья. Полное своеобразия, обладавшее высокими для своего времени художественными достоинствами искусство Ассирии представляет яркую страницу в истории искусства Древнего мира. Оно оказало большое воздействие на искусство ряда соседних стран и, в частности, на искусство Урарту, своего ближайшего соседа и соперника в 1 тысячелетии до н.э.

Искусство Нововавилонского царства (7 - 6 вв. до н.э.)

После падения Ассирии в 7 в. до н.э. под натиском всех ее объединившихся врагов восстанавливается независимость Вавилона и расширяется его могущество. Он вновь становится центром обширного государства. Он подчиняет себе Финикию и Палестину, ведет большие войны с Египтом за торговые пути. В Нововавилонском царстве господствовала торгово-ростовщическая рабовладельческая верхушка, сосредоточившая в своих руках обширную торговлю. Очень крупную роль играло жречество, фактически контролировавшее всю деятельность государства. Вероятно, политика жречества наложила отпечаток на официальное искусство, изгнала из него сюжеты, прославлявшие земного владыку, и направила творчество художников в сторону декоративного стиля.

В городе Вавалоне, славившемся своим богатством и великолепием, до наших дней сохранились главным образом остатки памятников архитектуры. Расцвет нововавилонского зодчества относится ко времени Навуходоносора II (604 - 562), стремившегося затмить своей столицей былую мощь и роскошь Ниневии и Фив. Раскопки открыли почти полную картину города, построенного по четырехугольному плану, украшенного дворцами и храмами. Город был обнесен тройной стеной со множеством

башен. Стены были чрезвычайно широкими, по ним могла проехать упряжка с четырьмя лошадьми. Перед внешней стеной был вырыт ров со скатами, обложенными кирпичом. Навуходоносор, который вел большую завоевательную политику, предпринимал все меры, чтобы сделать Вавилон неприступной крепостью. Один из трех знаменитых дворцов Навуходоносора стоял на большой платформе, имел пять дворов и был окружен широкими стенами. Выходившая во двор парадного Зала стена была облицована глазурованными кирпичами с пестрыми украшениями разных цветов, главным образом темно- и светлоголубого, белого, желтого и черного. Обнаружен был и еще один дворец — летний, со знаменитыми «висячими садами» (обычно приписываемыми легендарной ассирийской царице Семирамиде), остатки которых, вернее систему водоемов, колодцев и каналов, соединяющихся с Евфратом, открыли археологи. На некотором расстоянии от первого дворца находился главный храм Вавилона, посвященный богу Мардуку, так называемый «Э-сагила». Рядом с храмом помещался знаменитый в древности зиккурат, носивший название «Этеменанки». Вавилонский зиккурат был грандиозных размеров: 91 X 91 м в основании и высотой 90 м. Именно он дал повод для сложения библейского сказания о Вавилонской башне. Раскопками была открыта также «Дорога процессий»-священная дорога, по которой проходили в храм Мардука, служившая основной композиционной осью города и имевшая в ширину около 7,5 м. Она была вымощена известняковыми плитами с инкрустацией из красной брекчии.



34. Ворота Иштар в Вавилоне. Облицовка из поливных изразцов. Около 570 г. до н. э. Берлин.

Раскопаны также знаменитые «Ворота Иштар», через которые процессии попадали в город. «Ворота Иштар» представляли собой 4 массивные квадратные в плане башни с арочным проходом между ними. Стены их были украшены глазурованными кирпичами с рельефными изображениями львов, диких быков, а также фантастических существ, желтых и белых на темносинем фоне. По верху стен тянулся изразцовый фриз и ряд зубцов.



35 6. Фантастический зверь. Изразцовое изображение с ворот Иштар в Вавилоне. Около 570 г. до н. э. Берлин.

Нововавилонское искусство очень декоративно, но его образы лишены силы, таят в себе признаки упадка. Об этом свидетельствуют и многочисленные образцы глиптики, среди

которых преобладают изображения настолько схематичные, что иногда даже трудно установить их истинный смысл. После смерти Навуходоносора Вавилон, раздираемый внутренними противоречиями и острой классовой борьбой, начал утрачивать свое значение и в 538 г. до н.э. был завоеван Киром и присоединен к Иранскому государству.

* * *

Древнейшие народы Передней Азии внесли существенный вклад в историю искусства Древнего Востока. Зодчие и художники нашли решения целого ряда принципиальных вопросов архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. В монументальных зданиях, несмотря на их простые и тяжелые, приближающиеся к кубическим формы, выработалось определенное понимание архитектурной массы и ее членения. Хотя масса в архитектуре Двуречья играла главную роль, преобладая над внутренним пространством, существенным достижением было применение свода, что открывало новые возможности для пространственных решений. В синтезе зодчества и изобразительных искусств определяющее значение имела архитектура, но значительное развитие получили монументальная скульптура и живопись. Образ человека занял очень большое место в изобразительном искусстве. Несмотря на узкоклассовые задачи, которые рабовладельческая знать и жречество ставили перед искусством, оно отразило многие существенные стороны действительности, в некоторые (хотя и недолгие) периоды подымаясь до подлинно реалистических исканий (как во времена Саргона Древнего, Нарамсина и Гудеа или во времена Ашшурбанипала). Искусство как средств.о художественного познания реального мира стало по сравнению с первобытным искусством на более высокую ступень, соответствующую новым условиям жизни общества и его успехам в овладении силами природы.

Искусство древнего Египта (М.Матье)

Введение

Искусство Древнего Египта было создано народом, который был творцом одной из древнейших культур человечества и в течение нескольких тысячелетий играл важнейшую роль в истории Средиземноморья, восточной Африки и Передней Азии. Это искусство было наиболее передовым и наиболее совершенным среди искусств различных народов Древнего Востока. Египетский народ первым в мире создал монументальную каменную архитектуру, замечательный своей реалистической правдивостью скульптурный портрет, прекрасные изделия художественного ремесла. Египетское искусство было новым и большим шагом вперед после первобытного искусства. Среди многих его достижений главным было изображение человека с несравненно большей степенью реалистической конкретности, чем то было в искусстве предшествующего исторического этапа. Египетское искусство впервые стало изображать человека в сопоставлении и в связи с другими людьми. Оно изобрело приемы наглядного рассказа, строго продуманного построения действия. Наконец, египетское искусство открыло и утвердило интерес к индивидуальности человека, не раз на протяжении своей долгой истории создавая образы, полные глубокой значительности.

Исторические условия развития египетской культуры привели к сложению и очень длительному сохранению некоторых характерных особенностей египетского искусства. С самого начала образования классовых отношений оно стало мощным средством воздействия на сознание народных масс в целях укрепления и возвеличения власти фараона и рабовладельческой верхушки общества.

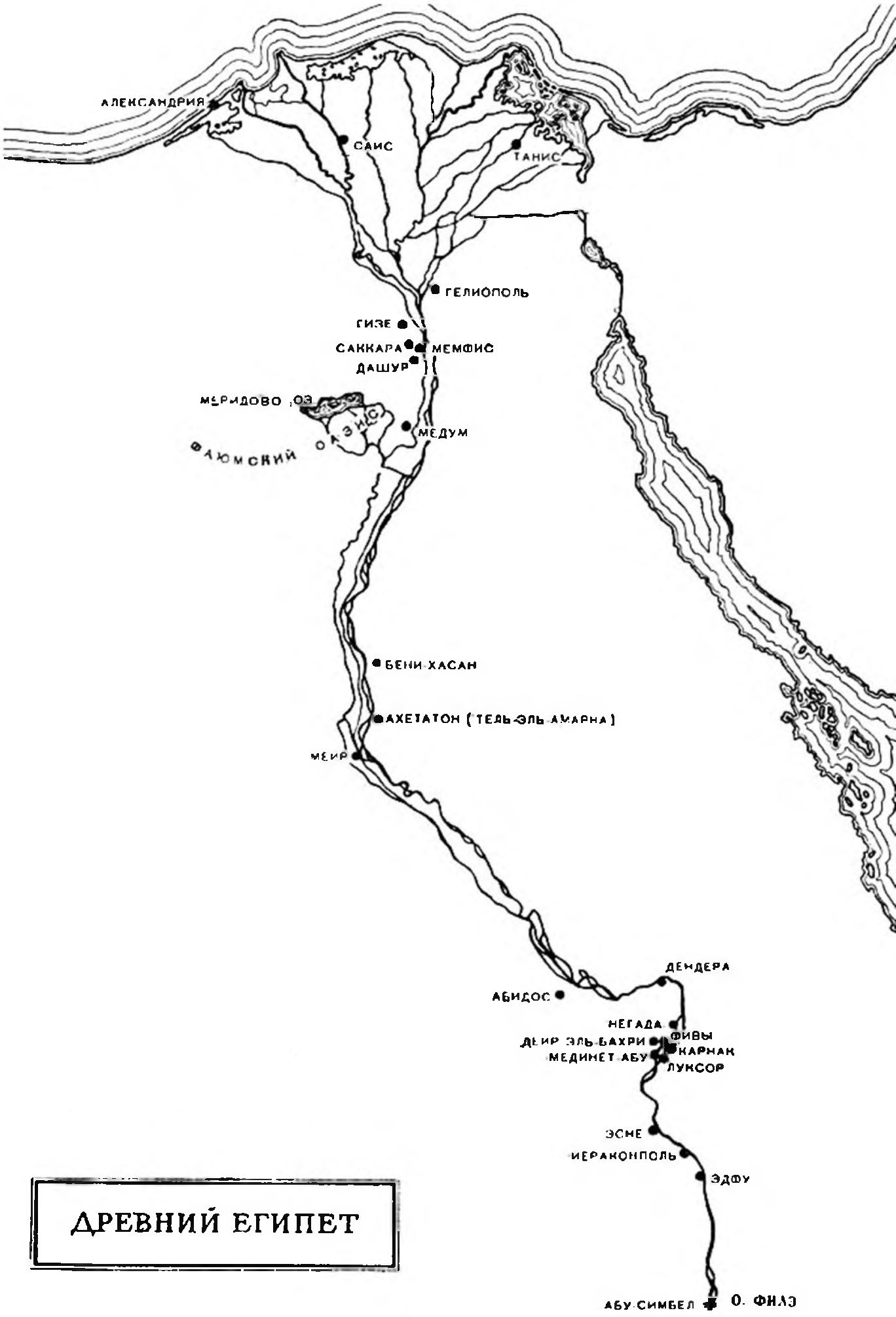
Общая медлительность развития египетской культуры была вызвана застойным характером древневосточных обществ. Давящая деспотическая власть фараона, порожденная консервативным древневосточным земледельческим обществом, исключала понятие о свободе личности. Длительное сохранение фантастических религиозных объяснений окружающего мира мешало человеской мысли выходить за их пределы.

В Египте не произошло и не могло произойти широкого развития материалистических взглядов, и реальные представления о мире никогда не были там основой философского миросозерцания, хотя в некоторые исторические моменты и возникали сомнения в правильности жреческих учений и даже в существовании богов. Естественно, что в этих условиях в Египте не было почвы для развития реалистического искусства в такой мере, как это было позднее в Греции. Поэтому К. Маркс, говоря, что «предпосылкою греческого искусства является греческая мифология, т. е. природа и общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией», - добавляет: «не любая мифология, т. е. не любая бессознательно-художественная переработка природы... Египетская мифология никогда не могла бы быть почвой или материнским лоном греческого искусства»(*К. Маркс. К критике политической экономии, 1953, стр. 225.*).

Еще греки и римляне обратили внимание на одну из самых характерных особенностей египетского искусства: длительное следование принятым в древности образцам. Причина этого заключалась в том, что религиозные воззрения, складывавшиеся вместе со сложением классового рабовладельческого общества, приписали священный смысл художественному облику первых, древнейших памятников египетского искусства, почти полностью имевших религиозное назначение. Так как и на протяжении всей последующей истории Древнего Египта памятники искусства в своем подавляющем большинстве имели также религиозно-культовое назначение, создатели этих памятников были обязаны следовать установившимся канонам.

Поэтому в искусстве рабовладельческого Египта сохранялся и ряд условностей, восходящих нередко еще к искусству доклассовому и закрепленных затем в образцах^ ставших каноническими. К таким пережиткам относится изображение предметов, фактически невидимых ни художником, ни зрителем, но присутствие которых в определенном месте данной сцены известно (например, рыб, гиппопотамов и крокодилов под водой), изображение предмета с помощью схематического перечисления его частей (передача листвы деревьев в виде множества условно расположенных листьев или оперения птиц в виде отдельных перьев), сочетание в одной и той же сцене разных точек зрения при изображении разных частей этой сцены или разных частей фигуры (так, птица изображается в профиль, а хвост сверху; в профильных изображениях рогатого скота рога даются в фас; у фигуры человека - голова в профиль, глаз в фас, плечи и руки в фас, ноги в профиль). Пережитком искусства и религиозных представлений доклассового общества явилось сохранение в искусстве рабовладельческого Египта веры в магическую связь изображения с тем, кто изображен. Целый ряд художественных принципов, возникших и сложившихся уже в раннеклассовом обществе Египта, в свою очередь стали каноническими для последующих периодов.

Создание канонов означало сложение строгой и разработанной системы художественных взглядов.



ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ

Древний Египет.

Необходимость следовать канонам вызвала создание письменных руководств для художников. Хотя они до нас не дошли, мы знаем о существовании «Предписаний для стенной живописи и канона пропорций», упоминание о которых есть в списке книг библиотеки храма в Элфу, равно как о наличии подобных же руководств и для скульпторов. Соблюдение канонов обусловило и технические особенности работы египетских мастеров, рано применявших сетку для точного перенесения на стену нужного образца. Сохранились деревянные доски, на которых по разграфленному сеткой фону нанесены рисунки отдельных фигур, которые художниками соответственно переносились на разграфленные более крупными клетками поверхности стен. Следы таких сеток на стенах также сохранились. Удалось установить, что в Древнем царстве стоящая человеческая фигура делилась на шесть клеток, в Среднем и Новом царстве — на восемь, в Саисское время — на двадцать шесть, причем строго определенное количество клеток отводилось на каждую часть тела. Соответственные канонические образцы существовали и для фигур зверей, птиц и пр.

Однако каноны в то же время сковывали творчество художников, а позднее играли уже только консервативную, тормозящую роль, мешая развитию реалистических тенденций.

Не следует все же думать, что египетское искусство было полностью сковано канонами в течение своего многовекового существования или что личность египетского художника не играла никакой роли в развитии искусства. Египетское искусство, как и искусство каждого народа, развивалось и изменялось в Зависимости от конкретных изменений исторических условий, отражая и новые требования, выдвигавшиеся в связи с этими изменениями, и борьбу различных социальных слоев, и то значение, которое имели местные художественные школы и отдельные мастера, сумевшие проявить свою творческую силу даже в пределах канонических рамок. Памятники сохранили нам много имен творцов египетского искусства. Из автобиографий наиболее выдающихся мастеров видно, что они и сами сознавали свое значение в развитии искусства их страны. Так, в надписи знаменитого зодчего 16 в. до н.э. Инени, высеченной по его приказанию в Карнакском храме, мы читаем: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца... Я буду хвалим за мое знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил».

Хотя египетское искусство сложилось в первом в истории человечества классовом обществе и отражало идеи господствовавшего класса, в нем постоянно отражалась народная мифология, созданные народом поэтические и художественные образы; реалистические тенденции египетского искусства, выразившиеся в интересе к живому человеку и к подробному изображению жизни египетского народа и определившие жизненно правдивые черты художественного творчества, имели глубокую народную основу и в силу этого приносили особенно значительные плоды в те периоды, когда усиливалась общественная роль широких масс.

Сложение древнеегипетского искусства (4 тысячелетие до н.э.)

Следы человеческой деятельности в долине Нила восходят к древнейшим временам. Сравнительно цельное представление о слагавшемся здесь обществе памятники дают начиная с 5 тысячелетия до н.э. Они говорят о первобытно-общинном характере общества, основанного на примитивном земледелии и скотоводстве; рыболовство и охота еще играли также большую роль. Плодородие почвы, образовавшейся из наносного ила, обеспечивало пропитанием, несмотря на примитивность орудий труда, большое число людей. В отдельных общинах начало появляться земледелие, основанное на искусственном орошении, и применялся труд рабов, вначале еще немногочисленных. Развитие имущественного неравенства внутри общины привело к зачаточным формам государственной власти как аппарата угнетения, созданного в интересах нарождавшегося класса рабовладельцев. Постоянные междуобщинные войны из-за земель, каналов и рабов завершились в середине 4 тысячелетия образованием двух больших государственных объединений — северного и южного. Их объединение, достигнутое победой Юга над Севером около 3200 г. до н. э-) явилось образованием единого Египетского государства.

Древнейшими жилищами человека в долине Нила были ямы и пещеры; из натянутых на шестах шкур и плетенок устраивались навесы и шатры. Постепенно появились тростниковые хижины, обмазанные глиной. С образованием классового общества в таких хижинах в течение тысячелетий продолжало жить беднейшее население рабовладельческого Египта. Жилища вождей племен выделялись вначале лишь своими размерами; святилища также устраивали в больших хижинах, причем на такой хижине или в ее ограде укрепляли фетиш почитавшегося духа. Постепенно для постройки жилищ начали изготовлять кирпич-сырец. Перед жилищем устраивали двор, обнесенный оградой, а позднее стеной. Древнейший вид жилища — яма — послужил образцом и для погребений, которые имели форму овальной ямы и были выстланы цыновками. Таким образом, все первоначальные виды жилищ, святилищ и гробниц восходят к первобытному жилью человека; они и мыслились именно обиталищами людей, духов, мертвых. Общие черты в планировке и оформлении дома, дворца, храма и гробницы сохранялись и впоследствии в архитектуре рабовладельческого Египта. С изобретением кирпича могилы стали делаться прямоугольными и обкладываться кирпичом. Такие гробницы появились у наиболее обеспеченной верхушки общества - рядовые общинники попрежнему погребались в овальных ямах. Развитие имущественного неравенства в общине, обусловившее различие в форме жилищ, отразилось и на различии погребений. Особое внимание обращалось на оформление могилы вождя общины, так как считалось, что «вечное» существование его духа обеспечивало благоденствие всей общине. В Иераконполе была найдена гробница такого вождя, стены которой были уже покрыты росписью. Для обеспечения посмертного существования умершего, которое представлялось продолжением земного, родные ставили в могилу сосуды с пищей и питьем и предметы обихода. Эти вещи являются важным источником для изучения жизни в долине Нила до образования классового общества, как и для изучения истоков египетского искусства. Они показывают постепенное развитие техники в трудной борьбе первобытного человека с природой, изменения в жизни общины, осмысление человеком явлений окружающего его мира. Отсутствие знаний о подлинной связи явлений придало фантастический характер представлениям о мире. Сложившиеся уже в этот период верования и обряды определили характер художественных изделий, находимых в древнейших гробницах.



Глиняный сосуд с росписью

Самыми ранними из них являются глиняные сосуды, расписанные несложными белыми узорами по красному фону глины. С течением времени формы сосудов становились разнообразнее; менялся и самый тип росписей и их техника. Выполненные красной краской на желтоватой поверхности сосуда, эти очень упрощенные, иногда приближающиеся к геометрическому орнаменту рисунки отражали древнейшие заупокойные и земледельческие обряды. Так, например, очень часто в них изображаются плывущие по Нилу ладьи, украшенные ветвями, с людьми, совершающими культовые действия, причем главную роль играют женские фигуры, что связано с восходящей еще к матриархату ведущей ролью женщины. Подобные же представления отражают и грубо схематические женские статуэтки из глины и кости, явно относящиеся к культам плодородия. Близка к росписям на сосудах и упомянутая выше стенная роспись из гробницы вождя в Иераконполе, изображающая, повидимому, загробное странствование души умершего; часть этой росписи связана и с охотничьими обрядами; при этом в ряде случаев фигуры людей и животных разбросаны по плоскости стены без всякой композиционной связи друг с другом. Отзвуки древних охотничьих обрядов нашли выражение и в пластинках из серо-зеленого шифера, имеющих форму рыб, страусов, бегемотов и т. п. и предназначавшихся для растирания красок, применявшихся во время обрядов.

Образы людей и в росписях и в примитивных скульптурах охарактеризованы лишь в самой общей и условной форме; передаются лишь черты, особенно существенные для содержания данного изображения. Стремление к наибольшей наглядности привело первобытных художников к изображению различных частей одной и той же фигуры с разных точек зрения. Например, в иераконпольской росписи тела животных даны в профиль, а рога то в профиль, то в фас — в зависимости от того, как более отчетливо может быть изображена та или иная форма рогов: у антилопы и горного козла — в профиль, у быка или буйвола — в фас (так продолжали изображать рога животных и в искусстве рабовладельческого Египта); на той же росписи у людей встречаются различные сочетания фасных и профильных изображений разных частей тела при неизменно профильном рисунке ступней ног.

В подобных изображениях художник рисовал предметы не с натуры, не так, как он видел их в определенный момент, с одной определенной точки зрения,а условно воспроизводя наиболее важные признаки каждого знакомого ему существа или предмета, в первую очередь изображая то, что было главным для данной сцены, — оружие и руки для боя и охоты, ноги для бега или пляски. Передача правильных пропорций фигур не имела значения, взаимоотношения действующих лиц передавались также крайне примитивно; так, центральная роль жрицы или богини выражалась просто большими размерами фигуры.

Постепенно, однако, памятники начинают свидетельствовать об изменении художественных требований, явившихся следствием новой ступени развития общества, культуры, мировосприятия. Образы передаются отчетливее, чаще соблюдаются пропорции, композиции приобретают известную организованность. Примерами нового Этапа, в развитии искусства являются рельефные изображения тех битв между общинами, которые привели к образованию крупных объединений на юге и севере Египта. Характерной чертой этих рельефов является выделение роли предводителя объединения: он изображается в виде льва или быка, поражающего врагов.

В таких памятниках уже намечался определенный отбор образов и приемов, которые затем, повторяясь в аналогичных произведениях, постепенно становились обязательными. Этому содействовал культово-официальный характер подобных памятников, предназначавшихся для увековечения побед и в то же время для закрепления результатов побед религиозными обрядами.

Постепенное усиление такого отбора делается наряду с появлением и развитием новых тем и новых художественных средств важнейшей особенностью последующего этапа развития египетского искусства. В общем процессе становления классового общества и образования единого рабовладельческого государства перед искусством встали иные задачи, определившие его роль при новом общественном строе, так же как роль религии, которая отбором верований, мест и предметов культа, сложением ритуала и истолкованием мифов стала идейным оружием верхушки рабовладельческого государства и его главы — фараона. Подобный путь прошло и искусство, призванное отныне в первую очередь создавать памятники, прославляющие царей и знать рабовладельческой деспотии. Такие произведения уже по самому своему назначению должны были выполняться по определенным правилам. Именно такие произведения и способствовали образованию канонов, о начавшемся сложении которых говорилось выше.



36. Плита фараона Нармера. Оборотная сторона. Шифер. I династия. Конец 4 тыс. до н. э. Каир. Музей.



37. Плита фараона Нармера. Лицевая сторона.

Первым памятником, показывающим сложившиеся новые формы искусства, является шиферная плита фараона Нармера (высотой 64 см), сделанная в память победы южного Египта над северным и объединения долины Нила в единое государство. Рельефы на двух сторонах плиты представляют пять сцен, из которых четыре рассказывают о победе царя Юга над северянами. Царь в короне южного Египта убивает северянина, внизу — убегающие северяне, на другой стороне наверху — торжество по случаю победы: царь в короне побежденного Севера идет с приближенными смотреть на обезглавленные трупы врагов, а внизу — царь в образе быка, разрушающего вражескую крепость и топчущего врага; средняя часть этой стороны занята символической культовой сценой неясного содержания.

Памятник отличается новыми чертами. Каждая сцена является законченным целым и в то же время частью общего замысла памятника. Сцены расположены поясами, одна над другой — так, как в дальнейшем будут решаться все стенные росписи и рельефы. Основные черты будущих канонов на плите Нармера уже имеются, причем ясен и путь их сложения, С одной стороны, здесь отразились новые завоевания на пути к более высокому мастерству изображения действительности: пропорции фигур почти правильны, намечены мускулы, общественное положение каждого человека ясно охарактеризовано различием одежд, головных уборов, атрибутов. И наряду с этим закреплены художественные приемы, идущие из далекого прошлого: передача социального различия действующих лиц разницей в размерах их фигур, изображение разных частей тела человека, животных и птиц с разных точек зрения (так же как с разных точек зрения даны шествие царя и разложенные рядами вражеские тела). Но складывающееся постоянное применение канона при изображении людей все же не распространяется на плите Нармера на двух человек, держащих фантастических зверей на средней сцене оборотной стороны плиты и изображающих, видимо, пленных северян-рабов: в дальнейшем в искусстве рабовладельческого Египта отступление от канонов легче всего делалось именно в изображениях людей, принадлежавших к низшим слоям населения.

Значение плиты Нармера в истории египетского искусства не ограничивается тем, что она свидетельствует о сложении основных канонов этого искусства; очень важно, что она показывает и его сложившийся классовый характер, явно выраженный в ней стремлением идеализировать образ царя всеми доступными средствами — непомерным увеличением масштабов его фигуры, сохранением пережитков древних тотемистических представлений в изображении царя в виде мощного быка, подчеркиванием той помощи, которую ему оказывает божество. Так, в главной сцене над головой убиваемого царем пленного дано символическое изображение победы Нармера: бог Гор в виде сокола протягивает царю веревку, привязанную к голове северянина, выступающей из проросшей болотистыми растениями земли — дельты Нила.

Искусство Древнего царства (3200 - 2400 гг. до н.э.)

Египет Древнего царства являлся примитивным рабовладельческим обществом, в котором наряду с эксплуатацией рабов существовала и эксплуатация труда свободного земледельческого населения, объединенного в общины. С развитием производительных сил росло и использование рабского труда. Во главе государства стоял фараон, деспотически правивший страной и опиравшийся на верхушку рабовладельческой знати.

Объединение Египта, диктовавшееся потребностями развития ирригационного земледелия, было тем не менее довольно неустойчивым вследствие противоречий в интересах местной знати, что приводило к борьбе между номами (областями) и между номовой знатью и фараонами. Поэтому на протяжении истории Древнего царства (как, впрочем, и всей истории Египта) степень централизации государства была неодинаковой.

Период Древнего царства был временем сложения всех основных форм египетской культуры.

Уже с ранних времен в египетском искусстве ведущее положение занимала архитектура, причем издревле основными сооружениями были монументальные гробницы царей и знати. Это объясняется тем особым значением, которое имели в Египте заупокойные культы, тесно связанные с широко развитыми (как во всякой древней земледельческой стране) культами умирающих и воскресающих божеств природы. Естественно, что царь и рабовладельческая знать, игравшие главную роль в этих культах, уделяли особое внимание обеспечению себе посмертной «вечной жизни», а следовательно — сооружению прочных гробниц; уже очень рано для их сооружения стал применяться наиболее прочный из имевшихся у древних зодчих материал — камень. И в то время, как для жилищ, предназначенных для живых, продолжали употреблять кирпич и дерево, гробницы — «дома вечности» — явились первыми каменными постройками. Светские здания почти не сохранились; о внешнем виде дворцов мы можем судить лишь по изображениям их фасадов на стелах и саркофагах, представление же о домах дают помещавшиеся в гробницы глиняные «домики для души».

По представлениям обитавшего в долине Нила первобытного человека, загробная жизнь являлась подобием земной, и умерший человек так же нуждался в жилище и еде, как и живой; гробница мыслилась домом умершего, что и определило ее первоначальную форму. Из этого же родилось стремление сохранить тело умершего или хотя бы голову. Климат Египта с его исключительной сухостью особенно способствовал развитию подобных стремлений. Здесь уже не ограничивались сохранением черепов или бальзамированием голов умерших предков, а постепенно, в итоге длительных поисков выработали сложные приемы мумификации. Так как вначале способы бальзамирования были еще несовершенными, в гробницы ставили статуи умершего как замену тела в случае его порчи. Считалось, что душа за неимением тела может войти в статую и оживить ее, благодаря чему будет продолжаться посмертная жизнь человека. Следовательно, гробница - дом умершего должна была служить таким помещением, где была бы в полной сохранности мумия, где помещалась бы статуя умершего и куда его родные могли приносить все необходимое для его питания. Эти требования и определили структуру гробниц Древнего царства.

Гробницы знати, так называемые «мастаба»(*«Мастаба» по-арабски значит «скамья». Так называют гробницы знати Древнего царства современные египтяне. Это название удержалось и в науке.*), состояли из подземной части, где ставили гроб с мумией, и массивной надземной постройки. Подобные постройки времени I династии имели вид дома с двумя ложными дверьми и двором, где приносились жертвы. Этот «дом» представлял собой облицованный кирпичом холм из песка и обломков камней. К такому зданию затем стали пристраивать кирпичную молельню с жертвенником. Для гробниц высшей знати уже при I династии применялся известняк. Постепенно мастаба усложнялась; молельни и помещения для статуи устраивались уже внутри надземной части, сплошь сложенной из камня. По мере развития жилищ знати увеличивалось и количество помещений в мастаба, где к концу Древнего царства появляются коридоры, залы и кладовые.

Для истории египетской архитектуры большое значение имело строительство царских гробниц, сооружению которых посвящались огромные средства, технические изобретения, новые идеи зодчих. Строительству царских гробниц придавалось большое значение и потому, что они явились местом культа умершего фараона, Этот культ играл видную роль в египетской религии, сменив культ предводителя племени доклассового периода. При этом на культ фараона были перенесены пережитки представлений о том, что предводитель племени является магическим средоточием благосостояния племени, а дух умершего предводителя при соблюдении надлежащих обрядов будет и впредь охранять свое пламя. Характерно, например, что пирамида Сенусерта I называлась «Сенусерт, смотрящий на Египет», а на верхушках некоторых пирамид были изображены глаза.

В нарастающей грандиозности царских усыпальниц наглядно сказалось желание утвердить деспотическую монархию и в то же время проявилась неограниченная возможность эксплуатации этой монархией труда народных масс.

Для постройки таких сооружений требовались громадные усилия, так как камень приходилось привозить издалека и втаскивать с помощью насыпей на большую высоту. Лишь путем крайнего напряжения сил рабов и свободных земледельцев-общинников можно было построить столь гигантские сооружения.

Мысль зодчих и совершенствование технических приемов шли по линиям наращивания надземной массы здания, однако горизонтальное увеличение последнего в конце концов не могло уже производить требуемое впечатление подавляющей монументальности. Важнейшим этапом в развитии царских гробниц явилась поэтому идея увеличения здания по вертикали. Повидимому, эта идея впервые возникла при постройке знаменитой усыпальницы фараона III династии Джосера (около 3000 лет до н.э.), так называемой «ступенчатой пирамиды». Имя ее строителя, зодчего Имхотепа, сохранилось до конца истории Египта, как имя одного из самых прославленных мудрецов, первого строителя каменных зданий, ученого астронома и врача. Впоследствии Имхотеп был даже обожествлен как сын бога Птаха, а греки сопоставили его со своим богом врачевания Асклепием.

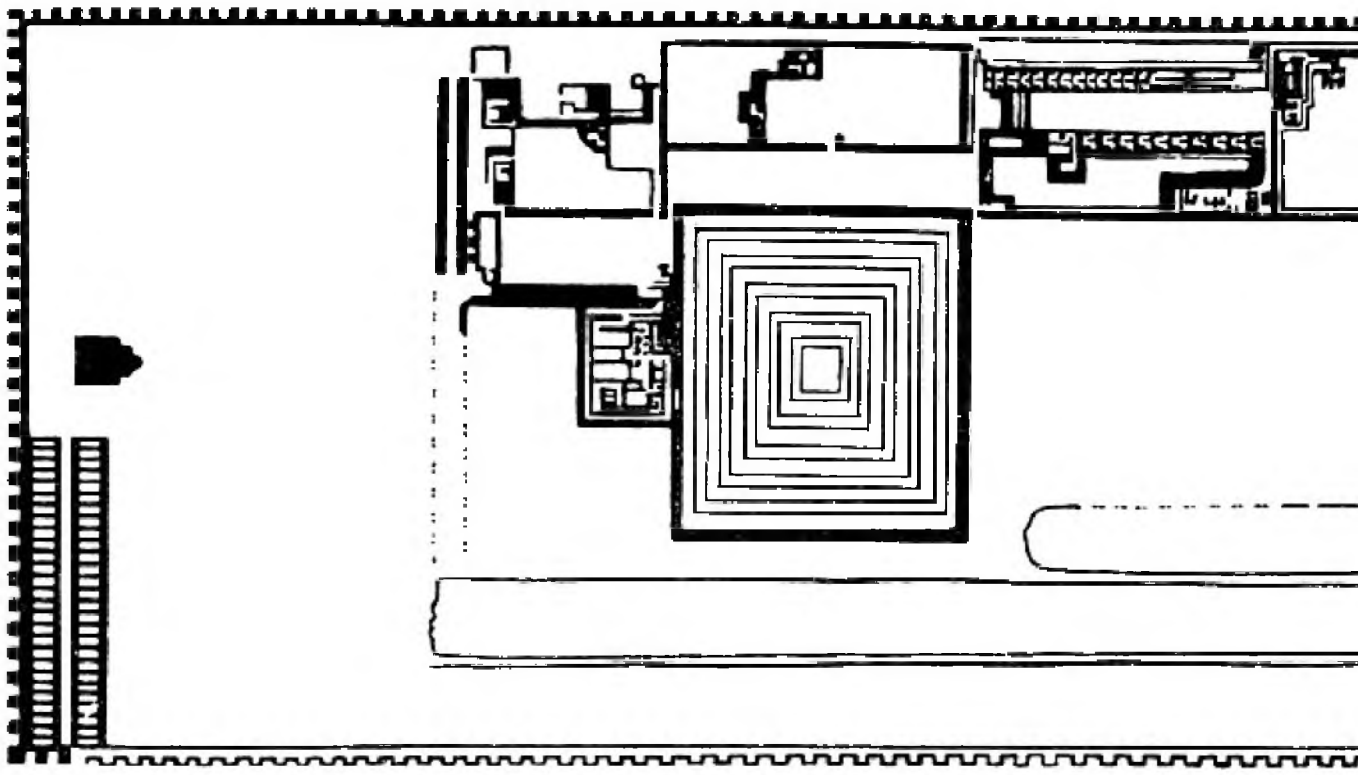


38. Стена заупокойного храма фараона Джосера в Саккара. III династия. Начало 3 тыс. до н. э.



39. Пирамида фараона Джосера в Саккара. На первом плане — заупокойный храм Джосера. III династия. Начало 3 тыс. до н. э.

Пирамида Джосера была центром сложного ансамбля из молелен и дворов. Ансамбль, не отличавшийся еще стройностью общей планировки, был расположен на искусственной террасе и занимал площадь в 544,9 X 277,6 м. Террасу окружала облицованная камнем стена в 14,8 м толщиной и в 9,6 м высотой. Сама пирамида достигала в высоту свыше 60 л и состояла как бы из семи мастаба, поставленных одна на другую. Гробница Джосера примечательна не только формой пирамиды, но и тем, что в ее молельнях был широко применен в качестве основного строительного материала камень. Правда, камень еще не везде имел здесь конструктивное значение. Мы не увидим еще свободно стоящих колонн, они соединены со стенами, от которых зодчий не решается их отделить. В камне повторяются формы, свойственные деревянным и кирпичным постройкам: потолки вырублены в виде бревенчатых перекрытий, колонны и пилястры выдержаны в пропорциях, выработанных для деревянных зданий. Усыпальница Джосера очень важна и по своей декорировке, богатой и разнообразной. Интересны формы колонн и пилястров: четкие, величественные в своей простоте каннелиро-ванные стволы с плоскими плитами абак вместо капители или впервые выполненные в камне пилястры в форме раскрытых цветов папируса и лотоса. Стены залов были облицованы алебастровыми плитами, а в ряде подземных покоев — блестящими зелеными фаянсовыми изразцами, воспроизводящими тростниковое плетение. Таким образом, усыпальница Джосера в целом была чрезвычайно важным для своего времени памятником, памятником, сочетавшим в себе замысел огромной новизны и важности с еще недостаточно зрелыми для равноценного оформления этого замысла техническими и художественными возможностями.



Усыпальница фараона Джосера. План.

Еще не были найдены присущие каменному строительству формы, еще не была надлежащим образом организована планировка всего ансамбля, но уже было осознано и осуществлено основное — здание начало расти вверх, и камень был определен как главный материал египетского зодчества.

Пирамида Джосера открыла путь к созданию совершенного и законченного типа пирамиды. Первой такой пирамидой была усыпальница царя IV династии Снофру (около 2900 г. до н.э.) в Дашуре, имевшая свыше 100 м в высоту и явившаяся предшественницей знаменитых пирамид в Гизэ 29 - 28 вв. до н.э., причисленных в древности к семи чудесам света. Их построили себе фараоны . IV династии Хуфу (которого греки называли Хеопс), Хафра (Хефрен) и Менкаура (Микерин).



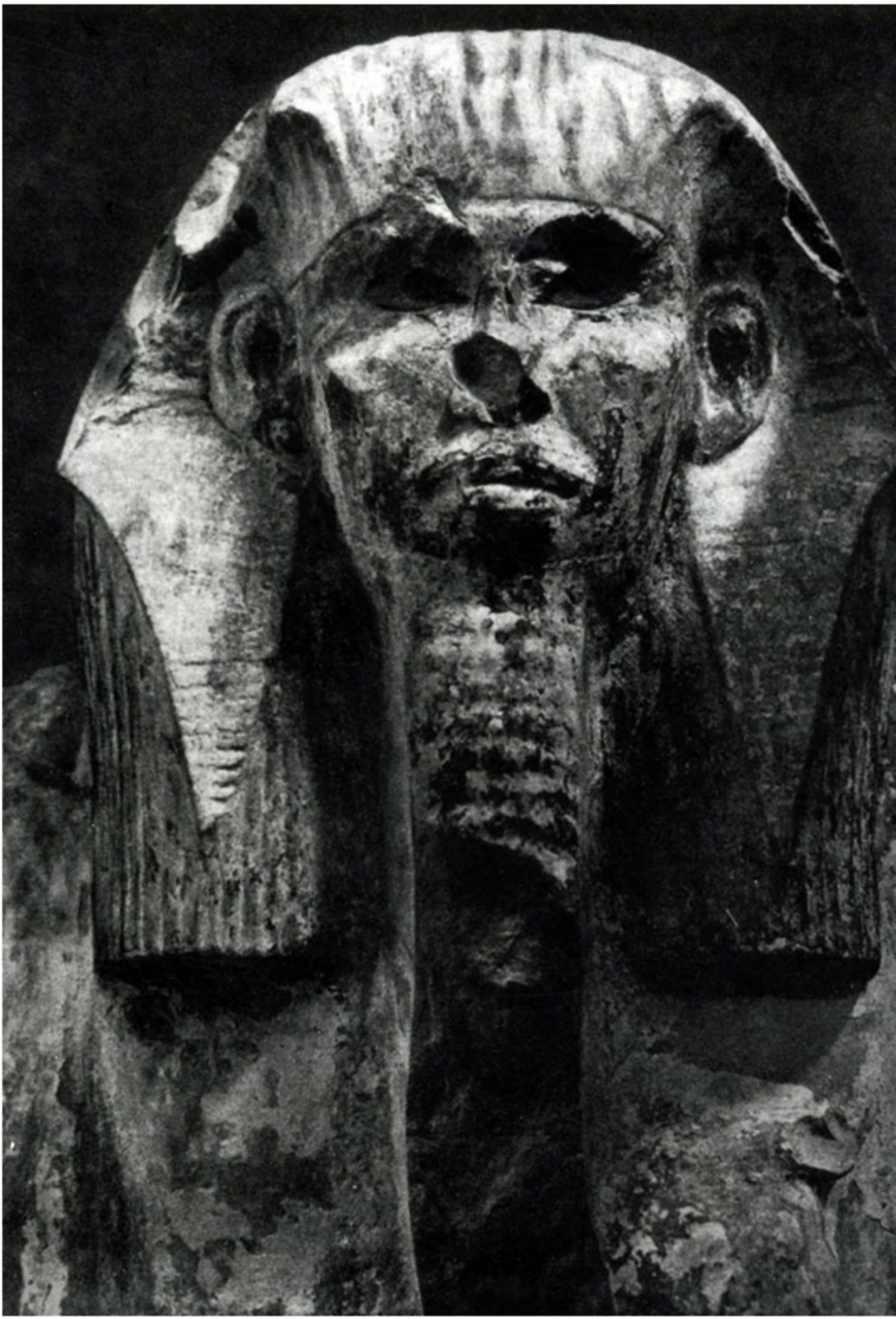
40 а. Пирамиды в Гизэ. Направо — пирамида Хафра, левее — пирамида Менкаура. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.



41. Пирамида фараона Хафра в Гизэ. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.



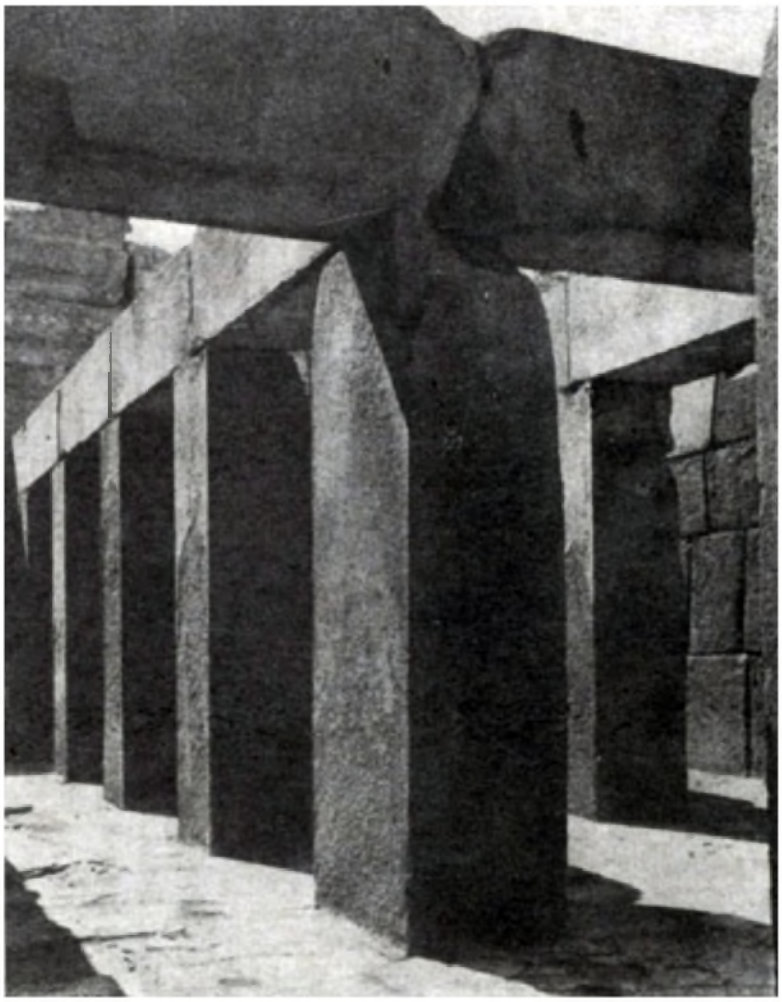
42. Пирамида фараона Хуфу в Гизэ. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.



43. Статуя фараона Джосера из Саккара. Фрагмент. Известняк. III династия. Начало 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

Наиболее грандиозная из трех — пирамида Хуфу, построенная, вероятно, зодчим Хемиуном, — является самым большим каменным сооружением мира. Ее высота равна 146,6 м, а длина стороны ее основания - 233 м. Пирамида Хуфу была сложена из точно отесанных и плотно пригнанных известняковых блоков весом в основном около 2,5 тонны каждый; подсчитано, что на сооружение пирамиды пошло свыше 2300000 таких блоков. Отдельные блоки весили по 30 тонн. С северной стороны был вход, который соединялся длинными коридорами с расположенной в центре пирамиды погребальной камерой, где стоял саркофаг царя. Камера и часть коридора были облицованы гранитом, остальные коридоры — известняком лучшего качества. Снаружи пирамида также была облицована плитами хорошего известняка. Ее массив четко выделялся на голубом небе, являясь подлинно монументальным воплощением идеи нерушимого вечного покоя и вместе с тем красноречивым выражением того огромного социального расстояния, которое отделяло фараона от народа его страны.

Каждая из пирамид в Гизэ, как и пирамида Джосера, была окружена архитектурным ансамблем; однако расположение зданий в Гизэ показывает значительно возросшее умение зодчих дать четкий план всего комплекса и уравновесить его части. Пирамида стоит теперь одна в центре двора, стена которого подчеркивает особое положение пирамиды и отделяет ее от окружающих зданий. Не нарушают этого впечатления и находящиеся иногда в пределах того же двора маленькие пирамидки цариц; разница их масштабов по сравнению с пирамидой царя лишь усиливает впечатление непомерной величины последней. К восточной стороне пирамиды примыкал царский заупокойный храм, соединявшийся крытым каменным проходом с монументальными воротами в долине. Эти ворота строились там, куда доходили воды нильских разливов, и, так как к востоку от них зеленели орошаемые Нилом поля, а к западу расстилались безжизненные пески пустыни, ворота стояли как бы на грани жизни и смерти. Вокруг пирамиды в четко распланированном порядке располагались мастаба придворных фараона, являвшихся одновременно и его родичами. Наиболее отчетливое представление о заупокойных храмах при пирамидах в Гизэ дают остатки храма при пирамиде Хафра, который представлял собой прямоугольное здание с плоской крышей, сложенное из массивных известковых блоков. В центре его находился зал с четырехгранными монолитными гранитными столбами, по сторонам которого было два узких помещения для заупокойных царских статуй. За залом был открытый двор, окруженный пилястрами и статуями царя в виде бога Осириса. Дальше были расположены молельни. Входом ко всему комплексу пирамиды служил фасад ворот в долине, достигавший 12 м в высоту и имевший две двери, которые стерегли поставленные по их сторонам сфинксы(*Сфинкс- фантастическое существо, лев с головой человека, олицетворение мощи фараона.*). Внутри эти ворота также имели зал с четырехугольными гранитными столбами, вдоль стен которого были расставлены статуи фараона, сделанные из различных пород камня.

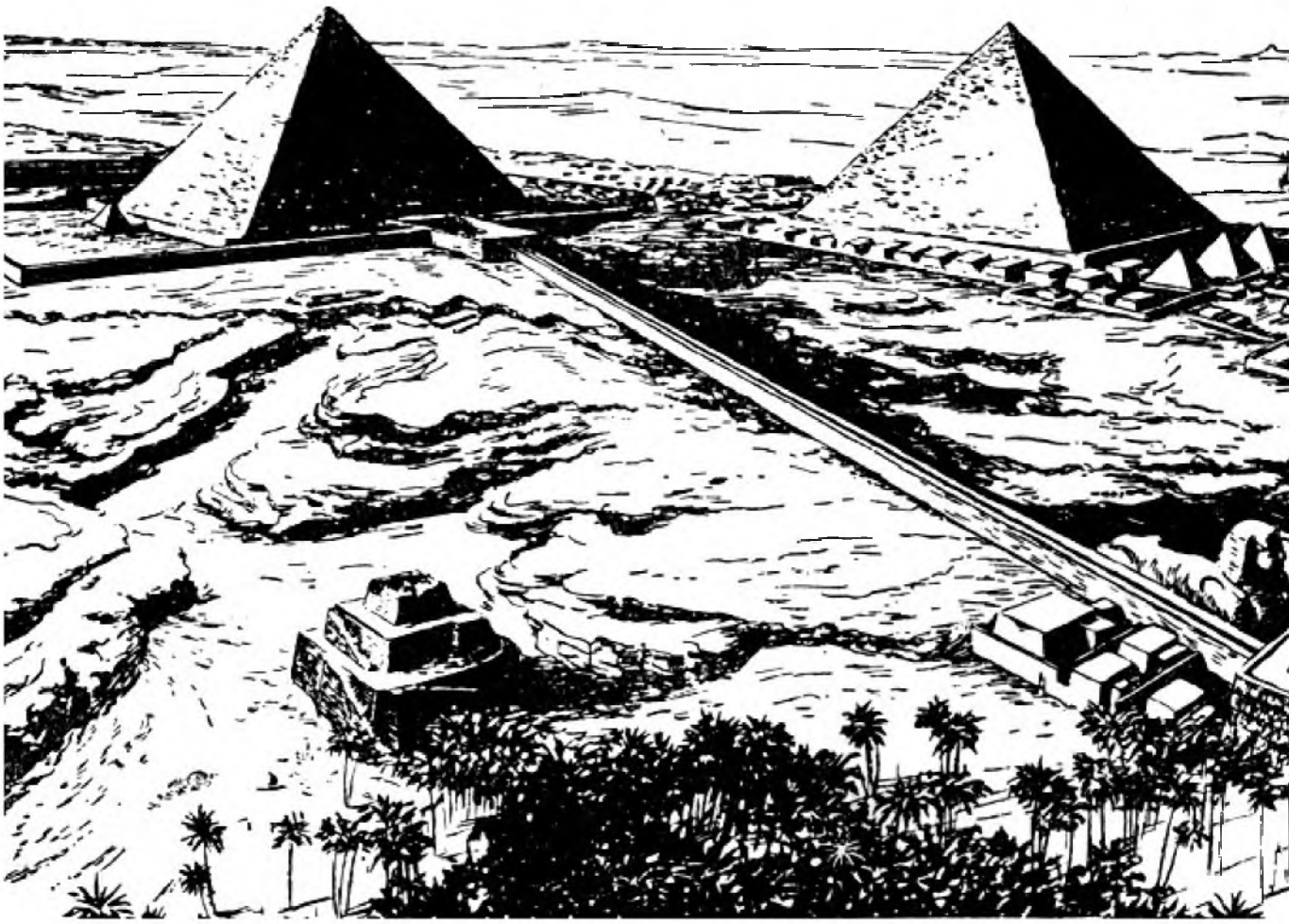


40 6. Внутренний вид заупокойного храма фараона Хафра в Гизэ. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.

Отличительной чертой архитектуры пирамид Гизэ является знание конструктивной роли камня и его декоративных возможностей. В храмах при пирамидах Гизэ впервые в Египте встречаются свободно стоящие столбы. Вся декорировка зданий построена на сочетании отполированных плоскостей различных камней. Блестящие грани колонн заупокойного храма прекрасно гармонировали с облицовывавшими его стены плитами розового гранита и с алебастровыми полами, так же как аналогичное оформление зала ворот в долине составляло замечательное по красочности целое со статуями из зеленого диорита, сливочно-белого алебастра и желтого шифера.

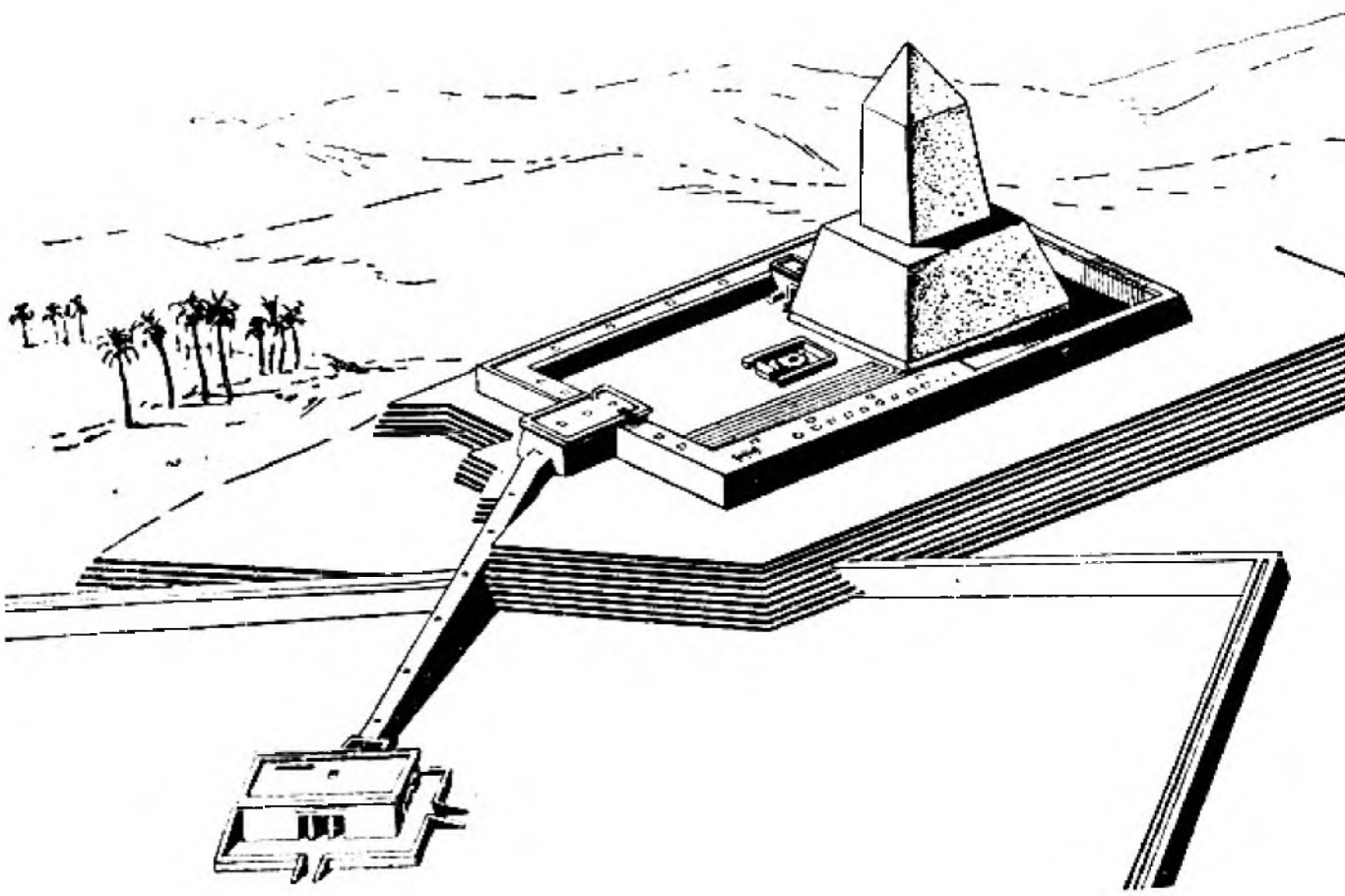
Иной характер носит оформление усыпальниц фараонов V и VI династий (около 2700 - 2400 гг. до н.э.). Хотя эти усыпальницы и сохраняют все основные элементы гробниц царей IV династии, однако их пирамиды резко отличаются от грандиозных памятников их предшественников. Они намного уступают им размерами, не превышая 70 м в высоту, и сложены из небольших блоков, а частично даже из бута. Сооружение колоссальных пирамид IV династии легло слишком тяжелым бременем на экономику страны, отрывая массу населения от земледельческих работ, и вызвало недовольство номовой знати. Возможно, что результатом этого недовольства явилась происшедшая около 2700 г. до н.э. смена династии. Новые фараоны были вынуждены считаться с номовой знатью и не могли напрягать все силы страны для сооружения своих гробниц. Тем большее внимание уделялось ими оформлению храмов, которое теперь и должно было выражать основную идею гробницы фараона - прославление царской власти. Стены этих заупокойных храмов и залов в воротах стали покрываться цветными рельефами, прославляющими фараона как

сына бога и могучего победителя всех врагов Египта. Богини кормят его грудью, в образе сфинкса он топчет врагов, из победоносного похода прибывает его флот. Размеры храмов при пирамидах увеличиваются, их архитектурное убранство усложняется. Именно здесь впервые появляются ставшие затем столь характерными для египетской архитектуры пальмовидные колонны и колонны в форме связок нераспустившихся папирусов.



Пирамиды в Гизэ. Реконструкция.

Особое внимание, которое зодчие конца Древнего царства уделяли оформлению храмов, плодотворно отразилось на общем развитии архитектуры того времени. В частности, возник третий, основной тип египетской колонны — в виде связки бутонов лотосов. Появляется новый вид зданий — так называемые солнечные храмы.Важнейшим элементом такого храма был колоссальный каменный обелиск, верхушка которого обивалась медью и ярко блестела на солнце; он стоял на возвышении, перед которым устраивался огромный жертвенник. Как и пирамида, солнечный храм соединялся крытым проходом с воротами в долине.



Солнечный храм Ниусер-ра. Реконструкция.

Выше говорилось о статуях, составлявших неотъемлимую часть гробниц царей и знати, так же как и о религиозных представлениях, вызвавших появление скульптуры в гробницах. Эти же представления определили и предъявлявшиеся к скульптуре требования. Дошедшие до нас в значительном количестве заупокойные статуи имеют однообразные неподвижные позы и условную раскраску. Поставленные в нишах молелен мастаба или в особых небольших закрытых помещениях позади молелен, эти статуи изображают умерших в строго фронтальных позах, либо стоящими, либо сидящими на кубообразных тронах или на земле, поджав скрещенные ноги. У всех статуй одинаково прямо поставлены головы, почти одинаково расположены руки и ноги, одни и те же атрибуты. Тела мужских фигур, когда они сделаны из светлого камня известняка или из дерева, окрашены в красновато-коричневый цвет, женских - в желтый, волосы у всех черные, одежды белые. Статуи кажутся неразрывно связанными со стеной молельни, причем за спиной многих из них сохраняется в виде фона часть того блока, из которого они были высечены. И, несмотря на то, что ясно видно их разновременное происхождение, качественное различие и ярко выражен их индивидуальный портретный характер, тем не менее все эти скульптуры производят общее впечатление торжественной монументальности и строгого спокойствия.

Единство изобразительных средств скульптуры Древнего царства было вызвано как ее назначением, так и условиями ее развития. Необходимость передачи сходства с умершим человеком, тело которого статуя должна была заменить, была причиной раннего возникновения египетского скульптурного портрета. Торжественная приподнятость образа была вызвана стремлением подчеркнуть высокое социальное положение умершего. С другой стороны, однообразие поз статуй, частично обусловленное зависимостью их от

архитектуры гробницы, явилось итогом длительного воспроизведения одних и тех же образцов, восходивших еще к древнейшим каменным изображениям и ставших канонически обязательными. Тормозящая роль канона мешала художникам преодолевать установившийся подход к передаче образа человека, вынуждая неизменно сохранять скованность поз, бесстрастное спокойствие лиц, подчеркнуто крепкую и сильную мускулатуру мощных тел. Это можно хорошо видеть, например, на статуе вельможи Ранофера он изображен идущим с опущенными вдоль тела руками и поднятой головой; все в этой скульптуре выдержано в рамках канона — поза, одеяние, раскраска, чрезмерно развитые мускулы неподвижного (несмотря на ходьбу) тела, устремленный вдаль равнодушный взгляд.



44 а. Статуя вельможи Ранофера из его гробницы в Саккара. Известняк. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

Однако жизнь была сильнее требований религии, которые не смогли полностью задержать творческий рост египетского искусства. Лучшие скульпторы сумели даже в рамках освященных временем традиций создать ряд подлинно замечательных произведений. Среди них следует особенно выделить статую зодчего Хемиуна, бюст царского сына Анххафа, статуи писца Каи и царского сына Каапера, голову мужской статуи из коллекции Сальт в Лувре, голову женской статуи из коллекции Карнарвона.



44 6. Статуя царевича Каапера из его гробницы в Саккара. Дерево. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.



45 а. Фараон Менкаура, богиня Хатор и богиня нома. Скульптурная группа из заупокойного храма Менкаура в Гизэ. Серо-зеленый шифер. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.



45 6. Статуя фараона Хафра из заупокойного храма Хафра в Гизэ. Диорит. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

В каждой из этих скульптур воплощен незабываемо яркий образ, полный неповторимого индивидуального своеобразия и подлинной художественной силы. В портрете Хемиуна обрисован один из наиболее высоко стоявших в современном ему обществе людей — царский родственник, руководитель строительства такого замечательного памятника, как пирамида Хеопса. Явно портретное лицо трактовано обобщенно и смело. Резкими линиями очерчен большой нос с характерной горбинкой, веки прекрасно поставленных в орбитах глаз, линия маленького, но энергичного рта. Очертания слегка выступающего подбородка, несмотря на чрезмерную полноту уже ожиревшего тела, еще продолжают сохранять твердую властность, выразительно заканчивающую общую характеристику этого волевого, быть может, даже жестокого человека. Очень хорошо показано и тело Хемиуна — полнота мускулов, правдиво переданные складки кожи на груди, на животе, особенно на пальцах ног и рук.



51. Статуя писца Каи. Известняк. Глаза инкрустированы из алебастра, черного камня, серебра и горного хрусталя. V династия. Середина 3 тыс. до н. э.

Не менее яркой индивидуальностью отличается портрет царского писца Каи. Перед нами — уверенно очерченное лицо с характерными тонкими, плотно сжатыми губами большого рта, выступающими скулами, слегка плоским носом, Это лицо оживляют глаза, сделанные из различных материалов: в бронзовую оболочку, соответствующую по форме орбите и образующую в то же время края век, вставлены куски алебастра для белка глаза и горного хрусталя — для зрачка, причем под хрусталь подложен небольшой кусочек полированного эбенового дерева, благодаря которому получается та блестящая точка, которая придает особую живость зрачку, а вместе с тем и всему глазу. Такой прием изображения глаз, вообще свойственный скульптурам Древнего царства, придает удивительную жизненность лицу статуи. Глаза писца Каи как бы неотрывно следуют за зрителем, в каком бы месте зала тот ни находился(*Интересно, что феллахи, раскапывавшие под руководством французского орхеолога Мариэтта в конце 19 в. гробницы Древнего царства в Мегуме, войдя в гробницу Рахотена, побросали свои кирки и лопаты и в ужасе бросились прочь, увидев заблестевшие от проникшего в гробницу солнечного света глаза двух стоявших в ней статуй.*). Подобно статуе Хемиуна, и статуя писца Каи поражает правдивостью проработки не только лица, но и всего тела ключиц, жирных, дряблых мускулов груди и живота, столь свойственных человеку, ведущему сидячий образ жизни. Великолепна и моделировка рук с длинными пальцами, колен, спины.

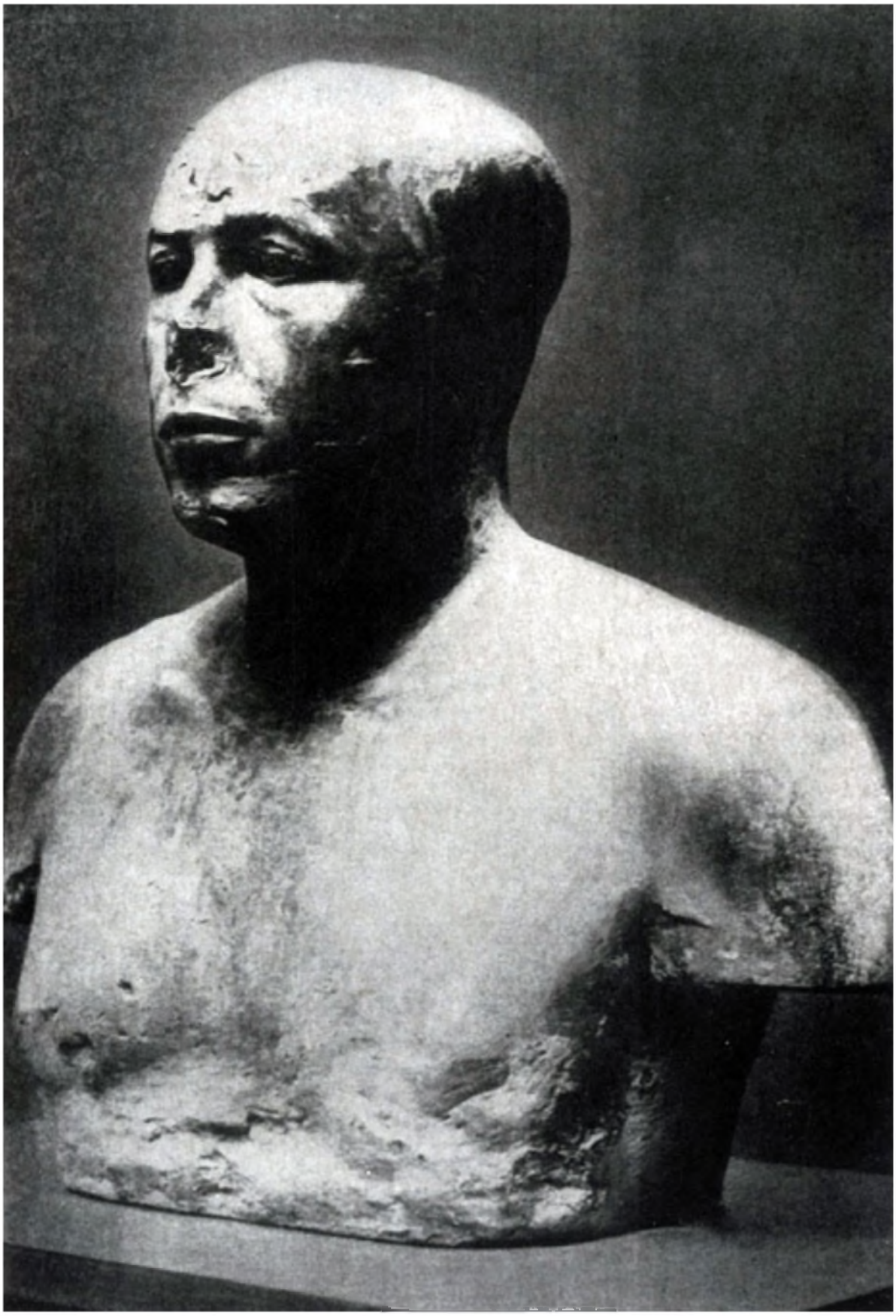


47 а. Голова статуи фараона IV династии (возможно , Хафра). Диорит. Первая половина 3 тыс.до н. э. Лейпциг. Университет.

Не менее замечательна, чем статуи Хемиуна и писца Каи, и прославленная деревянная статуя царского сына Каапера. Мы видим здесь опять индивидуальное лицо с мягкими, незаметно переходящими одна в другую линиями, с круглым подбородком, сравнительно некрупным носом, пухлым ртом и небольшими, мастерски изображенными глазами. Вновь, как и в предыдущих двух памятниках, и здесь так же тщательно проработано тело с большим животом, полными плечами и руками. Жизненная правдивость этой статуи такова, что не случайно работавшие на раскопках у Мариэтта феллахи, обнаружив статую Каапера в его гробнице, закричали «Да ведь это наш сельский староста!»(*Отсюда происходит прозвище «сельский староста», под которым эта статуя известна в науке.*). В этой замечательной статуе, при всей торжественной важности позы, говорящей о высоком социальном положении изображенного человека, поражает тот реализм, с которым воплощен Здесь образ некрасивого, немолодого полного человека.



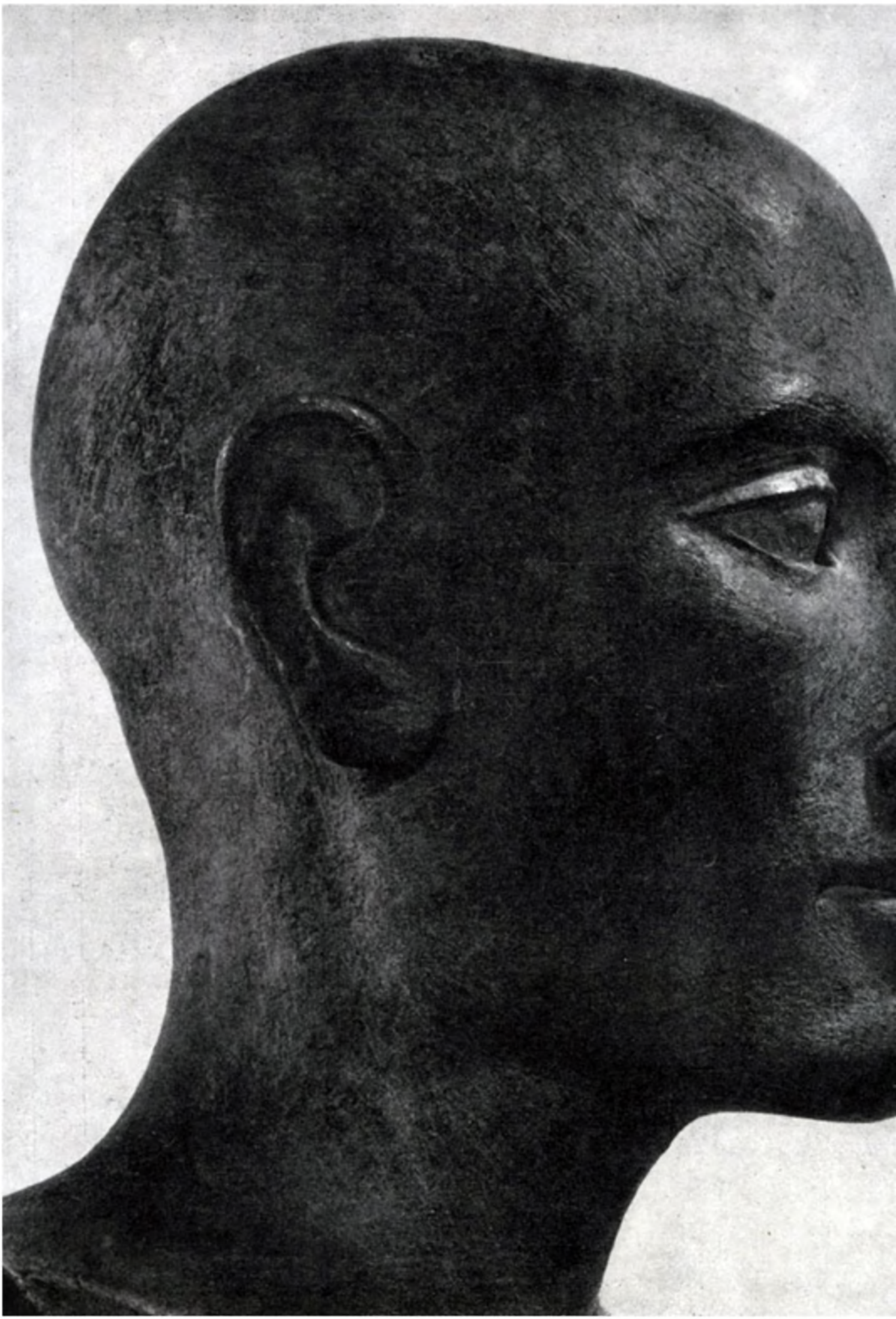
46 а. Статуя царевича Каапера. Фрагмент. См. 44 б.



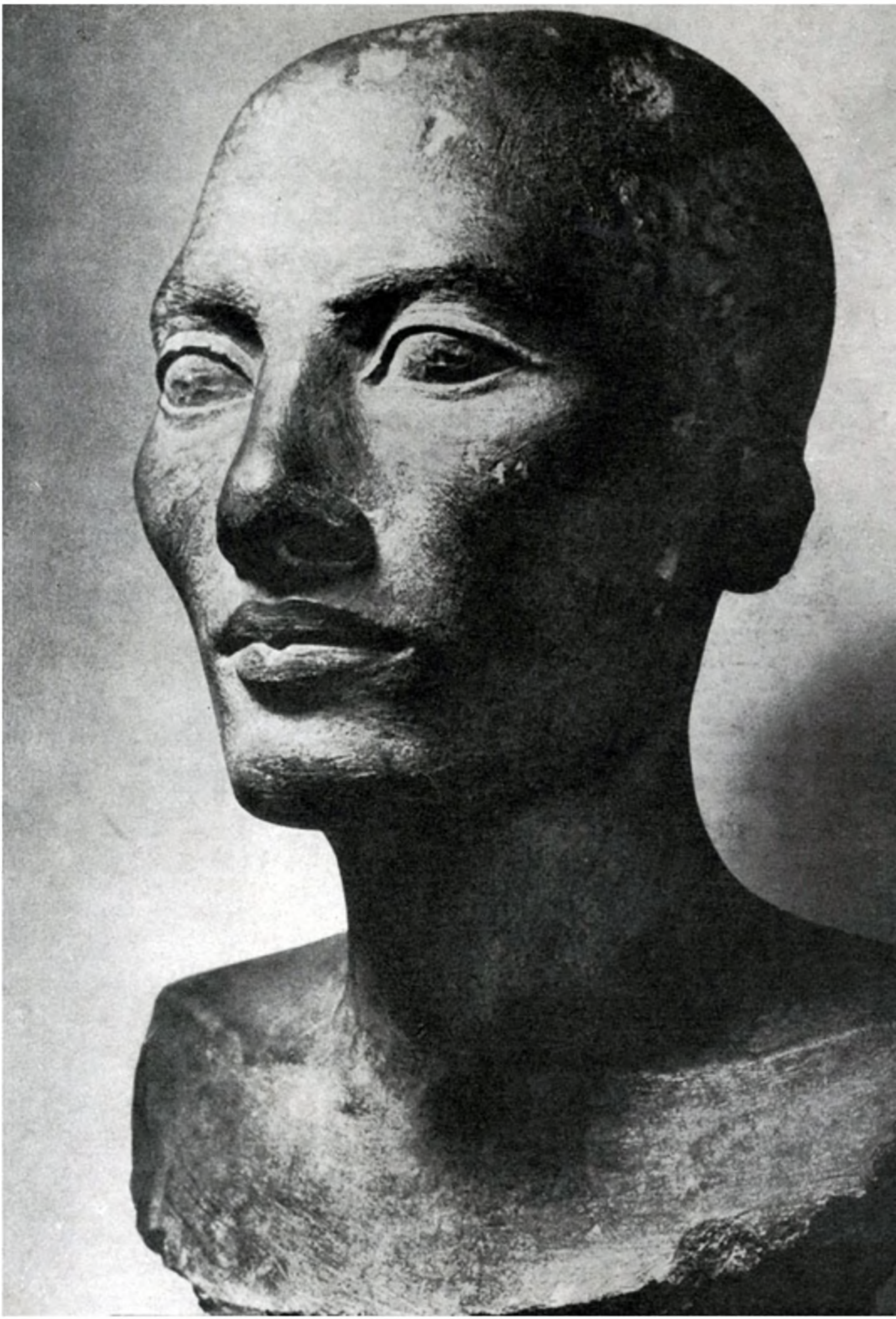
46 6. Бюст царевича Анххафа из гробницы в Гизэ. Известняк. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Бостон. Музей изящных искусств.

Бюст царского сына Анххафа является, может быть, наиболее примечательным скульптурным портретом из всех упомянутых шедевров Древнего царства. Это

поразительное лицо, отмеченное предельным не только для скульптур рассматриваемого периода, но, быть может, и для всей египетской пластики реализмом; оно приковывает к себе внимание изумительным мастерством передачи мускулатуры лица, скадок кожи, нависающих век, нездоровых «мешков» под глазами. Вся лепка лица выполнена не по известняку, из которого высечен бюст, а по гипсу, плотным слоем покрывающему камень. Реалистичности лица соответствует и трактовка плеч, груди, затылка, аналогичная той передаче тела, которую мы видели в статуе Хемиуна.



48. Голова мужской статуи из собрания Сальт. Известняк. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Патиж. Лувр.



49. Голова мужской статуи из собрания Сальт.

Такая же острота индивидуальной характеристики свойственна и луврской голове из коллекции Сальт и другим лучшим произведениям периода Древнего царства. В женской голове из коллекции Карнарвона прекрасно передан типичный для искусства рассматриваемого периода образ молодой женщины в расцвете сил и красоты.

Перечисленные выше скульптуры относятся к лучшим образцам древнеегипетского реалистического портрета. Это памятники, в которых наиболее полно были осуществлены искания художников Древнего царства. В каждом из них скульптор сумел передать облик определенного человека, со всем своеобразием присущих ему черт лица, формы головы и фигуры. В то же время эти статуи отнюдь не являются простым повторением внешнего облика того или иного человека. Перед нами образы, созданные путем отбора наиболее характерных особенностей, с помощью определенного обобщения, безусловно далекие от пассивной передачи действительности.

Путь, приведший скульпторов Древнего царства к созданию таких шедевров, был долог и труден. Впервые предстояло художнику преодолеть технические трудности, безукоризненно овладеть материалом и в то же время создать значительный художественный образ. Памятники, дошедшие от предыдущих веков, показывают нам, как постепенно преодолевались эти трудности. Важным этапом на творческом пути скульпторов Древнего царства было изготовление масок с лиц умерших людей. Однако скульпторы не могли ограничиться простым повторением этих масок в лицах заупокойных статуй, потому что статуя должна была изображать живого человека. Отсюда вытекала необходимость переработки слепка, при которой скульптор и производил необходимые изменения.

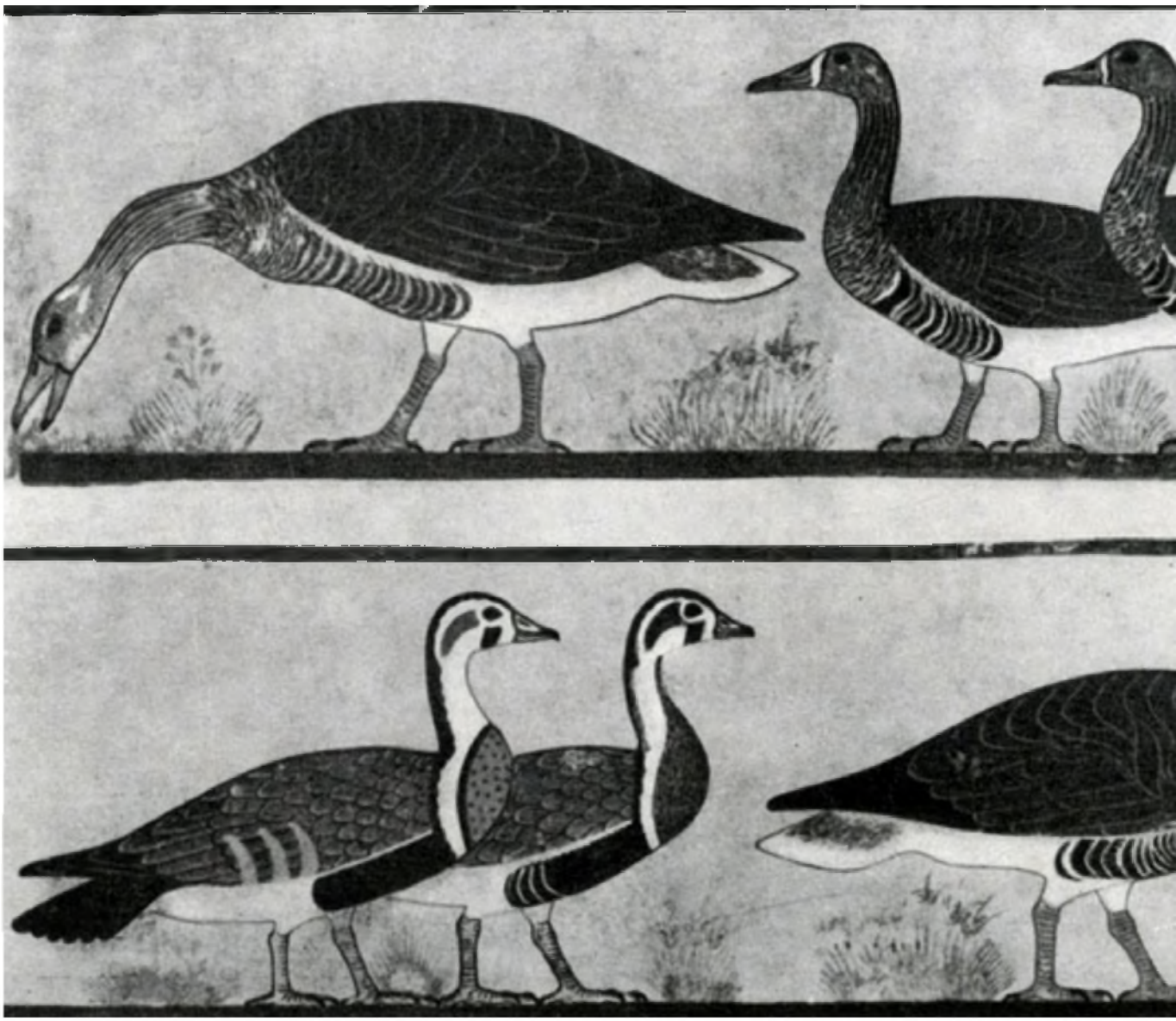


47 б. Портретная голова из Гизэ. Известняк. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э. Вена. Художественно-исторический музей.

Успехи, которые достигались в результате применения такого метода, были столь очевидны, что он закрепился и получил дальнейшее развитие. В частности, он был использован при изготовлении голов или бюстов умерших, существовавших вначале наряду со статуями. Такие портретные головы были найдены в ряде гизэхских мастаба IV династии; они помещались в подземной части гробницы перед входом в камеру с саркофагом. Эти гизэхские головы важны как свидетельство интенсивной работы человеческой мысли и непрекращавшегося роста художественных исканий. Каждая из них отличается своей индивидуальностью, выраженной в продуманной и ясной форме, проникнутой строгим ритмическим чувством. Вся эта группа памятников ценна и потому, что помогает проследить пути создания таких выдающихся произведений, как статуя зодчего Хемиуна. Только после сравнения статуи Хемиуна с гизэхскими головами становится ясным, что эта статуя - закономерный этап длительных творческих поисков, памятник, в котором воплощен в наибольшей возможной для искусства Древнего царства мере реалистически правдивый образ египетского вельможи, крупного рабовладельца, царского родича, уверенного в своем значении, и вместе с тем выдающегося архитектора при дворе могущественного фараона. Социальная определенность образа, столь ярко выраженная в статуе Хемиуна, в которой сочетается холодная надменность облика и торжественная неподвижность позы с точной и трезвой передачей грузного, жирного тела, является вообще одним из важнейших элементов стиля скульптур Древнего царства. Ведь они должны были воспроизводить не просто образы умерших предков, но образы людей, принадлежавших к той верхушке общества, которая держала в своих руках все управление государством.

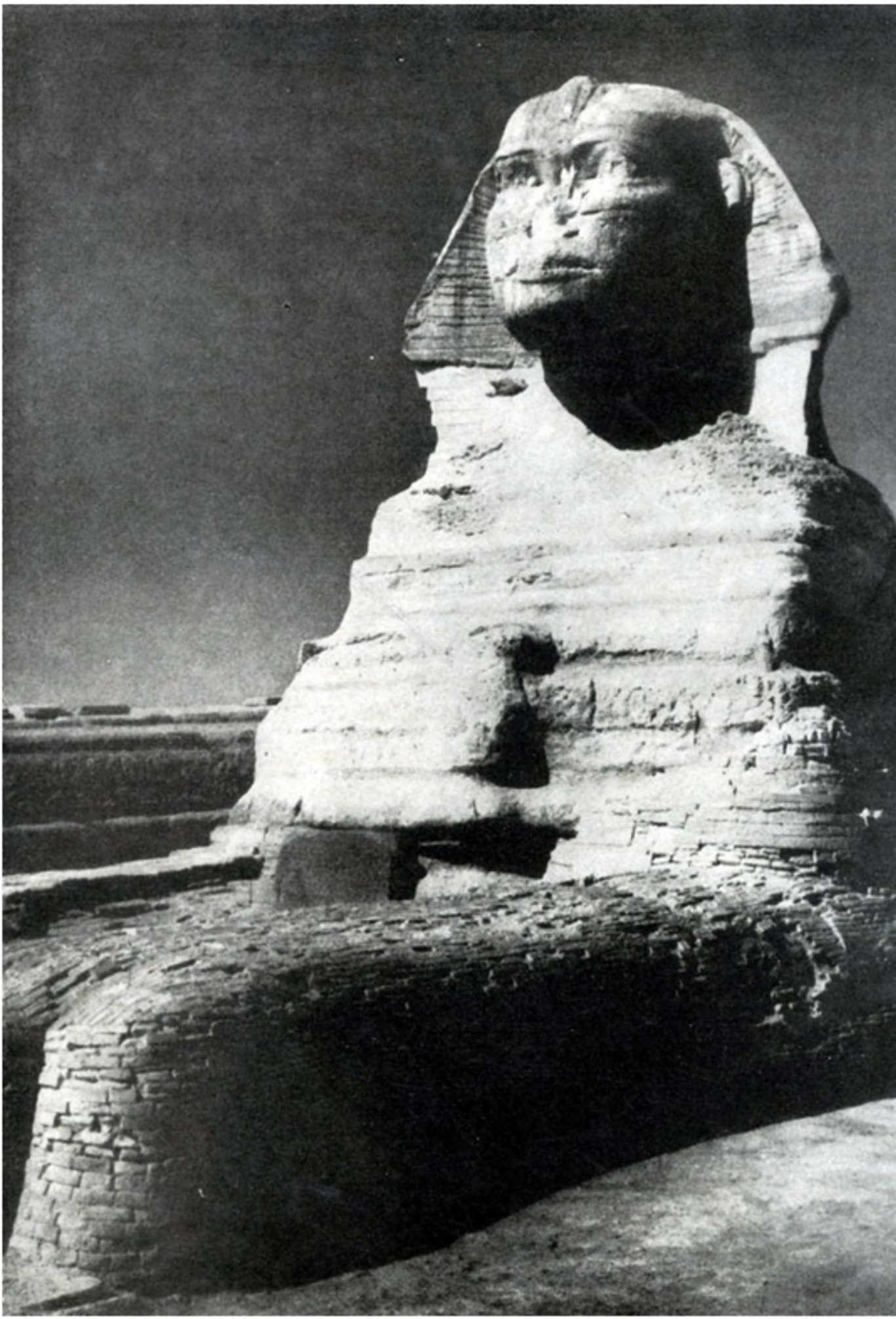


52 а. Журавли. Рельеф из Сакара. Известняк. V династия. Середина 3 тыс. до н. э. Берлин.



52 б. Гуси. Роспись гробницы в Медуме. III династия. Начало 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

Подчеркивание высокого социального положения изображенного человека имело еще большее значение для царских статуй, где основной задачей было создание образа фараона как неограниченного владыки и сына бога. Фараоны обычно изображались со сверхчеловечески мощными телами и бесстрастными лицами, сохранявшими некоторые несомненно портретные черты, но в то же время явно идеализированными. Иногда идея божественности фараона передавалась чисто внешними средствами: царь изображался вместе с богами, как равный им, или же священный сокол осенял его своими крыльями, сидя на спинке его трона. Особым видом воплощения идеи сверхчеловеческой сущности фараона был образ сфинкса — фантастического существа с туловищем льва и портретной головой царя. Именно сфинксы были первыми царскими статуями, стоявшими вне храмов и, следовательно, доступными для обозрения народных масс, на которые они должны были производить впечатление сверхъестественной и потому неодолимой силы.



50. Большой сфинкс фараона Хафра в Гизэ. IV династия. Первая половина 3 тыс. до н. э.

Исключительное место не только среди подобных скульптур, но и вообще в египетском искусстве занимает знаменитый Большой сфинкс, находящийся у монументальных ворот и крытого прохода пирамиды Хафра в Гизэ. Его основу составляет естественная известняковая скала, которая по всей форме напоминала фигуру лежащего льва и была обработана в виде колоссального сфинкса, причем недостававшие части были добавлены из соответственно обтесанных известняковых плит. Размеры Сфинкса огромны: его высота равна 20 м, длина 57 м, лицо имеет 5 м в высоту, нос - 1,70 м. На голове Сфинкса надет царский полосатый платок, на лбу высечен урей(*Священная змея, которая, по верованиям египтян, охраняет фараонов и богов.*), под подбородком искусственная борода, которую носили египетские цари и знать. Лицо было окрашено в кирпично-красный цвет, полосы платка были синие и красные. Несмотря на гигатские размеры, лицо Сфинкса все же передает основные портретные черты фараона Хафра, как Это можно видеть, сравнивая гизэхского Сфинкса с другими статуями этого царя. В древности это колоссальное чудовище с лицом фараона должно было оставлять незабываемое впечатление, внушая, как и пирамиды, представление о непостижимости и мощи правителей Египта.



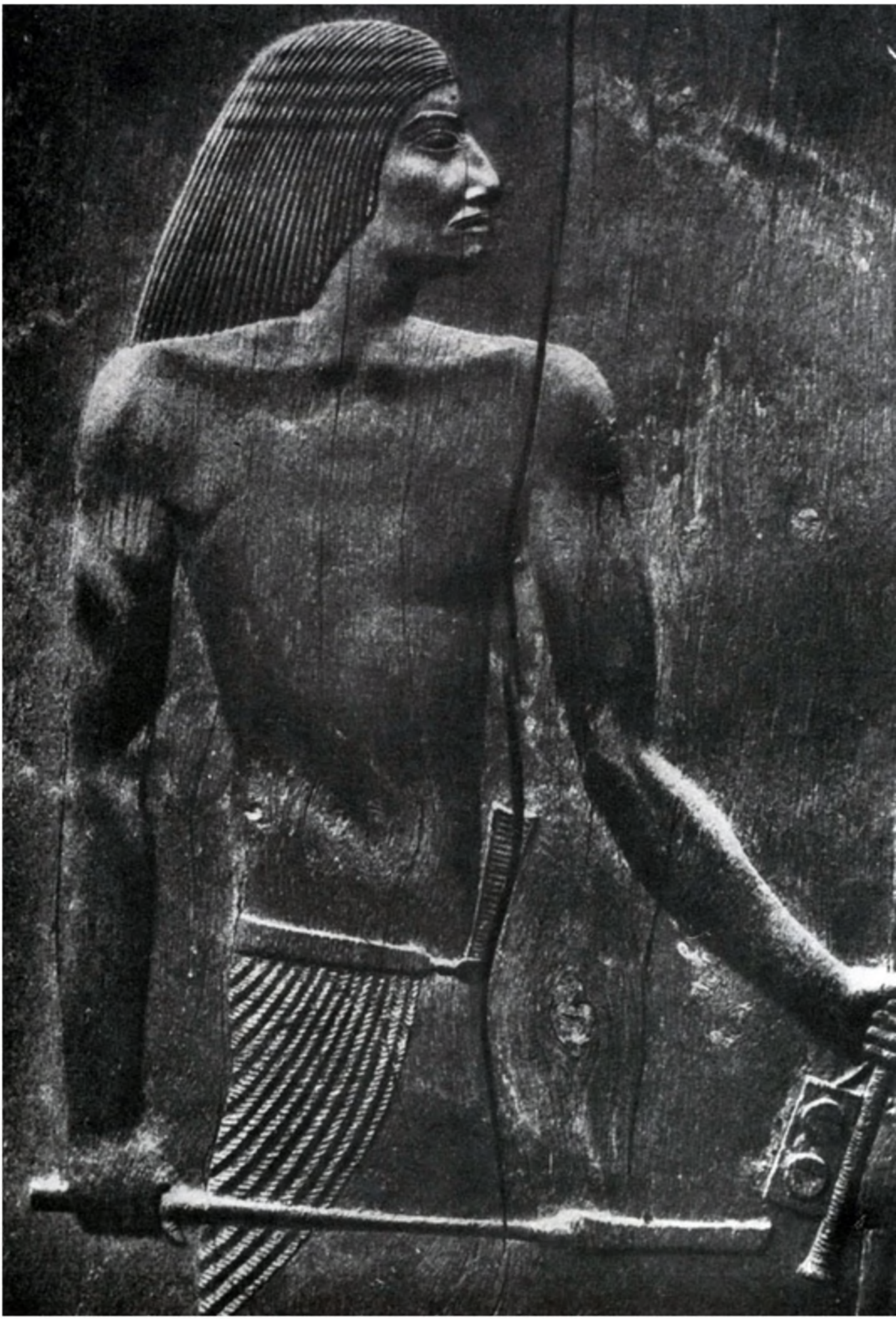
53. Женщина, готовящая пиво. Раскрашенная статуэтка из Саккара. IV династия. Вторая половина 3 тыс. до н. э. Флоренция., Археологический музей.

Резко противоположны по своему характеру статуям царей и вельмож статуэтки слуг и рабов, помещавшиеся в гробницы знати для обслуживания умерших в загробной жизни. Сделанные из камня, а иногда и дерева и ярко раскрашенные, они изображают людей, занятых различными работами: мы найдем Здесь и земледельца с мотыгой, и ткачей, и носильщиков, и гребцов, и поваров. Отличающиеся большой выразительностью, эти статуэтки выполнены самыми простыми средствами, вне канонических норм.

Большое место в искусстве Древнего царства занимали рельефы и росписи, покрывавшие стены гробниц и храмов, причем и здесь были выработаны основные принципы всего дальнейшего развития этих видов искусства. Так, оба вида техники египетского рельефа уже применялись в Древнем царстве: и обычный барельеф и свойственный только египетскому искусству врезанный, углубленный рельеф, при котором поверхность камня, служившая фоном, оставалась нетронутой, а врезались контуры изображений, оказывавшихся, таким образом, довольно плоскими. Были известны и два вида техники стенной росписи: большинство росписей выполнялось в обычной и впоследствии для Египта технике темперой по сухой поверхности, в некоторых гробницах Медума этот способ сочетался с вкладкой цветных паст в заранее приготовленные углубления. Краски были минеральные: белая краска добывалась из известняка, красная — из красной охры, черная — из сажи, зеленая — из тертого малахита, синяя — из кобальта, меди, тертого лазурита, желтая — из желтой охры.

В искусстве Древнего царства сложились основные черты содержания рельефов и росписей и главные правила расположения сцен на стенах, равно как в ставшие впоследствии традиционными композиции целых сцен, отдельных эпизодов, групп и фигур.

Содержание изображений в рельефах и росписях было определено их назначением. Рельефы, покрывавшие стены заупокойных царских храмов и крытых проходов, подводивших к ним, включали, как говорилось выше, сцены, прославлявшие царя в образе могучего владыки (битвы, захват пленных и добычи, удачные охоты) и как сына бога (царь среди богов), а также изображения, целью которых было доставить царю загробное блаженство. Рельефы в гробницах знати также состояли из сцен, прославлявших деятельность вельможи, и сцен, предназначенных для обеспечения ему посмертного благоденствия. Поэтому изображения владельца гробницы в таких рельефах делались портретными по той же причине, что и заупокойные статуи. В лучших образцах мастерство портрета достигает очень большой высоты. Так изображен, например, зодчий Хесира, живший во времена III династии: орлиный нос, густые брови, энергичный рот прекрасно выражают образ сильного, волевого человека во всей его неповторимой индивидуальности.



54. Зодчий Хесира. Фрагмент рельефа из его гробницы в Саккара. Дерево. III династия. Начало 3 тыс. до н. э. Каир. Музей.

Рельефы и росписи гробниц являются ценнейшим источником для истории культуры Древнего Египта. В них есть изображение сельских работ и работы ремесленников, рыбной ловли и охоты в нильских зарослях и в пустыне. Перед нами проходят яркие картины социального неравенства — непосильной тяжести труда основной массы народа и обеспеченной, праздной жизни правящей верхушки. Избиение неплательщиков податей сменяется увеселениями знати, посев и жатва под палящим солнцем — плясками танцовщиц на пиру вельможи. В основе всех этих изображений лежит одно и то же стремление: возвеличить владельца гробницы, подчеркнуть его знатность и богатство, значение занимавшегося им при жизни положения и милостей, которыми он пользовался у фараона.

Это же стремление отразилось и в построении сцен, в соотношении фигур между собой и в подходе к их изображению. Главное место везде занимает фигура царя или вельможи: она намного превышает по размерам все другие и в противоположность разнообразным и находящимся в движении группам работающих людей совершенно спокойна и неподвижна. Сидят ли царь и вельможа, или идут, они все равно держат посох и жезл — символы своего высокого звания — и равно господствуют над всей сценой, не смешиваясь с действиями остальных ее участников, даже в тех случаях, когда такое положение совершенно невероятно, как, например, в какой-нибудь сцене охоты на гиппопотамов. Характерно различие в построении на плоскости фигур людей, занимающих разное социальное положение. Как правило, в основу изображения человеческой фигуры в рельефах и росписях Древнего царства прочно лег тот канон, сложение которого восходит к временам плиты Нармера. Отступления же от этих норм чаще всего встречаются в изображениях земледельцев, ремесленников и других рядовых простых людей.



55. Ладья с матросами. Рельеф из гробницы времени V династии. Середина 3 тыс. до н. э. Париж. Лувр.

В этих отступлениях от канона нашли свое отражение в искусстве те изменения в жизни и в мировоззрении, которые происходили в ходе развития культуры и роста знаний и технических открытий. Естественно, что художники многое уже и видели иначе и могли передать другими средствами; вставшие перед ними задачи создания новых, все более сложных композиций являлись действенным побуждением для роста их мастерства и преодоления неподвижных правил канона. Острая наблюдательность и стремление воспроизводить подлинную жизнь придают особую привлекательность подобным творениям египетских мастеров. Чувствуя себя менее скованными каноном при изображении труда народа и хорошо зная этот труд, они сумели показать жизнь народа и донести до нас его неиссякаемое художественное творчество, особенно в частых изображениях народных певцов, танцоров, музыкантов; они сохранили нам даже слова трудовых народных песен.

Однако некоторые отступления от канона не могли изменить общего условного характера стиля рельефов и росписей Древнего царства. Условным остается поясное расположение сцен и их строго определенная последовательность, так же как и общий плоскостной характер изображений; сохраняется и схематичность многих композиций, в которых однообразие фигур подчас нарушается лишь сменой атрибутов или поворотов голов и рук. Условность многих приемов поддерживалась также и сохранявшейся верой в магическую действенность изображенного: так, враги Египта неизменно показывались поверженными, а звери — пронзенными стрелами, так как не исчезала убежденность в том, что все изображенное обладает такой же степенью реальности, как. и действительная жизнь.

В период Древнего царства большое значение и развитие получило художественное ремесло. Сосуды из различных пород камня — алебастра, стеатита, порфира, гранита, яшмы; ювелирные изделия из золота, малахита, бирюзы, сердолика и других полудрагоценных камней, а также из фаянсовых паст; художественная мебель из ценных пород дерейа — кресла, носилки, палатки, то с инкрустациями из золота, то обитые листовым золотом, деревянные ложа с художественно обработанными костяными ножками; изделия из меди, бронзы, глины — таков лишь краткий перечень тех разнообразных предметов, которые уже вырабатывались в эпоху Древнего царства. Как и в других видах искусства, в художественном ремесле этого периода также складывались основные формы и технические приемы, существовавшие в дальнейшем очень долго. Изделиям художественного ремесла Древнего царства свойственны такие же строгие и простые, законченные и четкие формы, которыми отличается все искусство этого периода. В декоративных деталях этих вещей много непосредственного отражения реальных жизненных явлений: так, ножкам ложа придается форма мощных бычьих ног, бусы и подвески воспроизводят цветы и т. д. Художественное ремесло имело большое значение для развития всего искусства Древнего царства. С одной стороны, обработка ряда материалов впервые складывалась и совершенствовалась именно при создании художественного ремесла, открывая пути для декоративного использования этих материалов в других областях искусства; так, красота полированных поверхностей камня и цветных фаянсов сначала была найдена и понята в ремесле, а затем уже использована в скульптуре н архитектуре. С другой стороны, ремесленники, тесно связанные с народной средой, являлись постоянными проводниками ее животворящего влияния на творчество профессиональных художников.

Искусство Среднего царства (21 в. — начало 19 в. до н.э.)

Частые грабительские войны, которые вели фараоны Древнего царства, так же как и производившиеся ими гигантские строительные работы, подорвали экономическую мощь Египта и привели к ослаблению царской власти. Правители областей, номархи начали борьбу против фараона, и около 2400 г. до н.э. Египет распался на отдельные области. Имеются сведения и о крупном восстании угнетенных социальных низов, подавленном, однако, рабовладельцами. В 21 в. до н.э. началось новое объединение страны. Это объединение было нужно основной массе рабовладельцев, так как только при едином государственном управлении оросительной системой, которая питалась одной для всей страны большой рекой, в Египте могло успешно развиваться земледелие.

В течение 21 в. шла напряженная борьба между номами. Победителями вышли южные номы, во главе которых стояли правители Фив. Эти номархи, получив власть над всей долиной Нила, образовали XI династию фараонов. Положение их, а также и первых царей XII династии (20 в. до н.э.) было, однако, довольно сложным, так как они встретили сопротивление со стороны правителей номов среднего Египта. Эти номы благодаря своему выгодному экономическому и географическому положению получили известную самостоятельность еще в конце Древнего царства и особенно окрепли в период распада государства. После нового объединения страны правители этих областей не сразу подчинились фараонам-фиванцам и неоднократно устраивали заговоры с целью захвата престола. Недаром читаем мы в «Поучении Аменемхета I(*Первый фараон XII династии, 2000—1980 гг. до н.э.*)своему сыну Сенусерту I(*1980—1960 гг. до н.э.*)» следующие пессимистические слова:«Берегись подданных.. . не приближайся к ним и не оставайся один. Не доверяй брату, не знай друга, да не будет у тебя доверенного...Когда ты спишь, то охраняй сам свое сердце, ибо в день несчастья не имеет человек поддержки».

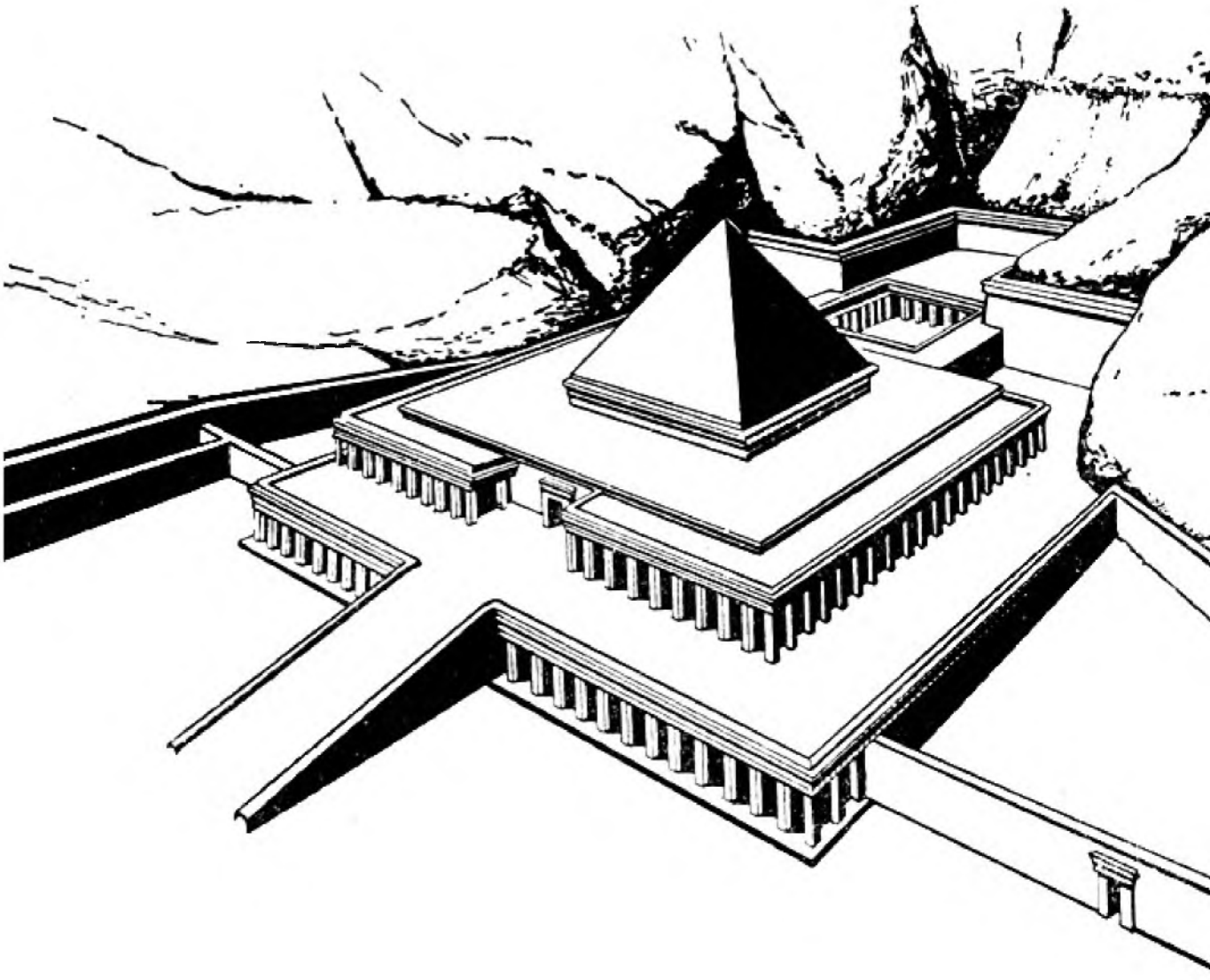
Несмотря на сложную политическую обстановку, Аменемхет I и его преемники, опираясь на основную массу рабовладельцев, сумели сохранить единство страны и укрепить ее внутреннее и внешнее положение. Была коренным образом улучшена оросительная система — основа экономики Египта (строительство фаюмских ирригационных сооружений). Для лучшего руководства этим строительством Аменемхет I перенес столицу из родного нома в Фаюм, что имело также и политическое преимущество: новая столица оказывалась в центре непокорных номов, что облегчало борьбу с ними. Недаром Аменемхет I назвал свой новый город Иттауи - «Захват обеих земель», то есть всего Египта.

Одновременно с укреплением внутреннего положения страны шло завоевание соседних областей, в первую очередь Нубии, откуда поступали рабы и золото.

Общий хозяйственный подъем, рост ряда городов, усиливавшийся обмен — все это способствовало расцвету культуры. Время Среднего царства справедливо считается одним из наиболее значительных периодов развития литературы и искусства Древнего Египта.

Искусство Среднего царства представляло собой сложное явление. В политической борьбе как фараоны, так и номархи, естественно, использовали и искусство. Так, первые фараоны-фиванцы, желая подчеркнуть законность обладания престолом, стремились подражать памятникам могучих владык Древнего царства.

Очень важным моментом явилось возобновление строительства пирамид. Первым начал сооружать свою усыпальницу в виде пирамиды тот же Аменемхет I, который решился при этом построить ее на севере, порвав таким образом связь с гробницами предков, — шаг достаточно трудный в условиях мировоззрения древних египтян. Предшественники Аменемхета I, фактические объединители Египта фараоны XI династии, сделать это не решились. Они оставили свои гробницы в Фивах, прибегнув в их оформлении к своеобразному компромиссу — сочетанию пирамиды с обычной для номарха скальной гробницей. Наиболее значительным из подобных памятников была усыпальница Ментухотепов II и III в Деир-эль-Бахри. По традиции к ней из долины вела огражденная каменными стенами дорога в 1200 м длиной и 33 м шириной. Главную часть усыпальницы составлял заупокойный храм, расположенный на террасе, перед которой был устроен портик, разделенный посередине пандусом. Последний вел на вторую террасу, где находился второй портик, окружавший с трех сторон колонный зал, в центре которого возвышалась сложенная из каменных глыб пирамида, основанием которой служила естественная скала. С западной стороны зала с пирамидой был выход в открытый двор с портиками, за которым находились крытый гипостиль, то есть колонный зал, и святилище. Часть гипостиля и святилище были вырублены в скале, а гробницы фараонов — под гипостилем.



Усыпальница Ментухотепов в Деир-эль-Бахри. Реконструкция.

Усыпальница Ментухотепов была наиболее выдающимся памятником XI династии. Удачный выбор места и смелое применение увенчанных пирамидой колоннад позволили зодчему добиться гармоничного сочетания двухъярусного леса колонн с бесконечными вертикалями скал, хорошо выделяющих ярко сверкающее на солнце желтовато-белое здание храма.

Естественно, что столь замечательный памятник имел существенное значение в развитии египетской архитектуры, в частности для фиванского зодчества Нового царства.

Однако в архитектуре Среднего царства он остался единичным явлением, так как возобновившееся при Аменемхете I строительство царских гробниц в виде пирамид и стремление фараонов начала XII династии всемерно подражать памятникам Древнего царства заставили египетских зодчих вернуться к образцам этого периода.

Действительно, планировка пирамид и заупокойных храмов начала XII династии полностью совпадает с расположением усыпальниц фараонов V - VI династий. Однако вследствие изменившихся экономических условий сооружение гигантских каменных пирамид было уже невозможно, что и отразилось на масштабах и технике пирамид ХП династии. Размеры этих пирамид значительно уменьшились (пирамида Сенусерта I имела 61 м в высоту при длине стороны основания в 107 м), строительным материалом служил теперь в основном кирпич-сырец, причем резко изменился способ кладки пирамиды. Основу ее составляли восемь каменных стен, расходившихся радиусами от центра пирамиды к ее углам и к середине каждой стороны. От этих стен под углом в 45 градусов отходили другие восемь стен, промежутки же между ними заполнялись обломками камня, кирпичом или песком. Пирамиды облицовывались известняковыми плитами, соединявшимися друг с другом деревянными креплениями. Такая облицовка только и сдерживала здание пирамиды Среднего царства. Не удивительно поэтому, что эти пирамиды в настоящее время представляют собой груды развалин. Так же как и раньше, к восточной стороне пирамиды примыкал небольшой по сравнению с самой пирамидой заупокойный храм, от которого шел коридор к монументальным воротам в долине; попрежнему вокруг пирамид располагались мастаба придворной знати.

Следование древним образцам в начале Среднего царства наблюдается не только в придворной архитектуре; оно характерно и для официальной скульптуры, рельефов и росписей.

Так, статуи Сенусерта I из его заупокойного храма в Лиште прямо подражают аналогичным статуям периода Древнего царства (например, фараона Хафра); они воспроизводят портретные черты определенного царя, но передают их еще более схематично и бесстрастно. Шаблонная застылая поза, заглаженность округлых мускулов, слабо моделированные глаза — все это старательно, хотя и очень вяло повторяет древние образцы, стремясь создать освященный традицией идеализированный образ царя-бога. Подражают искусству Древнего царства и росписи гробниц придворной знати периода Среднего царства. Если сравнить, например, сцену охоты в пустыне на стенной росписи гробницы жены вельможи Антефокера в Фивах с подобной же сценой на рельефе в заупокойном храме фараона Сахура (V династия), то видно, насколько близки эти два памятника, разделенные примерно семью столетиями. Такой же участок пустыни, огороженный сеткой, куда загнаны звери; так же слева и в той же условной позе, что и фараон Сахура, фигура Антефокера, сопровождаемого оруженосцем, изображенным, согласно традиции, в два раза меньше своего хозяина; так же расположены рядами звери, причем совпадают даже детали: бык, пронзенный стрелами и падающий у ворот загона, гиена, перегрызающая стрелу, попавшую ей в переднюю лапу, и т. д. Таким образом, вся

эта сцена охоты Антефокера является сознательным воспроизведением композиции, созданной в Древнем царстве.

В противоположность этому иным характером отличаются памятники, созданные в ряде местных центров, — в частности, при дворах правителей номов, расположенных в среднем Египте. Именно в этих произведениях нашли свое выражение ведущие художественные направления начала Среднего царства. Это было совершенно закономерно. Политическую и экономическую самостоятельность, которую постепенно приобрели эти номы в конце Древнего царства, не смогли окончательно побороть и подчинившие их в начале Среднего царства фараоны-фиванцы. Номархи среднего Египта в 20 в. до н.э. еще чувствовали себя хозяевами своих областей. В своем обиходе они подражали обычаям царского двора, вели летоисчисление по годам собственных правлений, строили храмы и пышные гробницы, окружая себя зодчими, скульпторами и художниками. Вместе с политическим ростом городов в этих номах росло и их значение как художественных центров. Работавшие здесь мастера, унаследовав традиции искусства Древнего царства, творчески их переработали и создали памятники, имевшие большое значение в сложении нового направления в искусстве Среднего царства. Известная самобытность общественной среды способствовала преодолению местными художниками ряда традиций; для их произведений характерны поиски новых способов передачи окружавшего их мира, что полностью соответствовало новым задачам, стоявшим теперь перед искусством и вызванным всей сложившейся к началу 20 в. до н.э. исторической обстановкой.

Падение Древнего царства нарушило казавшиеся незыблемыми устои. Были годы, когда власти земного бога — фараона — не существовало. Многие издревле сложившиеся представления подверглись переоценке. Литературные произведения сохранили нам даже отражение скептического отношения к вере в загробную жизнь, что свидетельствует о значительной силе колебания традиций («Песнь арфиста»)(*«Празднуй радостный день и не печалься, ибо никто не уносит добра своего с собою, и никто из тех, кто уше.1 туда [умер], еще не вернулся обратно!»*). Все это имело существенное значение для последующего развития мировоззрения египетского общества. Новое объединение страны не могло полностью восстановить прошлое, общественные условия в стране значительно изменились, возросла самостоятельность местных центров, увеличилось значение средних слоев населения, начала развиваться городская жизнь. Поиски более конкретных знаний в период Среднего царства привели к ряду достижений египетской науки (в частности, к открытиям в области математики и медицины); на это же время приходится и явный рост реалистических тенденций в литературе («Повесть о Синухете» и др.) и в искусстве.

Раньше и ярче всего эти тенденции проявились в искусстве местнх центров среднего Египта. Лучше всего сохранились здесь рельефы и росписи на стенах скальных гробниц номархов, где особенно ясно видны новые искания. При сравнении одинаковых по тематике сцен из этих гробниц и из гробниц придворной знати наглядно раскрывается их принципиальное различие.

Очень показательна в этом отношении сцена охоты в пустыне на рельефе в гробнице номарха 14 нома Сенби. Хотя построение сцены в целом остается прежним (слева охотник, справа — загон) и ряд фигур зверей имеет свои прототипы в Древнем царстве, тем не менее все изображение явно отличается большим реализмом. Вместо условного расположения зверей по рядам они даны на разных уровнях на фоне песчаных холмов пустыни. Сенби изображен в естественной живой позе: он остановился на бегу и, опираясь на левую ногу, внимательно целится в намеченного зверя. Спутник Сенби — одного с ним роста, причем оба они одеты так, как фактически и одевались воины-

охотники. Не менее своеобразна и сцена охоты в гробнице номарха 15-го нома Тхутихотепа, где престарелый номарх стоит около загона, опираясь на посох и кутаясь в плащ, и наблюдает, как охотятся его сыновья. Новую, более реалистическую трактовку старых сюжетов мы находим и в других случаях, особенно в сценах различных работ, где художник, изображая людей из народа, был менее связан каноном, например на рельефах из Меира Встречаются и новые сюжеты, не имевшие аналогии в прошлом: таково изображение прихода кочевников-семитов.



Сбор папируса. Рельеф из Меира.



57 а. Удод. Деталь росписи гробницы номарха Хнумхотепа II в Бени-Хасане. XII династия. 20 в. до н. э.



57 6. Дикая кошка. Деталь росписи гробницы номарха Хнумхотепа II в Бени-Хасане. XII династия. 20 в. до. н. э.

Особенно больших успехов достигли художники номов среднего Египта в изображении животных, где они также были меньше стеснены каноном. В знаменитых росписях со сценой охоты среди нильских зарослей из гробницы номарха 1б-го нома Хнумхотепа II дана совершенно новая трактовка природы — папирусов с летящими и сидящими птицами и охотящимися дикими кошками. Животные даны в разнообразных живых позах новшеством является и богатство их окраски: не только новые оттенки (густооранжевый, желтовато-серый и др.), но и переходы от одного цвета к другому — серебристая голубизна чешуи на спине рыбы незаметно переходит в розовато-белую окраску брюшка, голубой затылок цапли в желтовато-белую шею. Росписи отличаются смелым сопоставлением цветовых пятен: на фоне нежной зеленой листвы акаций выделяется яркое оперение сидящих на ее ветвях птиц - оранжевого с черно-белыми крыльями удода, белогрудого сорокопута-жулана с пепельно-голубой головкой и коричневыми крыльями и др. Особенно интересно дана расцветка кошки, где художник при помощи серовато - коричневых мазков по желтому фону попытался передать пушистую шерсть животного.

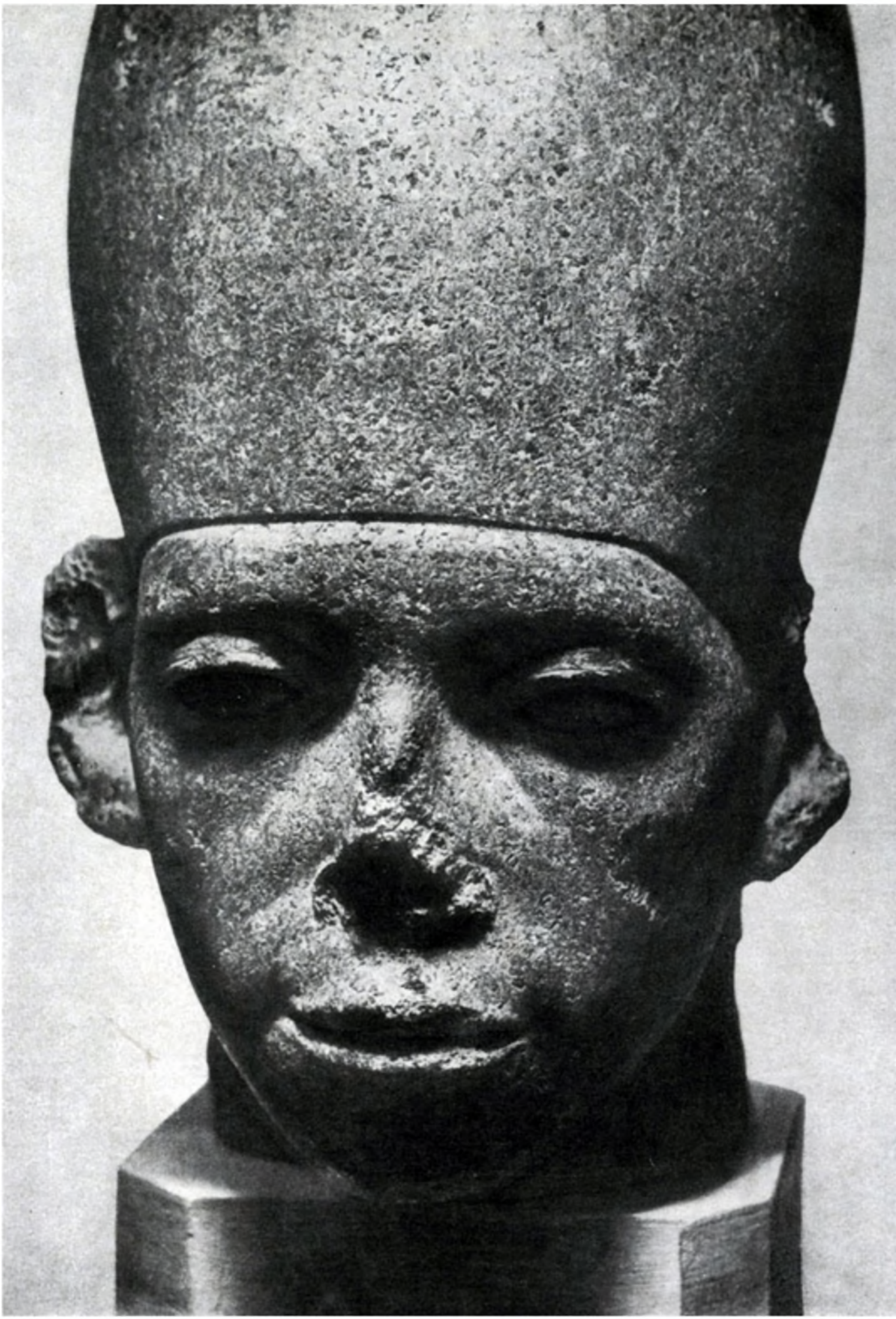
Достигнутые мастерами среднеегипетских номов успехи имели большое значение для дальнейшего развития всего искусства Среднего царства. Новый стиль настолько отвечал изменившимся требованиям жизни, что постепенно был воспринят официальным искусством и нашел свое отражение даже в царском портрете. Это было облегчено тем,

что по мере укрепления власти фараонов-фиванцев отпадало стремление полностью подражать образцам Древнего царства. Перед придворными мастерами уже с середины 20 в. до н.э. встали новые задачи.

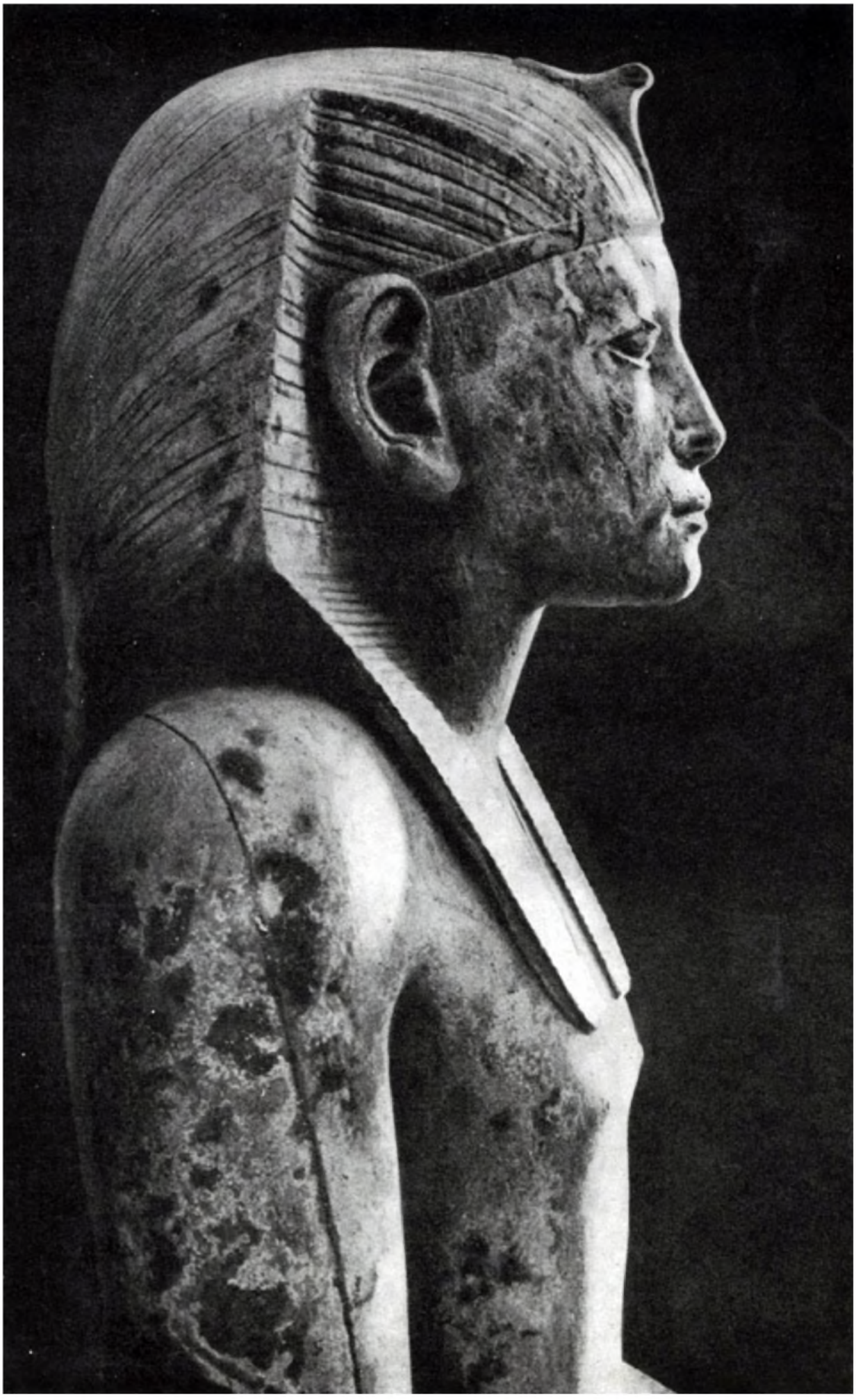
В целях своего прославления фараоны-фиванцы начали широкое храмовое строительство; теперь они стремились поставить в храмах возможно большее количество своих изображений, причем царские статуи помещались не только внутри храма, но и вне его. Такие статуи становились памятниками живому правителю страны; прославляя его мощь, они должны были закрепить в сознании народа конкретные черты данного фараона. Эти статуи-памятники, принимавшие иногда огромные размеры, должны были иметь уже иной облик, и их развитие пошло по пути создания возможно близкого к оригиналу портрета. Свое завершение это новое направление официального искусства нашло в статуях Сенусерта III и Аменемхета Ш (19 в. до н.э.), являющихся замечательними образцами египетского скульптурного портрета. Резкий, подчеркнутый реализм отличает эти суровые, властные лица, говорящие о непреклонной и целеустремленной воле, а нередко и о жестокости и надменности. Традиционные неподвижные позы этих статуй только еще больше оттеняют живую выразительность лиц. Вся структура лица дана здесь совершенно иначе, чем это было в царских статуях начала Среднего царства. Глаза уже не лежат прямо и плоско, почти на уровне всего лица, они глубоко сидят в орбите. Все лицо проработано, ощущается его костяк, мускулы, складки кожи. Резкая игра светотени приобретает все большее значение и по существу делается определяющей чертой нового портретного стиля.



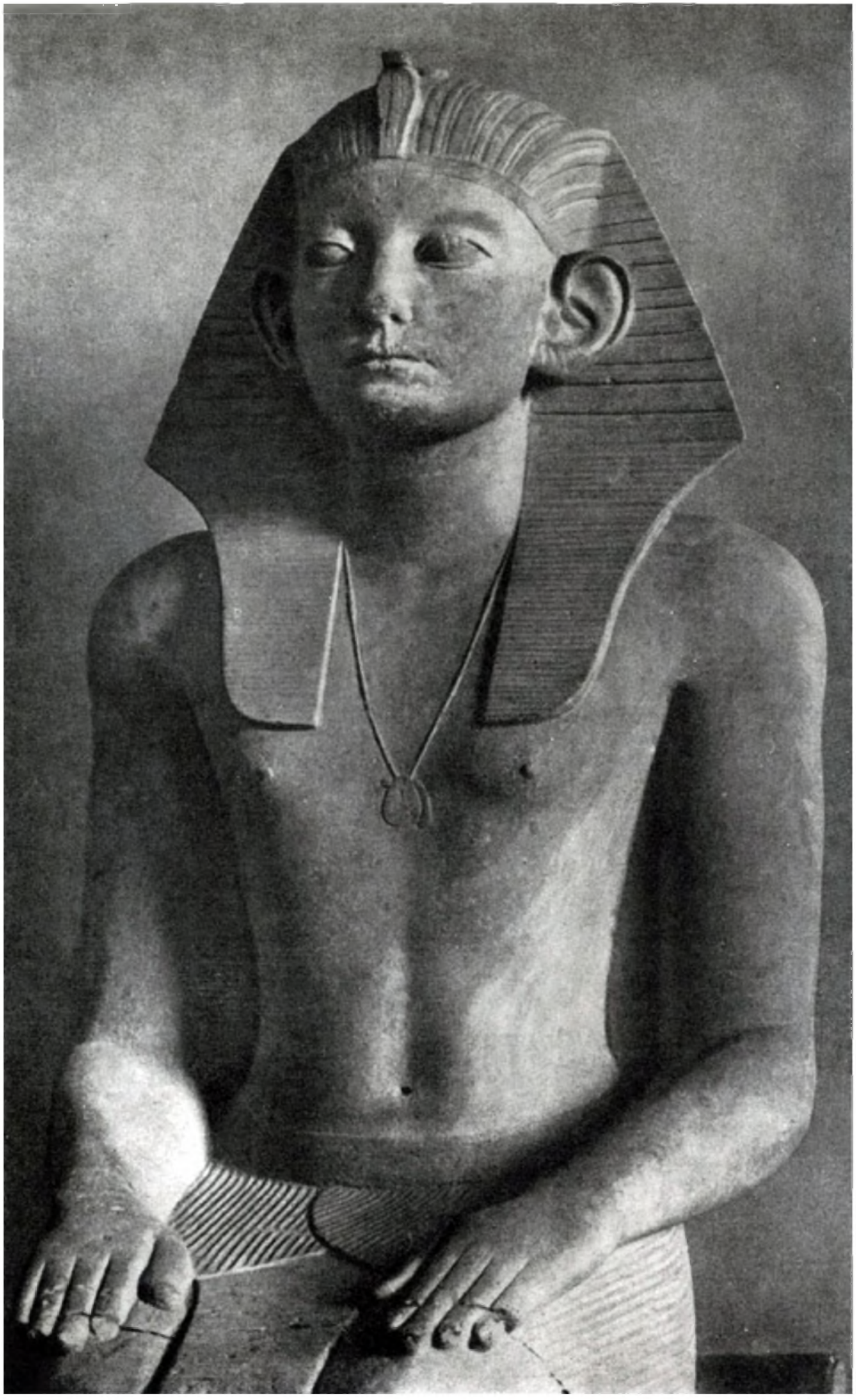
56. Голова статуи фараона Сенусерта III. Обсидиан. XII династия. 19 в. до н. э. Собр. Гюльбенкян.



59. Голова статуи фараона Аменемхета III. Черный базальт. XII династия. 19 в. до н. э. Каир. Музей.

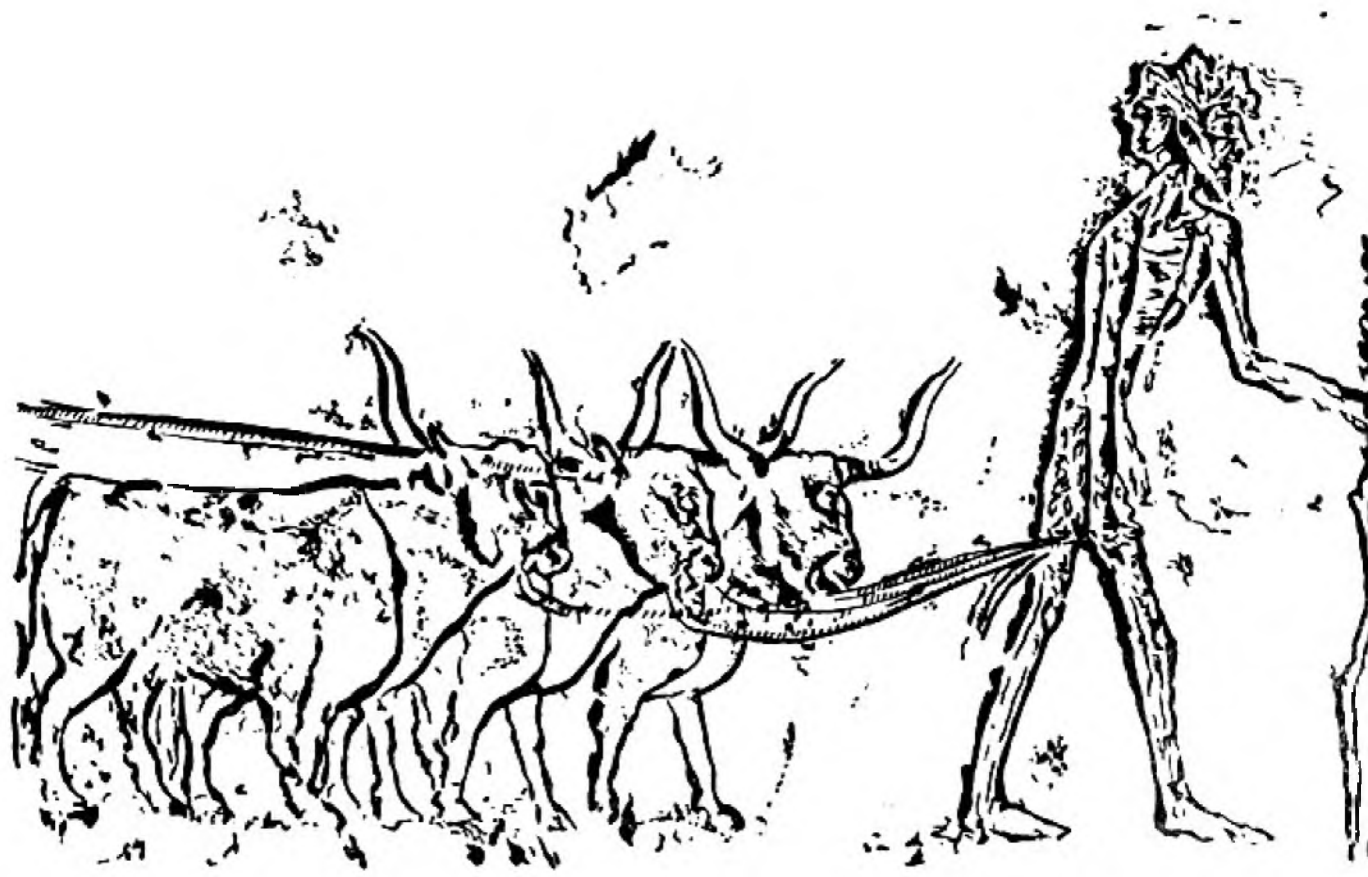


60. Статуя фараона Аменемхета III из Хавара. Фрагмент. Желтый известняк. XII династия. 19 в. до н. э. Каир. Музей.



61. Статуя фараона Аменемхета III из Хавара. Фрагмент.

Ко времени правления Сенусерта III обстановка в стране уже была не той, которую застали первые фараоны-фиванцы. Начатая ими борьба против номархов привела к решительному укреплению царской власти, чему в значительной мере способствовали победоносные Войны и успешная хозяйственная политика внутри страны. В результате этого знать постепенно начала стремиться к сближению с двором, она оказалась заинтересованной в обладании высшими придворными и государственными должностями.



Пастух. Рельеф из Меира.

Изменившаяся обстановка отразилась и на положении художественных школ. Ведущее значение приобрели придворные мастерские, где работали теперь лучшие мастера. Местное искусство начало следовать их творчеству, утратив свою передовую роль и вернувшись к традиционным схемам.

Не менее значительные изменения произошли и в области архитектуры. Укрепление экономики позволило усилить строительство, видное место в котором продолжали занимать пирамиды. Начавшееся снова увеличение царских усыпальниц завершилось грандиозным строительством Аменемхета Ш в Хавара. Хотя и здесь пирамида была сложена из кирпича и только облицована известняком, однако в ней было много особенностей; так, например, погребальная камера была высечена из глыбы отполированного желтого кварцита. Особенную же известность получил заупокойный храм при пирамиде. Прославившийся в античном мире, этот храм, по мнению Геродота, был даже замечательнее пирамид Древнего царства. Он описан многими античными авторами, считавшими его одной из важнейших достопримечательностей Египта. Раскопки подтвердили эти описания. Храм занимал площадь в 72000 кв. м и состоял из

многочисленных залов и молелен, украшенных скульптурами и рельефами. Столь резкое увеличение масштабов пирамидного храма Аменемхете Ш, в корне изменившее взаимоотношение отдельных частей всего комплекса зданий царской гробницы, подчеркивало роль этого храма как центра общегосударственного культа фараона. Это подтверждается и характером скульптур внутри храма и сооружением неподалеку от него двух колоссов Аменемхета III из желтого блестящего кварцита, достигавших вместе с пьедесталами 18 м в высоту. Такое оформление храма полностью отвечало изменившемуся Значению царской власти. Стиль храма отличался строгой монументальностью, чему соответствовали большие плоскости каменных монолитов его перекрытий и ряды монолитных же колонн. Колоннады играли большую роль в оформлении всего- сооружения и явились одной из его особенностей. Зодчие Среднего царства вообще значительно шире применяли колонну, чем их предшественники. Начало этому было положено также мастерами среднеегипетских номов. Увеличение размеров скальных гробниц номархов вынуждало зодчих применять и большее количество колонн. Это Дало толчок развитию портиков и появлению залов, разделенных двумя рядами колонн на три нефа, с более высоким средним нефом. Наряду с ранее возникшими формами колонн — с каннелированными стволами, увенчанными прямоугольными абаками (так называемые протодорические колонны), появились колонны с капителями, украшенными рельефными головами богини Хатор. Постепенно многочисленные и разнообразные колоннады стали характерной чертой храмов, построенных фараонами Среднего царства. Новым в храмовом строительстве было появление и пилона, то есть оформления ворот в виде двух башен с узким проходом между ними. Перед храмом ставились два обелиска, верхушки которых покрывались ярко горевшей на солнце медью.

О гражданской архитектуре Среднего царства стало возможным судить после раскопок города около пирамиды Сенусерта II в Кахуне. Массивная стена делила город на две части. В восточной части находился дворец, дома знати, склады, в западной ютились маленькие домики ремесленников. Все здания были кирпичные, Дворец и дома знати имели каменные косяки, деревянные или каменные колонны, расписные стены, бревенчатые или кирпичные потолки. Дом знатного человека занимал площадь размером около 41,4 X 59,4 м и имел около семидесяти помещений. В центре дома находился зал с четырьмя колоннами, вокруг которого были расположены внутренние комнаты. Дома же в западной части города представляли собой жалкие лачуги, состоявшие вместе с дворами из четырех помещений. Улицы города были слегка наклонны к середине, где находились выложенные камнем стоки.

Художественное ремесло получило в Среднем царстве значительно более широкое развитие, чем раньше, что было обусловлено прежде всего общим ростом городской жизни. Этому способствовало и возросшее в результате захватнических походов богатство знати и увеличившийся приток золота, слоновой кости и ценных пород дерева.



63 6. Статуэтка гиппопотама. Голубой фаянс. XII династия. 20 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

Наряду с теми достижениями в области художественного ремесла, которыми была отмечена деятельность мастеров эпохи Древнего царства, ремесленники создали в это время много нового. Попрежнему изобилуют изделия из камня: сосуды, в том числе вазы в виде уток, жертвенники и др. Хорошо разработанная техника фаянса позволила изготовлять сосуды красивых расцветок, главным образом в разнообразной гамме ярких синих и бирюзовых тонов, а также применять подглазурную роспись. Полны неожиданно острой реалистической выразительности прекрасные фаянсовые статуэтки гиппопотамов. Очень интересен посох Аменемхета III, спаянный из отдельных цветных стеклянных палочек так, что в разрезе получается имя царя. Дальнейшее развитие получила обработка металла, появились бронзовые сосуды новой формы и лучшей выделки. Особенных успехов достигли ювелиры, разработавшие новую технику - зернь. Сохранившиеся диадемы в виде венков, ожерелья, подвески, перстни и другие предметы (найденные в Дашуре и других местах) отличаются тонкостью исполнения, разнообразием форм, умелым выбором и расположением орнамента для каждой вещи. Даже прежние композиции (в особенности повторяющиеся на официальных царских уборах) получают очень

разнообразное оформление и оживляются широким применением вставок из цветных камней и паст. Особенно развиваются в. это время орнаменты из лотосов и папирусов, а также розетки.



63 а. Пахарь с быками. Деревянная статуэтка. XI династия. 21 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

Непосредственно с народным искусством связаны характерные для периода Среднего царства и в большом количестве найденные в гробницах деревянные статуэтки, нередко изображающие целые сцены повседневной жизни Египта: пахаря с быками, лодки с гребцами или рыбаками, отряды вооруженных воинов или прогон стада перед считающими его чиновниками. Эти примитивные статуэтки большей частью очень далеки от чеканной, изощренной законченности профессионального искусства, хотя и повторяют обычно все привычные традиционные схемы и приемы изображения. Зато в них много простой и непосредственной жизненной правдивости, а иногда и подлиннного изящества.



62. Статуэтка девушки, несущей жертвенные дары. Дерево. XI — начало XII династии. 21 в. до н. э. Париж. Лувр.

Таким образом, время Среднего царства было важным и плодотворным периодом в истории египетского искусства. Наряду с повторением или творческой переработкой наследия Древнего царства оно создало много нового. Трехнефное построение зала с приподнятым средним нефом, пилоны, колоссальные статуи, поставленные вне здания, увеличение заупокойного храма по сравнению с пирамидой, рост реалистических тенденций в скульптуре и живописи и блестящее их проявление в ряде памятников, в особенности в портретных статуях, - таков вклад мастеров Среднего царства в сокровищницу египетского искусства.

Искусство первой половины Нового царства (16 - 15 вв. до н.э.)

Искусство времени XVIII династии (16 - 15 вв. до н.э.)

Рост имущественного неравенства и общественных противоречий привел в 18 в. до н.э. к новому ослаблению центральной власти и крупным социальным волнениям. Последовавшее длительное завоевание Египта кочевниками гиксосами явилось периодом экономического и культурного упадка Египта. Борьбу за изгнание гиксосов и новое объединение страны вновь возглавили Фивы (16 в. до н.э.). Завершивший эту борьбу и начавший завоевание Сирии фараон Яхмес I был первым царем XVIII династии. Время правления этой династии было одним из самых интересных и значительных периодов в истории египетской культуры и искусства. Египет, считавший теперь своей северной границей Евфрат, достиг небывалой мощи. Знать, богатевшая в результате войн, стремилась окружить себя роскошью. Возросла пышность одежд, украшений, обстановки. Богатства, хлынувшие в страну в результате победоносных войн в Сирии и Нубии, способствовали широкому развертыванию строительства во всех главных городах Египта и в первую очередь в Фивах, ставших столицей одной из сильнейших мировых держав древности. Все это выдвигало новые задачи перед искусством, для которого становится характерным стремление к пышности и декоративности в сочетании с изысканным изяществом. С другой стороны, не менее существенной чертой искусства XVIII династии являются новые поиски способов, дающих возможность более правильного изображения окружающего мира, что привело к новым решениям ряда художественных проблем. В процессе сближения Египта с культурами Сирии, Крита, Двуречья расширились горизонты, изменились многие понятия и оживился весь темп общественной жизни. Естественно поэтому, что для различных сторон творчества этого периода были особенно характерны поиски новых образцов и новых художественных форм, в частности дальнейшее развитие реалистических стремлений в искусстве и литературе.

Ведущую роль в искусстве XVIII династии играли Фивы, где были созданы лучшие произведения искусства рассматриваемого периода, в том числе и наиболее известные архитектурные памятники.

Храм времени XVIII династии представлял собой в плане вытянутый прямоугольник. Фасад храма был обычно обращен к Нилу, с которым храм соединяла дорога, обрамленная сфинксами. Вход в храм имел вид пилона, к наружной стене которого прикреплялись высокие мачты с флагами. Перед пилоном ставились два обелиска и колоссальные статуи

царя. За пилоном находился открытый двор, окруженный колоннадами, и само здание храма, заключавшее в себе несколько колонных залов, молельни со статуями богов и подсобные помещения (библиотека, кладовые и др.). Колонные залы обычно имели более высокий средний проход, через верхнюю часть которого в зал проникал свет. Такое построение залов, допускавшее их естественное освещение, получило в храмах Нового царства широкое применение и явилось наряду с усилением роли колоннад и скульптур отличительной чертой храмовой архитектуры этого периода.

К подобному типу относятся самые крупные храмы Нового царства, в том числе и оба прославленных храма бога Амона в Фивах — Карнакский и Луксорский. Первый из них был главным храмом бога Амона и официальным верховным святилищем страны. Каждый царь стремился расширить и украсить Карнак, ставший как бы огромным каменным архивом истории Египта, так как на его стенах высекались сведения о важнейших исторических событиях летописи, изображения битв, имена царей. С другой стороны, Карнак является и важным источником для изучения египетского искусства, потому что над его созданием работали лучшие мастера, а в его залах стояло множество статуй.

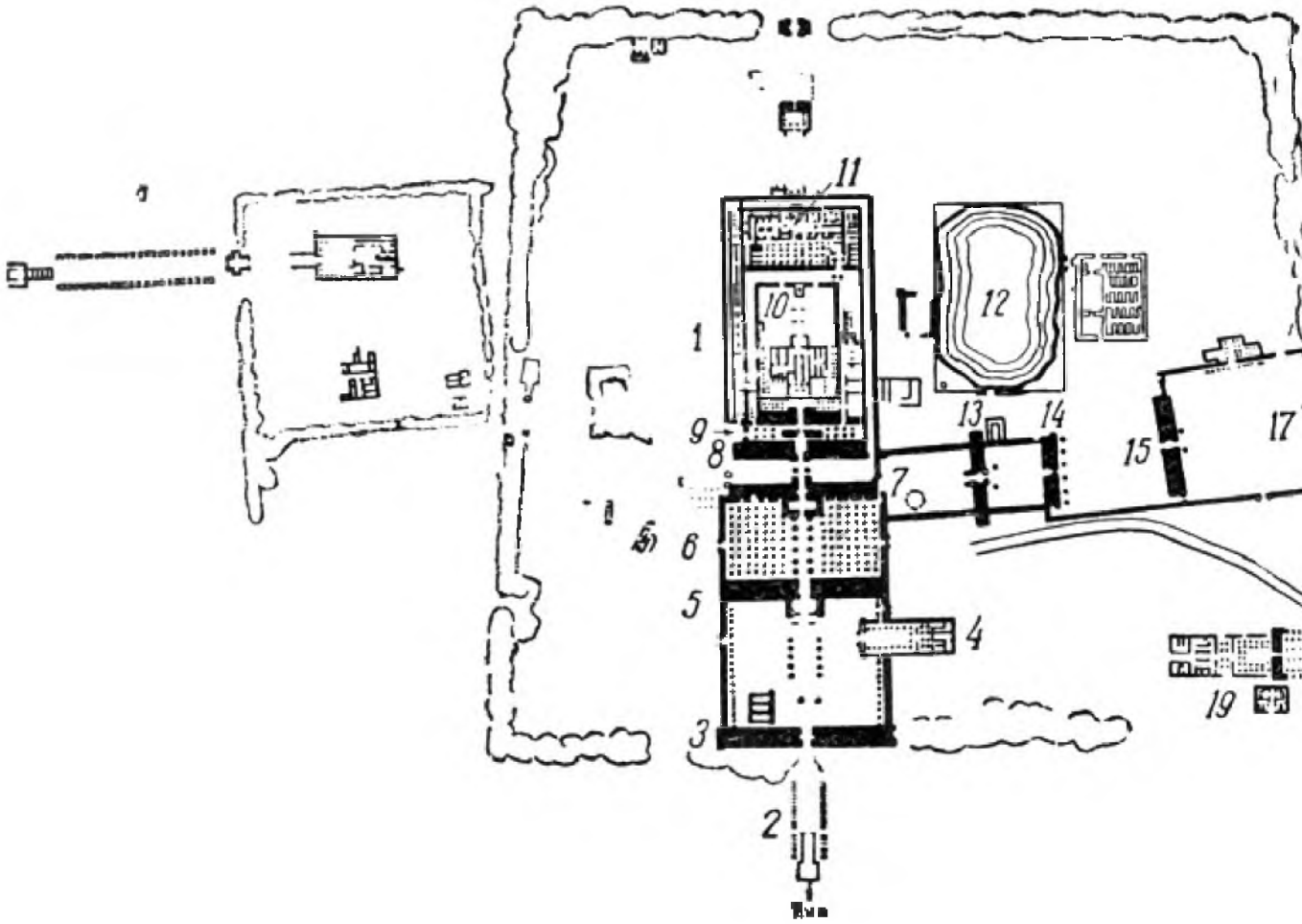


58. Стела Хунена. Известняк. XI династия. 21 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Поскольку Карнак строился в течение веков различными зодчими, естественно, что он уже к концу XVIII династии представлял собой сложный комплекс. Первым крупным этапом в строительстве Карнака следует считать сооружение в конце 16 в. при фараоне Тутмосе I большого храма, построенного знаменитым зодчим Инени. Фасад храма был обращен к Нилу и имел вид пилона. Перед ним стояли два обелиска в 23 м высотой. За пилоном находился неглубокий, но широкий колонный зал, далее — пилон меньших размеров, затем прямоугольный двор, обнесенный портиками, между колонн которых стояли колоссальные статуи Тутмоса I. В глубине двора находилось древнее святилище времени Среднего царства. Таким образом, храм Инени имел уже все основные черты храмов Нового царства. В стилистическом отношении это был гармоничный памятник. Декорировка, не перегруженная излишними деталями, соответствовала четкости плана, и весь храм был выдержан в характерном для начала XVIII династии строгом стиле.

Однако вскоре это стилистическое единство было нарушено позднейшими добавлениями и перестройками. Многочисленные залы, молельни, обелиски заполнили двор; в итоге нараставшего стремления к большей пышности стройный зал Инени был отяжелен добавлением колонн и статуй; с восточной стороны был пристроен особый большой зал с четырьмя рядами колонн.

Вторым крупным этапом в истории строительства Карнака явились работы, произведенные здесь при Аменхотепе III, когда перед храмом зодчим Аменхотепом, сыном Хапу, был построен огромный пилон (на рис.см. 7) и все святилище было обнесено массивной стеной. В результате получился как бы новый храм небывалых еще в Фивах масштабов. Одновременно изменился облик и других святилищ Карнака, из которых особенно примечательно было новое здание храма богини Мут, расположенное к югу ох храма Амона и окруженное с хрех сторон подковообразным озером. Одинаковые заливы озера, которые, точно крылья, охватывали храм с боков, удачно сочетались с общей симметричностью его планировки. Строгость плана особо подчеркивалась тем, что центральная колоннада первого зала была продолжением колоннады, шедшей вдоль всего двора от пилона. Такая колоннада между пилоном и колонным залом была важным нововведением. Как бы определяя путь торжественных процессий, она сливалась с кончавшейся у ворот храма аллеей сфинксов и служила прекрасным воплощением столь характерной для египетского зодчества идеи бесконечной линии храмовой дороги, благодаря которой так выигрывало завершавшее ее здание храма. Сооружение подобной колоннады было тем более удачным, что она словно продолжала линию дороги и внутрь храма, где пространство было теперь построено на постепенной смене этапов пути через залы вглубь, к молельне со статуей божества. Это новое понимание внутреннего пространства было важным достижением египетской архитектуры Нового царства. Оно вносило в архитектуру принцип последовательного восприятия ее во времени. В то же время такая колоннада украшала храм, усиливая в нем ту декоративность, которая все больше развивалась в искусстве XVIII династии и ко времени Аменхотепа III стала одной из главных особенностей стиля этого периода. Примером такого развития было оформление храма Мут с его пышной центральной колоннадой и обилием портиков и скульптур, отражавшихся в воде озера.



План храмов в Карнаке 1. Большой храм Амона-Ра; 2. Аллея сфинксов; 3. I пилон; 4. Храм Рамсеса III; 5. II пилон; 6. Гипостиль Сети I- Рамсеса II; 7. III пилон; 8. IV пилон; 9. Зал зодчего Инени с V и VI пилонами; 10. Место храма Среднего царства; 11. Храм Тут-моса III; 12. Священное озеро; 13. VII пилон; 14. VIII пилон; 15. IX пилон; 17. X пилон; 18. Аллея сфинксов; 19. Храм Хонсу; 20. Храм Мут и священное озеро; 21. Храм Рамсеса III.

Теми же чертами отмечено и второе по размерам и значению фиванское святилище бога Амона — Луксорский храм. Построенный здесь при Аменхотепе III на месте древнего святилища, он считается по праву одним из основных египетских архитектурных памятников. Планировка храма отличается исключительной четкостью, помещения расположены почти совершенно симметрично. В самой глубине здания находились окруженные культовыми помещениями молельни со статуями богов. Перед храмом был расположен большой двор с портиками, перед которым был Запроектирован еще больший двор с гигантской центральной колоннадой по главной оси. Однако этот двор построен не был, и при Аменхотепе III успели только возвести центральную колоннаду из четырнадцати колонн по 20 метров высотой, с капителями в виде раскрытых папирусов.



67. Храм Амона в Луксоре. Фивы. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.



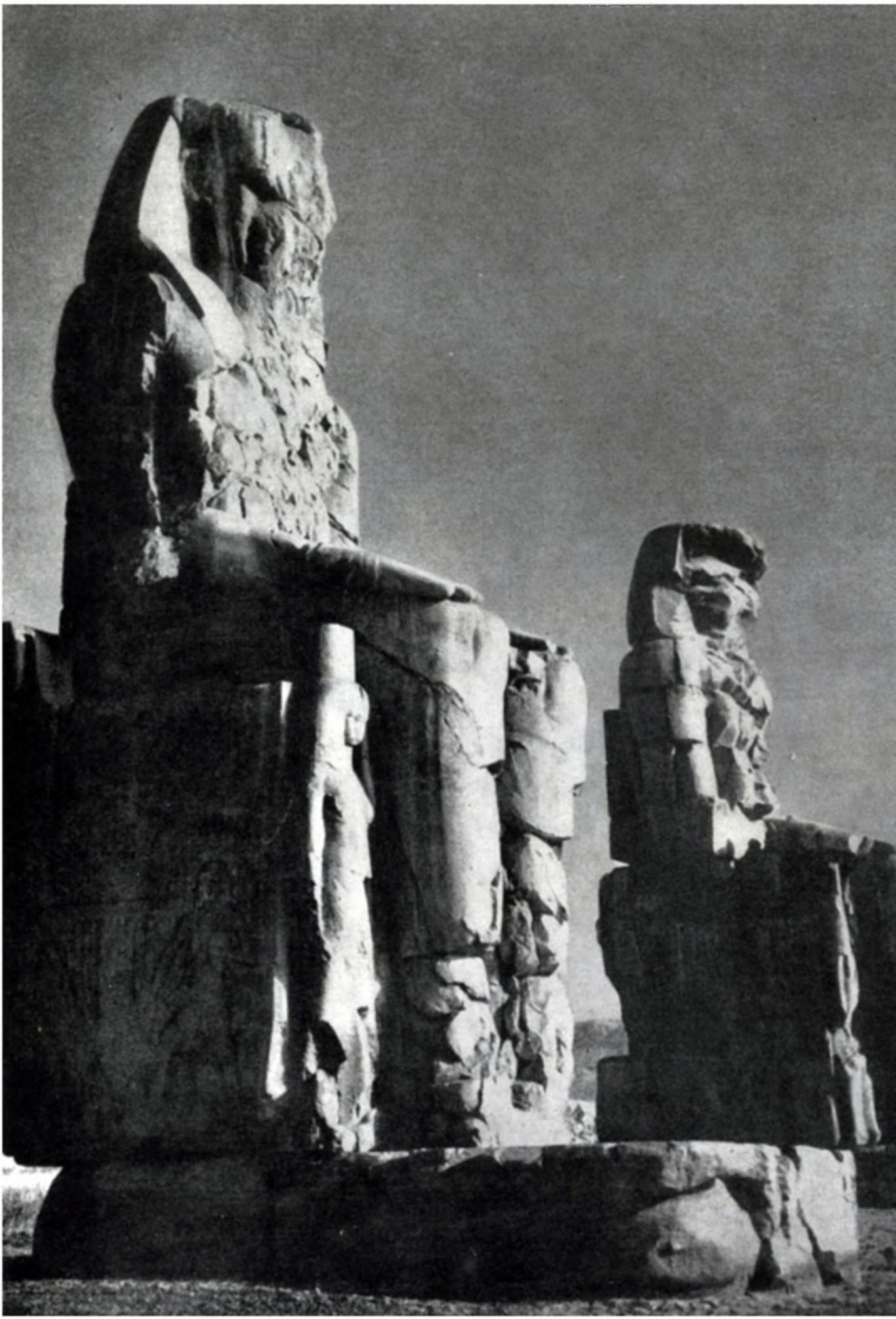
68. Колонны храма в Луксоре. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.

Значение Луксора для дальнейшего развития храмовой архитектуры Нового царства было очень велико, так как именно в нем нашел свое завершение и приобрел законченную форму новый тип храма Нового царства. Центральная колоннада его двора в виде гигантских каменных цветов папируса, несомненно, оказала влияние на позднейшее оформление средних нефов гипостилей(*Гипостили — колонные залы.*), так же как и использование большого числа колонн (в Луксоре их было 151). После Луксора все чаще стали применять портики с двойными рядами колонн.

Строителем Луксора и храма Мут был зодчий Аменхотеп, младший современник своего тезки, Аменхотепа, сына Хапу. Именно он ввел в построенных им храмах центральную колоннаду, роль которой была столь плодотворной для последующего развития египетской архитектуры.

Постройка Луксора явилась важным звеном в общем плане строительства Аменхотепа III в Фивах. Сооружение в южной части города новых святилищ Луксора на восточном берегу Нила и заупокойного храма Аменхотепа III напротив, на западном берегу — как бы уравновесило храмы северной части Фив, а соединившие все храмы с Нилом аллеи сфинксов еще более способствовали созданию единого архитектурного комплекса.

В архитектуре XVIII династии большое место занимали заупокойные царские храмы. Местом погребений фараонов стали Фивы; их усыпальницы расположились на западном берегу Нила, где издревле были кладбища. Гробницы отделились теперь от заупокойных храмов; для большей сохранности они высекались в отдаленных ущельях скал, а храмы возводились внизу, на равнине. Идея такого нового оформления царской усыпальницы принадлежала выдающемуся зодчему Инени, о роли которого в создании нового типа храма уже говорилось выше. Инени и сам сознавал значение своих работ, как это видно из приведенного во Введении отрывка его автобиографии.



69. Колоссы Аменхотепа III перед его храмом в Фивах (колоссы Мемнона). XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.



70. Тутмос III, поражающий врагов. Рельеф с пилона Тутмоса III храма Амона в Карнаке. XVIII династия. Вторая четверть 15 в. до н. э.

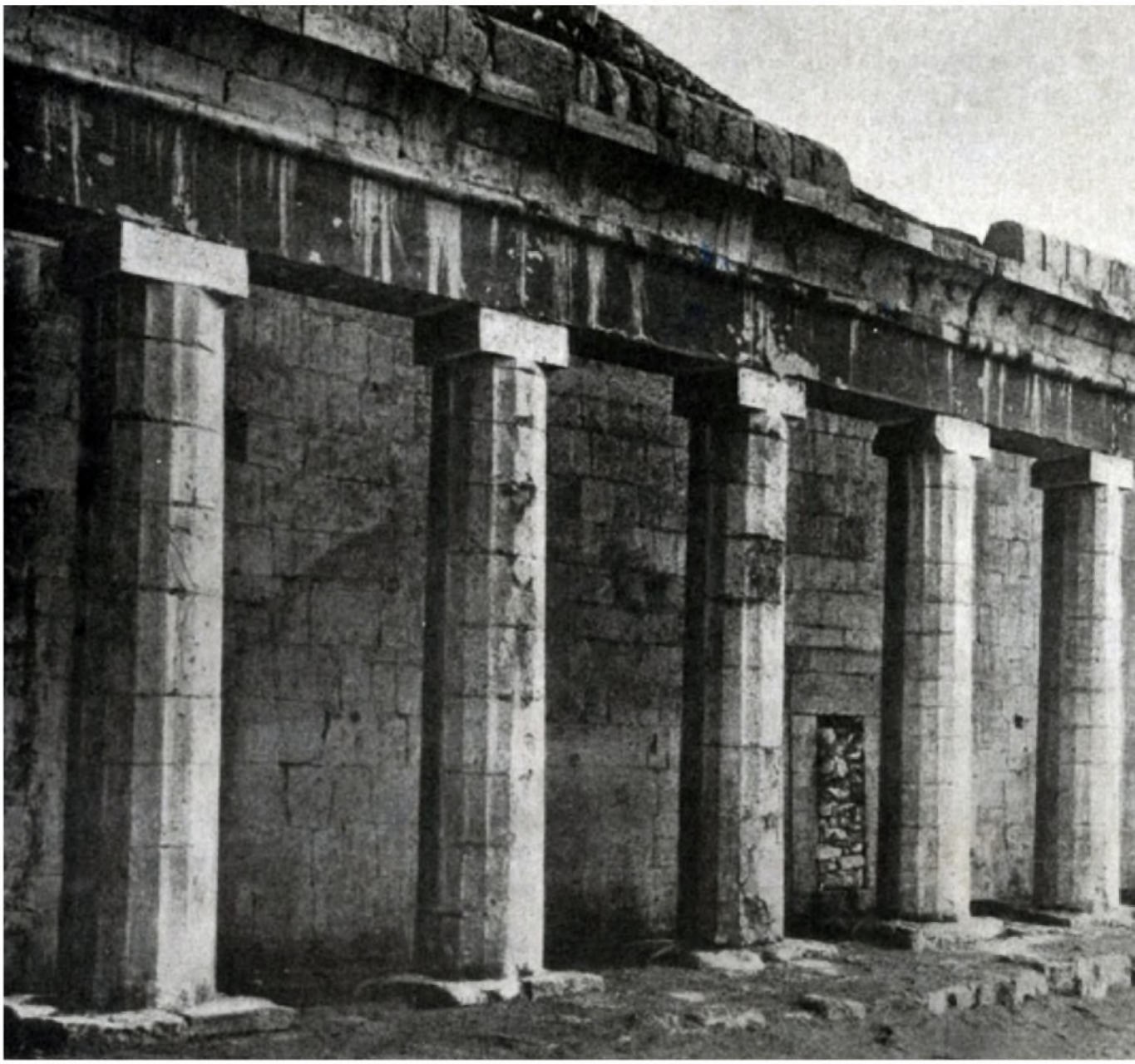


71. Портретное изображение Тую (матери царицы Тии — жены Аменхотепа ГО) с ее саркофага. Золоченое дерево, инкрустация из алебастра, обсидиана и цветной пасты. XVIII династия. 15 в. до н. э. Каир. Музей.

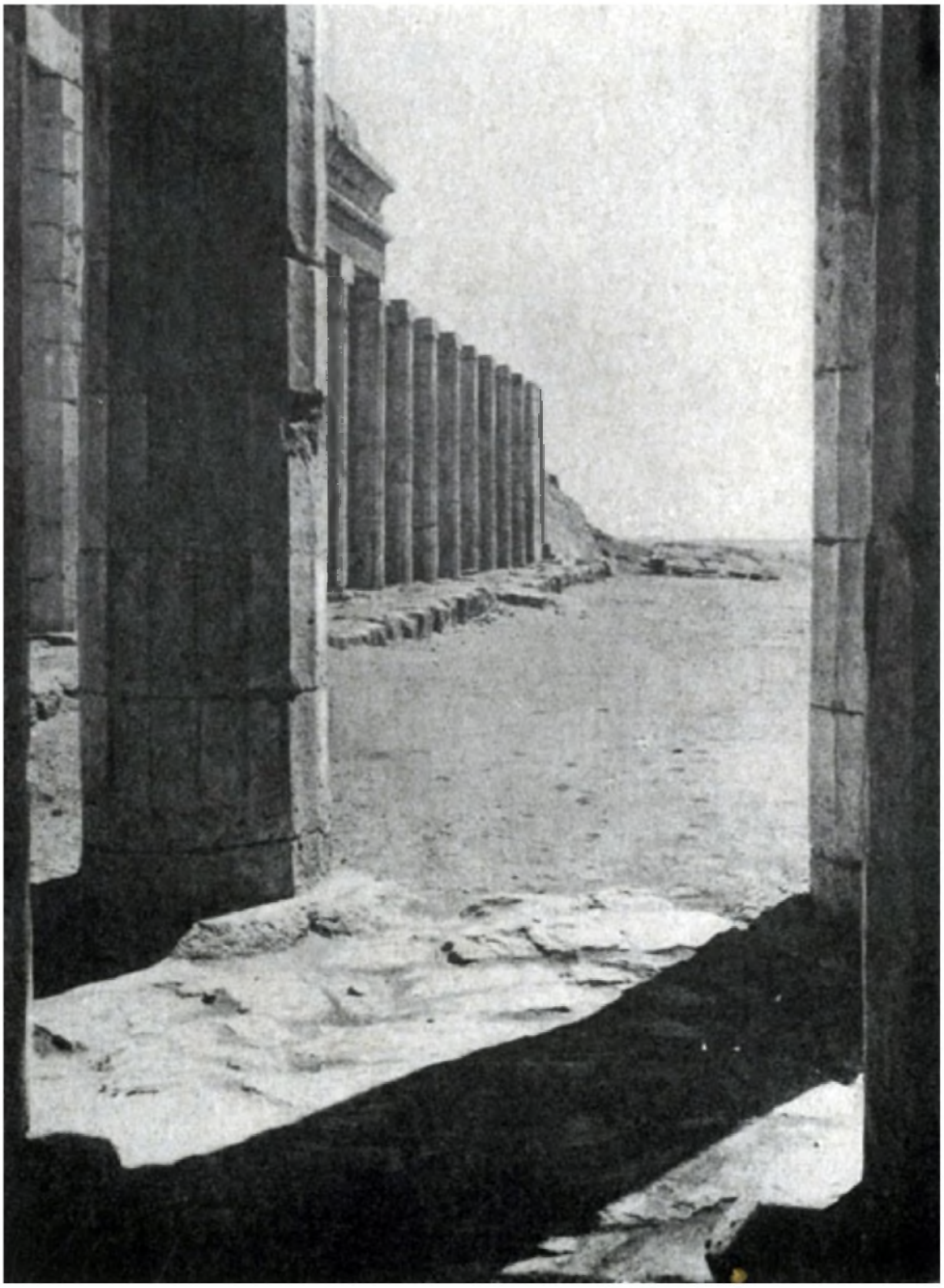
Заупокойные царские храмы строились теперь так же, как и другие храмы XVIII династии; постепенно развиваясь, они превратились в монументальные здания с массивными пилонами и аллеями сфинксов. Особенно велик был храм Аменхотепа III(*Из аллеи сфинксов перед этим храмом происходят ленинградские сфинксы, стоящие на берегу Невы перед зданием Академии художеств.*), от которого сохранились лишь две гигантские статуи фараона, стоявшие перед пилоном. Эти статуи, названные впоследствии греками колоссами Мемнон(*Мемнон - легендарный греческий герой, согласно Гомеру — сын Утренней Зари, согласно Гесиоду — царь эфиопов.*), достигают 21 м в высоту.



64. Заупокойный храм царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри. XVIII династия. Около 1500 г. до н. э.



65. Колоннада храма царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри.



бб а. Колоннада храма царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри. Вид со стороны храма.



бб б. Колоннада зодчего Аменхотепа. Храм в Луксоре. Фивы. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э.

Особое место среди царских заупокойных храмов занимает храм царицы Хатшепсут, знаменитой женщины-фараона (конец 16 в. до н.э.). Она построила свой храм у скал Деир-Эль-Бахри около. Фив, рядом с храмом царей XI династии Ментухотепов, родоначальников фараонов-фиванцев, желая этим подчеркнуть свою принадлежность к их роду и тем самым оправдать правомерность своего столь необычного для женщины обладания престолом. Этими же побуждениями объяснялось и стремление уподобить ее храм храму Ментухотепов. Однако храм Хатшепсут явно превосходил последний как

размерами, так и богатством декорировки. Грандиозный по масштабам, украшенный множеством скульптур, храм Хатшепсут являлся гармоничным сочетанием трех возвышавшихся одна над другой террас с высеченными в скалах залами, фасады которых были оформлены колоннадами. Наклонные плоскости пандусов прекрасно связывали чередующиеся линии горизонтальных террас и вертикальных колонн в одно целое и являлись в то же время продолжением линий дороги, которая шла из долины; строгие протодорические колоннады выступали на фоне высоких отвесных скал. В святилище было свыше двухсот статуй. Богатству оформления храма соответствовала и внутренняя отделка — с золотыми и серебряными плитами полов, инкрустированной бронзой дверей и т. д. Строителем этого замечательного храма был Сенмут, один из талантливейших зодчих Египта и человек, близкий к царице.

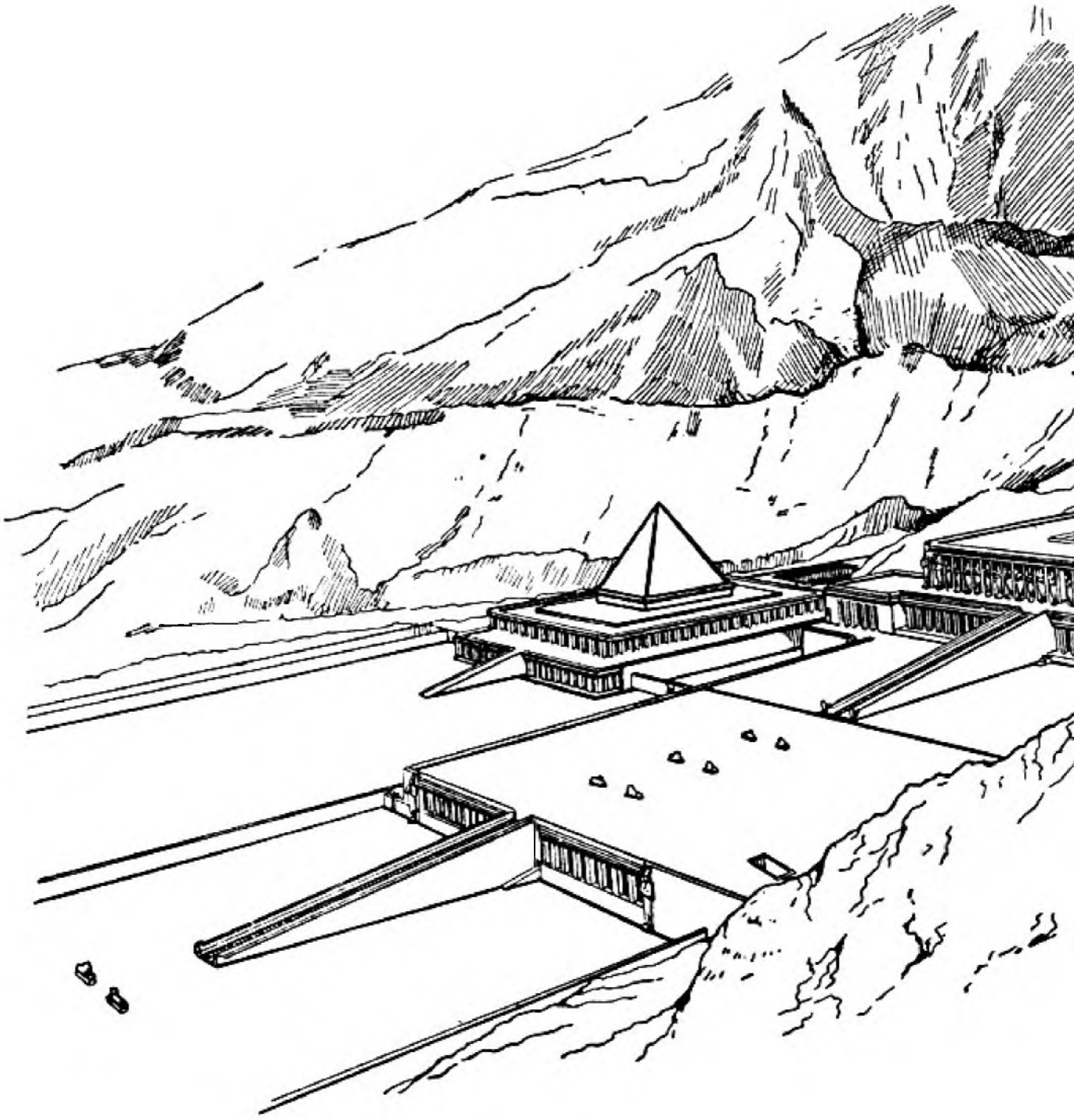
Как уже говорилось, и в скульптуре и в зодчестве фиванская школа уже с начала Нового царства заняла ведущее место. Именно в Фивах — столице Египта — строились теперь главные храмы и гробницы, для которых делалось множество статуй. Характерные особенности скульптуры (как, впрочем, и архитектуры) XVIII династии впервые ярко проявились в храме Хатшепсут в Деир-Эль-Бахри. Одно то, что для этого храма было сделано свыше двухсот статуй, показывает, каким событием в художественной жизни Фив было его сооружение. Лучшие мастера работали над осуществлением гигантского замысла Сенмута, и естественно, что именно здесь, как в фокусе, собралось и отразилось все то новое, что созревало в предшествующие годы.



72 а. Статуя царицы Хатшепсут. Известняк. XVIII династия. Начало 15 в. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.

Статуи Хатшепсут, стоявшие в разных местах храма, изображали царицу то фараоном, то богом Осирисом, то сфинксом. Суживающееся книзу лицо, очень широко расставленные миндалевидные глаза с крутыми дугами бровей, нос с горбинкой, маленький рот и круглый подбородок — все это неизменно воспроизводится на каждой статуе. Но, разные

по назначению, статуи значительно отличаются друг от друга. Скульптуры, составлявшие часть внешнего оформления храма, колоссы, стоявшие перед колоннадами, сфинксы и т. п. наименее индивидуальны; явно сделанные по одному образцу, они передают лишь наиболее характерные черты лица царицы — самые масштабы этих скульптур (в 8 м и 5 м высотой) требовали скупого отбора основных линий и плоскостей, могущих производить нужное впечатление с большого расстояния. Статуи же, стоявшие в главной молельне храма и имевшие культовый характер, должны были, согласно египетским верованиям, возможно ближе воспроизводить конкретный образ фараона. Естественно, что изготовление таких статуй поручалось лучшим мастерам. Не случайно пять статуй Хатшепсут из главной молельни храма столь ясно выделяются среди остальных не только высоким качеством работы, материала и техники, но и иным характером. Центральная статуя царицы была сделана из близкого к мрамору известняка, а лица и руки четырех остальных окрашены в розовый цвет и покрыты лаком. Статуям присуща особая мягкость трактовки; скульпторы сумели тонко воссоздать индивидуальность царицы и, несмотря на убор фараона и традиционную позу, воспроизвести облик Хатшепсут со всем его женственным обаянием. Сделанные с первоклассным мастерством, именно эти статуи и явились первым законченным выражением официального стиля в портрете Нового царства. Идеализированный, но при этом индивидуальный образ определенного царя, образ, сознательно возвеличенный, лишенный всего случайного, с четко отобранными и тщательно отделанными основными чертами, без того непосредственного живого реалистического восприятия, какое было характерно для портретов Древнего и Среднего царства, — такой образ отныне лег в основу царского портрета.



Храм царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри. Реконструкция.

В том же стиле выполнялись и статуи знати, причем для них особенно характерно повторение портретных черт правящего фараона.

С середины периода XVIII династии в развитии фиванского искусства наметилось наступление нового этапа, который, начавшись в годы правления Тутмоса IV, достиг высшего расцвета при Аменхотепе III, подготавливая искусство Амарны. Ко времени царствования Тутмоса IV и особенно Аменхотепа III Египет давно уже широко пользовался плодами своих завоеваний. Возросла роскошь быта знати, появились пышные одеяния из тонких тканей, сложные парики, массивные ожерелья, все богаче и декоративнее становились формы предметов домашнего обихода. Все это отразилось и на

стиле искусства. На смену строгости форм приходит теперь изысканная декоративность, перерастающая иногда в чрезмерную нарядность. Некогда гладкие плоскости поверхности статуй покрываются тонкими струящимися линиями складок одежд и локонов париков, оживляют игрой светотени. Искания новых способов передачи окружающего мира, интерес к движению, объему, живописности приводят к тому, что тела приобретают мягкость и правильнее передается строение лиц. Однако каноничность царских статуй не позволила в полной мере отразить в них все то новое, чем было полно искусство. Изменение стиля раньше и ярче проявилось в статуях частных лиц, где отчетливо видны обе характерные черты нового стилистического этапа — изысканная декоративность и стремление к большей естественности и реализму (типичный пример— прекрасная мужская голова из музея в Бирмингаме).



72 6. Статуэтка певицы Амона Раннаи. Фрагмент. Черное дерево. XVIII династия. Вторая половина 16 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.



73 а. Мужская голова времени Аменхотепа III. Известняк. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Бирмингам. Музей.



73 6. Семейная группа времени Аменхотепа III из Фив. Известняк. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



75 а. Туалетная ложечка. Дерево. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.



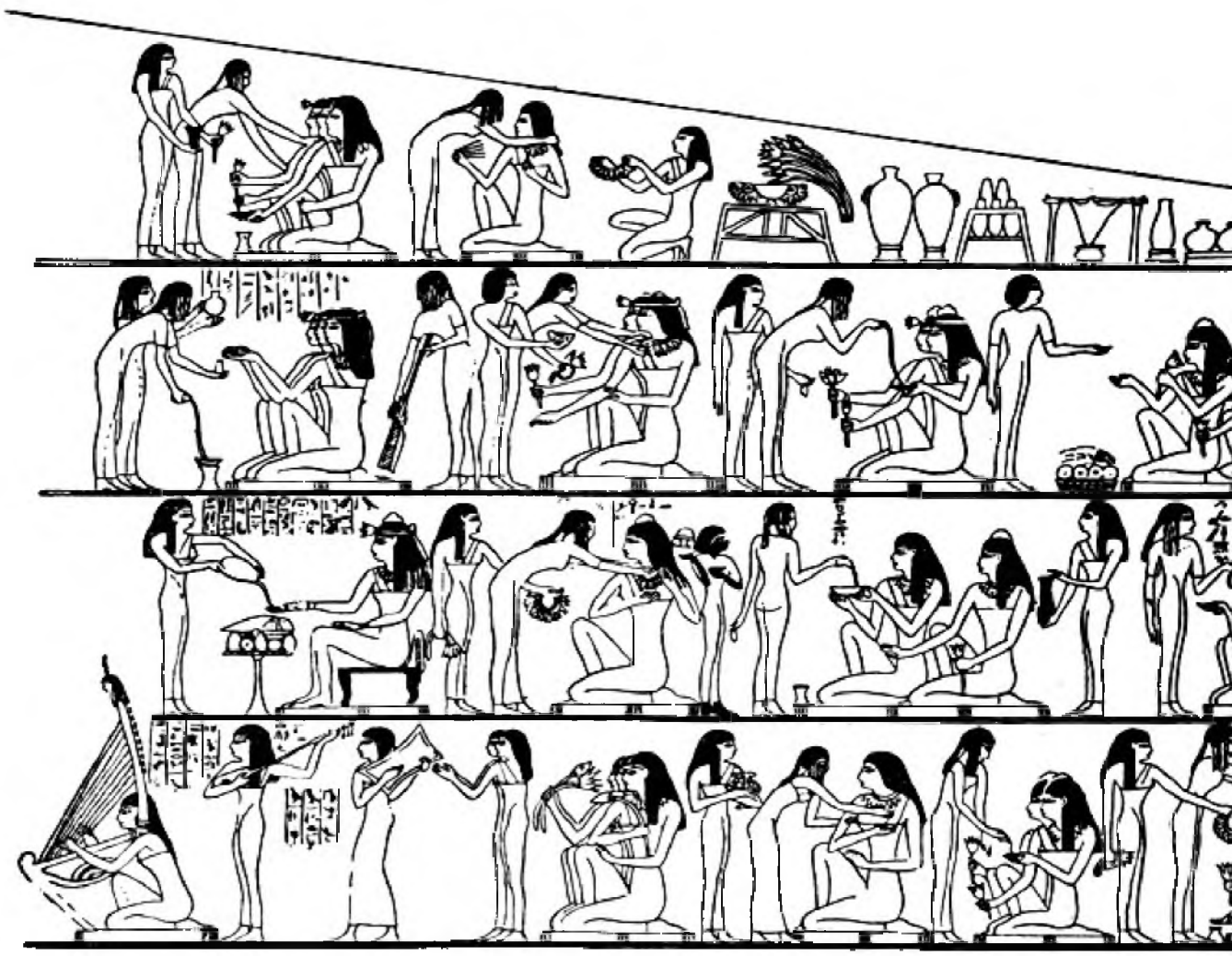
75 6. Плывущая девушка. Туалетная ложечка. Слоновая кость и дерево. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Достаточно сравнить такие памятники первой половины XVIII династии, как хранящиеся в Государственном музее изобразительных искусств замечательные, изящные, но очень простые и строгие статуэтки жреца Аменхотепа и его жены Раннаи, с нарядной, декоративно изысканной, хотя и очень живой семейной группой, современной Аменхотепу III, чтобы ясно понять все различие в стиле фиванского искусства начала и конца XVIII династии. Особенно ярко проявился новый стиль в произведениях художественного ремесла, например в статуэтках нагих танцовщиц и служанок, которые являлись ручками зеркал и сосудов для притираний, подставками для флаконов с благовониями и т. п. . Как обычно, скульпторы свободнее разрешали интересовавшие их вопросы более совершенной передачи натуры именно на подобных статуэтках, из которых особенно следует выделить чудесную «купальщицу» Музея изобразительных искусств, полную тонкого и живого изящества.



74. Обнаженная девушка. Деревянная статуэтка. XVIII династия. Конец 15 в. до н. э. Париж. Лувр.

Аналогичными путями шло развитие стиля и в фиванской стенной живописи и рельефе. Фиванские храмы и гробницы XVIII династии сохранили большое количество рельефов и росписей, позволяющих достаточно полно проследить путь их развития. Наиболее важны в этом отношении изображения в гробницах знати, так как царские гробницы содержат лишь узко религиозные сюжеты, а храмовые рельефы ограничиваются воспроизведением сцен царских побед или совершения фараонами различных обрядов в храмах. Исключение составляет лишь храм Хатшепсут в Деир-Эль-Бахри, который и в этом отношении является очень важным памятником, так как сохранившиеся в нем рельефы дают ряд уникальных композиций вроде знаменитого изображения экспедиции в страну Пунт.



Пир. Роспись из гробницы Рехмира в Фивах.

Основными темами гробничных росписей и рельефов остаются традиционные сцены из жизни умершего или различные ритуальные изображения; однако появляется и много новых тем, в частности военных, а прежние значительно изменяются. Для росписей и рельефов, как и для круглой скульптуры этого времени, характерно усиление реалистических исканий и в то же время нарастающее стремление к изысканности и декоративности. Фиванские мастера конца 16 и особенно 15 в. до н.э. интересуются передачей движения и объемности; они пробуют показывать фигуры в фас, со спины, в три четверти, в полный профиль; более трехмерно строят групповые сцены. Даже в традиционных сценах охоты в пустыне появляется ряд важных нововведений:

изображается стремительное движение — охотник мчится в колеснице за несущимися в настоящем галопе животными, даются в фас головы животных и т. д. Среди новых композиций большое значение получают сцены пира: обилие фигур музыкантш, танцовщиц и служанок, при изображении которых можно было свободнее отступать от канонов, позволило художникам ярче проявлять свою творческую индивидуальность. Живые, разнообразные позы служанок в сцене пира из гробницы вельможи Рехмира резко отличаются от застывших и утомительно одинаковых поз сидящих знатных женщин, и этим особенно оттеняется их жизненная правдивость. В росписях времени XVIII династии можно найти множество таких верно наблюденных человеческих фигур, большей частью простых людей — пастухов, воинов, рыбаков, танцовщиц и пр., — которые странно контрастируют с каноническими, условными фигурами знатных людей. Художники стремятся передать целый ряд ранее отсутствовавших в египетской живописи цветовых и фактурных явлений: тело, просвечивающее сквозь прозрачные одежды, румянец, тени (правда, еще редко); вместо условно раскрашенных желтых женских и коричнево-красных мужских тел появляются теперь различные более естественные оттенки. Те же стремления к большей правдивости обусловили увеличение количества жанровых сцен и замену прежних схематических иллюстраций религиозных текстов типичной для этого периода живописной и свободной трактовкой. В это время возникает египетская графика: рисунки на папирусах с текстами «Книги Мертвых», которые сыграли в дальнейшем существенную роль в развитии живописи.



76 а. Пир. Фрагмент росписи гробницы Рехмира в Фивах. XVIII династия. 15 в. до н. э.



76 6. Гости. Фрагмент росписи гробницы Нахт в Фивах. XVIII династия. 15 в. до н. э.



77 а. Пир. Фрагмент росписи гробницы Джесеркарасенеба в Фивах. XVIII династия. 15 в. до н. э.



77 6. Музыкантши. Фрагмент росписи гробницы Нахт в Фивах. XVIII династия. 15 в. до н. э.

Период XVIII династии был временем расцвета художественного ремесла; для него характерны то же усложнение форм, тот же рост декоративности, которыми отмечен стиль всего искусства этого периода. Развиваются многоцветные инкрустации из разных материалов, усиливается красочность полив, сложнее становятся комбинации орнаментов. Применение вертикального ткацкого станка позволило изготовлять нарядные ткани с цветовыми узорами гобеленовой техники. Характерно для этого времени увлечение разнообразными растительными мотивами. Оно возникло в связи с общей популярностью «садовой» тематики, которая вслед За развитием садов при дворцах и виллах широко распространилась в искусстве (росписи полов в виде цветов, зарослей и т. п.) и отклики которой мы встречаем и в литературе, где местом действия ряда лирических стихотворений являются сады, а иногда и сами растения выступают в роли покровителей влюбленных. Среди изделий художественного ремесла в большом количестве появляются теперь туалетные коробочки в виде букетов цветов, фаянсовые чаши в форме цветов лотоса, золотые и фаянсовые блюда с изображениями лотосов и плавающих среди них рыб.

Искусство времени Эхнатона и его преемников (конец 15 — начало 14 в. до н.э.)

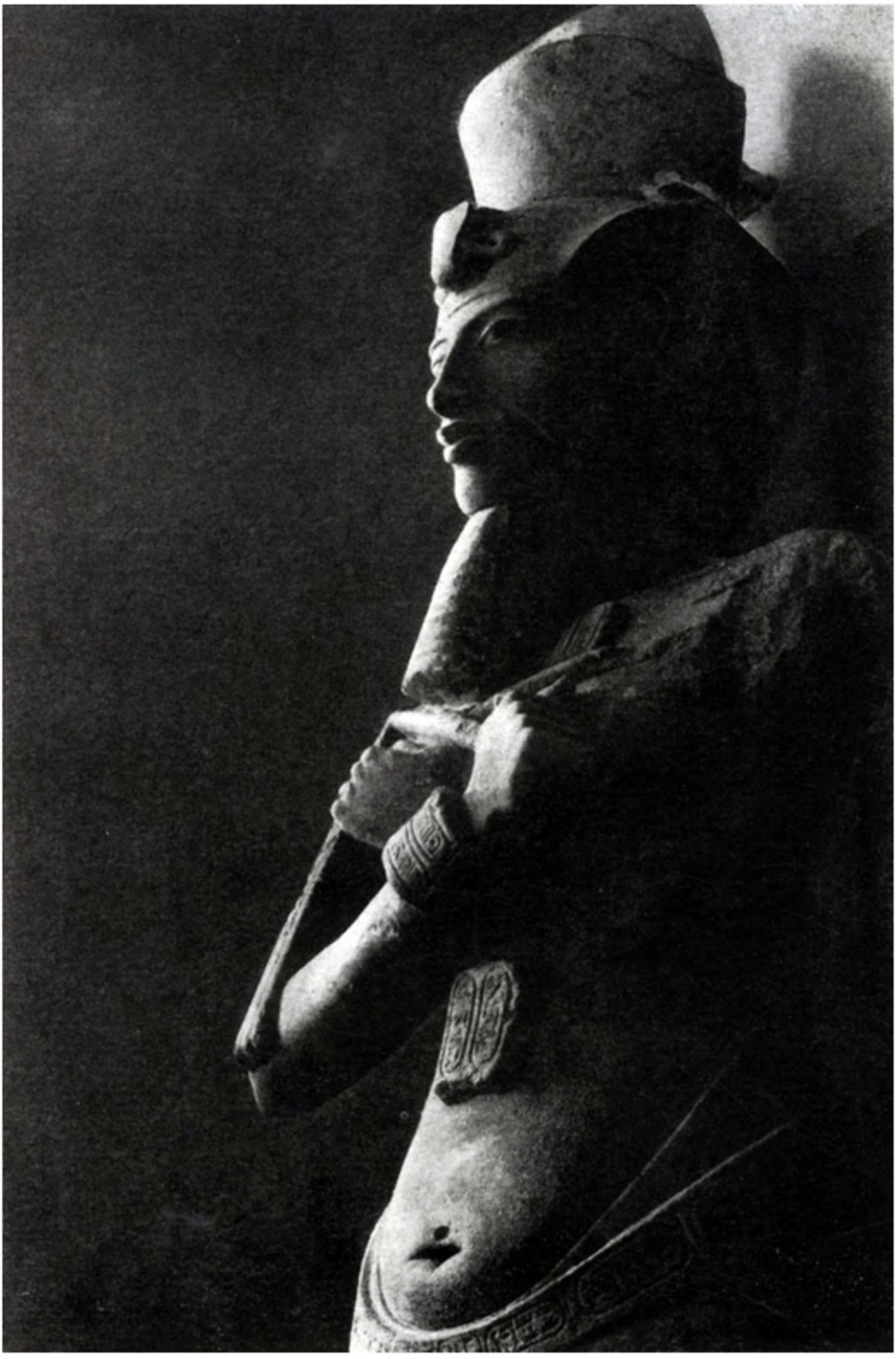
Конец XVIII династии — это период, имевший совершенно исключительное значение в истории египетского искусства.

Следствием завоевательных войн царей XVIII династии был рост богатств знати и тесно связанного с ней жречества; это обогащение усиливало влияние придворной знати и жречества и противопоставляло их царской власти. В результате началось новое обострение отношений между фараоном и владетельной рабовладельческой знатью, неимоверно разбогатевшим жречеством и в особенности жречеством главного святилища Египта — храма Амона-Ра в Фивах. Обострение вылилось в открытый конфликт в начале 14 в. при фараоне Аменхотепе IV. Этот фараон смело и решительно порвал с верхушкой знати и жречеством и, опираясь на поддержку рядовых свободных (немху), недовольных господством знати, провел большую социальную и религиозную реформу. Эта реформа, явившаяся небывалым в истории Египта событием, проходила в условиях напряженной и острой политической борьбы, имевшей форму религиозных разногласий.

Стремясь подорвать авторитет жречества, опиравшийся на культы древних богов, Аменхотеп IV выдвинул новое учение, объявив единым истинным божеством солнечный диск под именем бога Атона. Храмы старых богов были закрыты, их изображения уничтожены, а храмовое имущество конфисковано. Фараон покинул Фивы и построил себе в среднем Египте, на том месте, где теперь находится селение Амарна, новую столицу, назвав ее «Ахетатон», что значит «Небосклон Атона». По названию места раскопок столицы Аменхотепа IV весь период его царствования часто называется «амарнским». Сам он также принял новое имя — Эхнатон — «Дух Атона».

Эхнатон всемерно стремился подчеркнуть свой разрыв с традициями прошлого, строгое соблюдение которых всегда являлось в руках господствующей верхушки мощным средством воздействия на народные массы. Так, он приказал и официальные надписи, и художественную литературу, и даже гимны новому богу писать современным разговорным языком, на котором говорил народ, а не устарелым книжным, на котором писали до него.

Естественно, что не менее резкий перелом должен был произойти и в искусстве, столь тесно связанном в Египте с религией. И действительно, уже памятники созданные в начале правления Эхнатона, очень сильно отличаются от всего предшествующего сознательным отказом от канонических форм. Таковы рельефы и скульптуры фиванского храма Атона, построенного еще до перенесения столицы государства в Ахетатон, так же как и рельефы пограничных стен новой столицы, датированные шестым годом правления Эхнатона, и созданные одновременно с ними статуи. Во всех этих памятниках виден решительный отход от трацион-ного идеализированного образа царя. ~)хнатон показан со всеми особенностями его неправильных черт лица и форм болезненного тела. Необычны позы фараона и его жены на этих рельефах: они изображены полностью в профиль, без обязательного по древнему канону условного разворота плеч.в фас.



78. Колосс Аменхотепа IV (Эхнатона) из Карнака. XVIII династия. Около 1400 г. до н. э. Каир. Музей.



79 а. Поклонение фараона Эхнатона солнцу. Рельеф из храма в Ахетатоне (Эль-Амарне). XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Каир. Музей.



79 6. Колесницы. Рельеф из храма Солнца в Ахетатоне (Эль-Амарне). XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Нью-Йорк.

Резкое своеобразие искусства времени рхнатона явилось закономерным следствием его реформ. Оно было тесно связано с новым, несравненно более реалистическим по своему существу мировоззрением, а также и с запрещением культа Амона и других старых богов, которое сопутствовало разрыву фараона со знатью и жречеством. Изображения богов в Египте всегда повторяли облик правящего фараона, что должно было наглядно доказывать божественное происхождение последнего. Для изображения Атона достаточно было изображения реального солнца, посылающего на землю свои животворящие лучи. Облик царя, царицы и их детей в круглой скульптуре и на рельефах также должен был получить новый, необычный вид, лишенный какого-либо сходства с образами богов. Поиски новых образов, в полное соответствии с общим характером учения Эхнатона) в котором много места отводилось вопросам познания «истины», пошли по линии создания образов возможно более правдивых, возможно более близких к натуре. Однако такое развитие реалистических стремлений не могло возникнуть только в силу требований учения Эхнатона. Как само это учение было подготовлено реальными историческими причинами, так и почва для амарнского искусства была подготовлена общим ходом развития фиванского искусства с нараставшим в нем интересом к познанию и передаче окружающего мира. В то же время новые тенденции в искусстве Амарны, как и во всей идейной системе этого времени, находились в тесной связи с изменением придворной среды, в которую влились теперь выходцы из рядовых свободных. А ведь именно для мировоззрения масс рядовых свободных, недовольство которых своим положением все возрастало в течение XVIII династии, как раз и был характерен рост интереса к вопросам морали, истины, засвидетельствованный рядом источников. Таким образом, новые стремления, отразившиеся в амарнском искусстве, были обусловлены определенной, конкретной исторической обстановкой и ее прогрессивными общественными силами.

Естественно, что изменилась не только форма памятников. Не менее разительно изменилось и их содержание. Так, в амарнском искусстве впервые появились изображения египетского царя в повседневной жизни. Рельефы, высеченные на стенах амарнских гробниц придворных рхнатона, показывают царя на улице — в носилках или на колеснице, во дворце — за обедом или в узком семейном кругу, награждающим вельмож

или принимающим дань от покоренных народов. Впервые всюду вместе с фараоном изображена его семья, причем явно подчеркивается нежная любовь, связывающая членов этой семьи. Очень важно и стремление передать конкретную обстановку, в которой происходят все события; никогда еще до Амарны египетское искусство не знало такого количества и разнообразия изображений садов, домов, дворцов, храмов.

В итоге почти все композиции художникам Ахетатона пришлось создавать заново, в том числе даже и сцены поклонения новому богу, так как новая религия потребовала и новых образов и новых типов святилищ, где культ солнца совершался под открытым небом.

Все это удалось не сразу. Создателями новых памятников были те же художники, которые до этого работали в Фивах и воспитывались в мастерских, где от поколения к поколению передавались не только навыки, но и идеи, обусловившие содержание памятников. Теперь же перед этими людьми встали новые задачи, переход к осуществлению которых был настолько крут, что всем мастерам равно приходилось заново овладевать новыми формами. Не удивительно поэтому, если на первых этапах появления нового стиля памятники отличаются не только новизной содержания и формы, но и необычной для произведения египетских мастеров несоразмерностью отдельных частей фигур, резкостью линий, угловатостью одних контуров и чрезмерной округленностью других.

Внимание художников в первую очередь направилось на передачу таких черт, как длинное лицо, узкие глаза, выступающий подбородок, худая выгнутая шея, одутловатый живот, толстые бедра, узкие щиколотки в портретах Эхнатона, худощавое лицо и длинная шея — в портретах его жены Нефертити и т. д. Такой реализм был чужд прежнему привычному канону, а кроме того, резкость борьбы против старых шаблонов заставляла вначале нарочито преувеличивать реалистическую экспрессию и порой настолько чрезмерно ее подчеркивать, что многие зарубежные египтологи, забывая о бесспорно официальном назначении и местоположении таких памятников, сочли их «карикатурами».

Однако уже очень скоро эта первоначальная обостренность новых черт в произведениях мастеров Ахетатона стала исчезать, уступив место яркому, спокойному и уверенному расцвету их творчества. Впервые египетские художники были внезапно освобождены от веками сдерживавшего их искания канона и смогли создать подлинно прекрасные памятники, доныне производящие незабываемое впечатление и вызывающие заслуженное восхищение.



80. Голова царицы Нефертити из мастерской скульптора Тутмеса в Ахетатоне (Эль-Амарне). Песчаник. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.



81. Голова фараона Эхнатона. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.



82. Портрет царицы Нефертити из мастерской скульптора Тутмеса в Ахетатоне (Элъ-Амарне). Раскрашенный известняк. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.

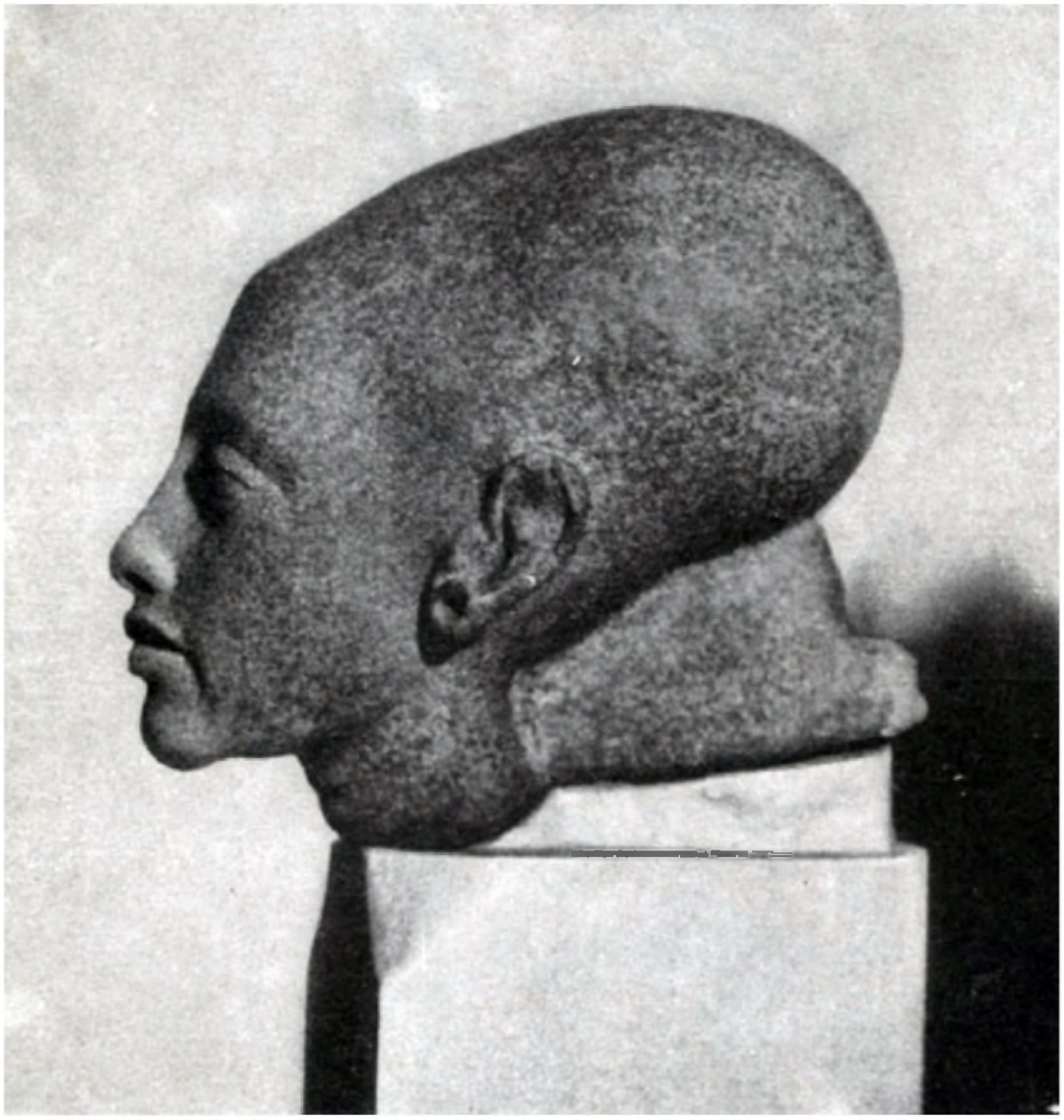


83. Гипсовая маска Эхнатона из мастерской скульптора Тутмеса в Ахетатоне (Эль-Амарне). XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.

Лучшими образцами из дошедших до нас скульптур Ахетатона являются портретные головы Эхнатона и его жены Нефертити. Весь характер стиля этих памятников определяется тем дыханием жизни, которым они полны. Именно это исключительное умение мастера при явном, очень строгом отборе черт создать дышащие жизнью лица и ставит амарнские портреты на не повторившуюся после них в египетском искусстве высоту. В облике Эхнатона дана отчетливая характеристика глубоко убежденного в правоте своей идеи, фанатически увлеченного ею государственного деятеля. Полны настоящего очарования портреты Нефертити. Хотя ее нельзя назвать красавицей — у нее слегка плоский нос, большие уши, очень длинная тонкая шея, — однако эти отдельные недостатки совершенно затушевываются тем чудесным обаянием подлинной женственности, которое исходит от ее образа и составляет его особенную прелесть. Совершенно изумительно умение скульптора провести точный и скупой отбор черт, его высокое профессиональное мастерство, особенно сказавшееся в проработке головы Нефертити из песчаника. В этих скульптурных портретах впервые в истории, почти за тысячу лет до греческой классики, было создано большое реалистическое искусство, полное глубокой человечности.



85 6. Голова дочери Эхнатона. Известняк. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.



89 а. Голова дочери Эхнатона. XIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.

Найденные при раскопках Ахетатона мастерские скульпторов дали очень ценный материал для выяснения методов их работы. Незаконченные скульптуры и особенно гипсовые маски, снятые не только с умерших, но и с живых людей, показали, как упорно работали такие мастера, как знаменитый начальник скульпторов Тутмес, в мастерской которого были найдены некоторые из упомянутых выше портретов, или неизвестный гениальный скульптор, создавший чудесный портрет царицы в высокой тиаре. Именно на масках мастер и удалял ненужные ему детали и путем ряда последовательных отливок, каждая из которых подвергалась новой обработке, достигал, наконец, того совершенства в отборе черт, которое поражает нас в искусстве Ахетатона. Прекрасными образцами различных этапов работы скульпторов являются незаконченные портреты Эхнатона из мастерской Тутмеса. Мы уже не видим здесь обостренного преувеличения чисто внешних примет лица фараона; образ Эхнатона в этих скульптурах передан так же просто и правдиво, с такой же жизненностью, которой отмечены головы Нефертити. В том же стиле выполнены и прекрасные портретные головки царевен. Находки мастерских показали также, что освобожденные от канона мастера новой столицы достигли небывалых успехов не только в области портрета. Не менее замечательны по своему реализму и тела амарнских статуй, примером чему является Знаменитый торс статуэтки нагой девушки (царевны ?), в котором скульптор с поразительным мастерством передал мягкие, полные грации формы молодого тела. Стремясь создать возможно более близкие к

действительности художественные произведения, мастера Ахетатона стали впервые широко применять сочетание в одной статуе различных материалов. Лица и руки статуй высекались чаще всего из кристаллического песчаника, хорошо передающего цвет смуглого, загорелого тела; покрытые же белыми одеждами части тела делались из известняка. Попрежнему широко применялась раскраска скульптур и инкрустация глаз.



84 а. Кубок с именами Эхнатона и Нефертити. Алебастр. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э.



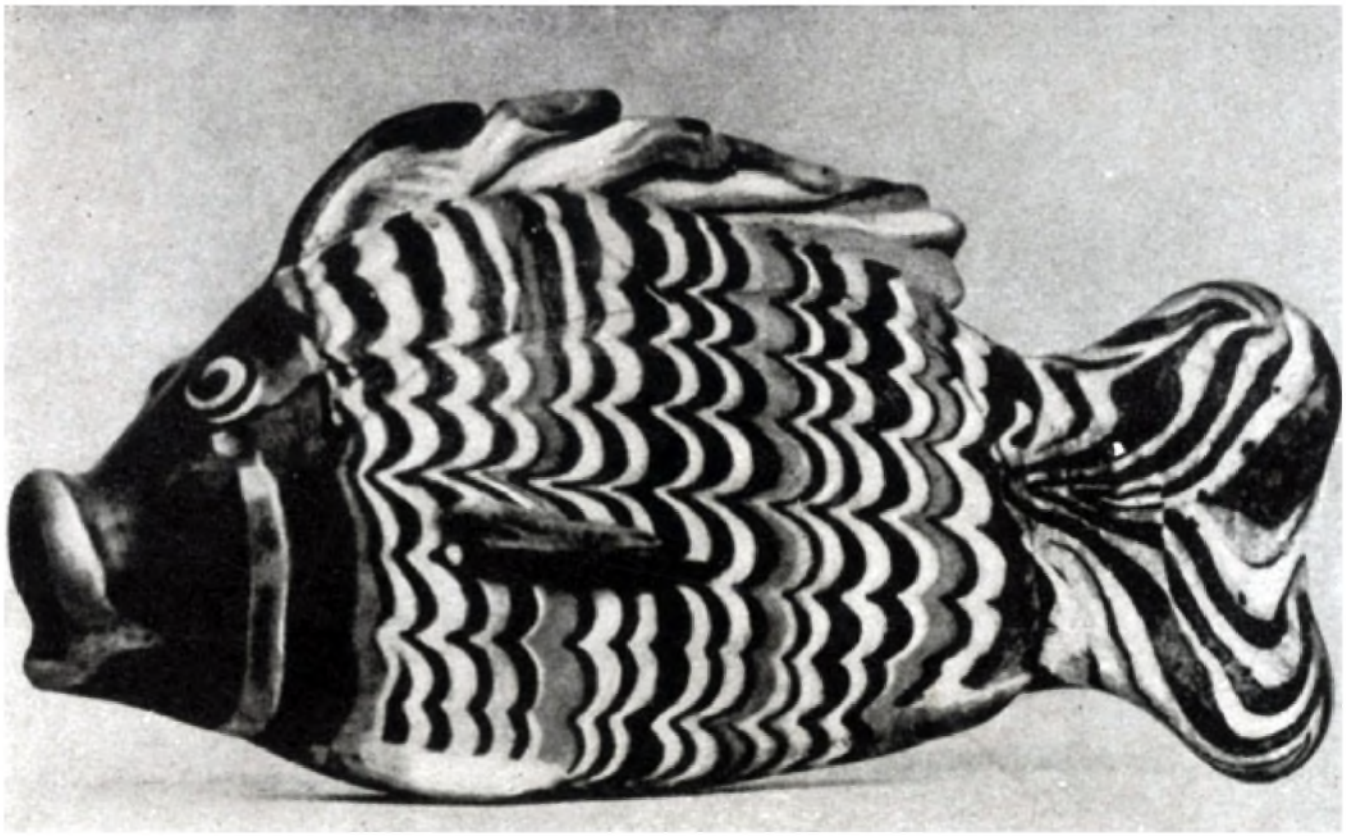
84 6. Деревянная позолоченная статуэтка богини, охраняющей саркофаг Тутанхамона. Из гробницы Тутанхамона близ Фив. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.



85 а. Торс обнаженной девушки из Ахетатона (Эль-Амарны). Песчаник. Высота 16 см. XVIII династия. 14 в. до н. э. Лондон. Университет.

Отмеченные на скульптурах Ахетатона последовательные изменения стиля одновременно наблюдаются и на рельефах более поздних амарнских гробниц, которые отличаются тем же отходом от утрировки экспрессии, той же мягкостью выполнения, такой же естественностью, которые мы отмечали в круглой скульптуре. Аналогичным образом

развивалось и художественное ремесло, где с небывалым разнообразием использовались реалистически переданные растительные и животные мотивы и особенное внимание уделялось богатству расцветки изделий, в частности, предметов из фаянса и стекла.



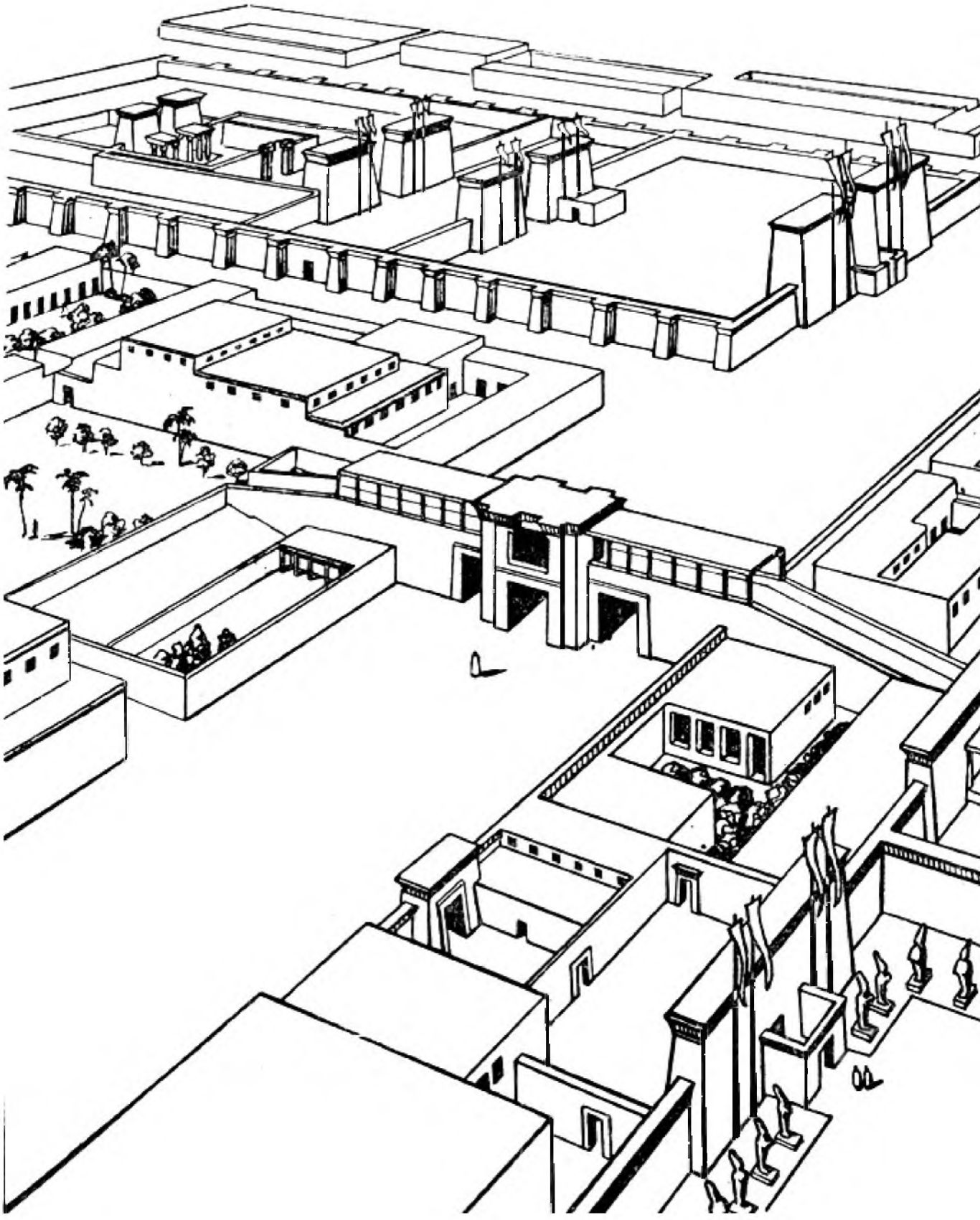
88 а. Сосуд в форме рыбы из Ахетатона (Эль-Амарны). Цветное стекло. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



88 6. Голова Тутанхамона. 14 в. до н. э.

Таким образом, благодаря утверждению и расцвету новых взглядов на мир а также благодаря последовавшему в итоге реформ Эхнатона разрыву с традициями художники Ахетатона, освобожденные от прежних канонов, сумели создать замечательные по своей жизненности памятники изобразительного искусства. Задачи же, которые были поставлены перед строителями храмов новой столицы, привели к иным результатам. Раскопки Ахетатона дали возможность установить общий характер основных его зданий. Храмы, как и раньше, были ориентированы с востока на запад, их территории обнесены стенами, вход оформлен в виде пилона с мачтами. Однако они имели и ряд новых черт, которые были обусловлены особенностями нового культа, совершавшегося под открытым небом, и необходимостью сооружения храмов, как и всего города, в кратчайший срок. Храмы Атона не имели характерных для Египта колонных залов, и, построенные наспех, в основном из кирпича, с невысокими пилонами, они не отличались ни монументальностью, ни художественным качеством. Колоннады были сведены лишь к павильонам перед пилонами. Чередование же пилонов и огромных открытых дворов, лишенных портиков и

наполненных рядами бесчисленных жертвенников, придало храмам сухость и однообразие.

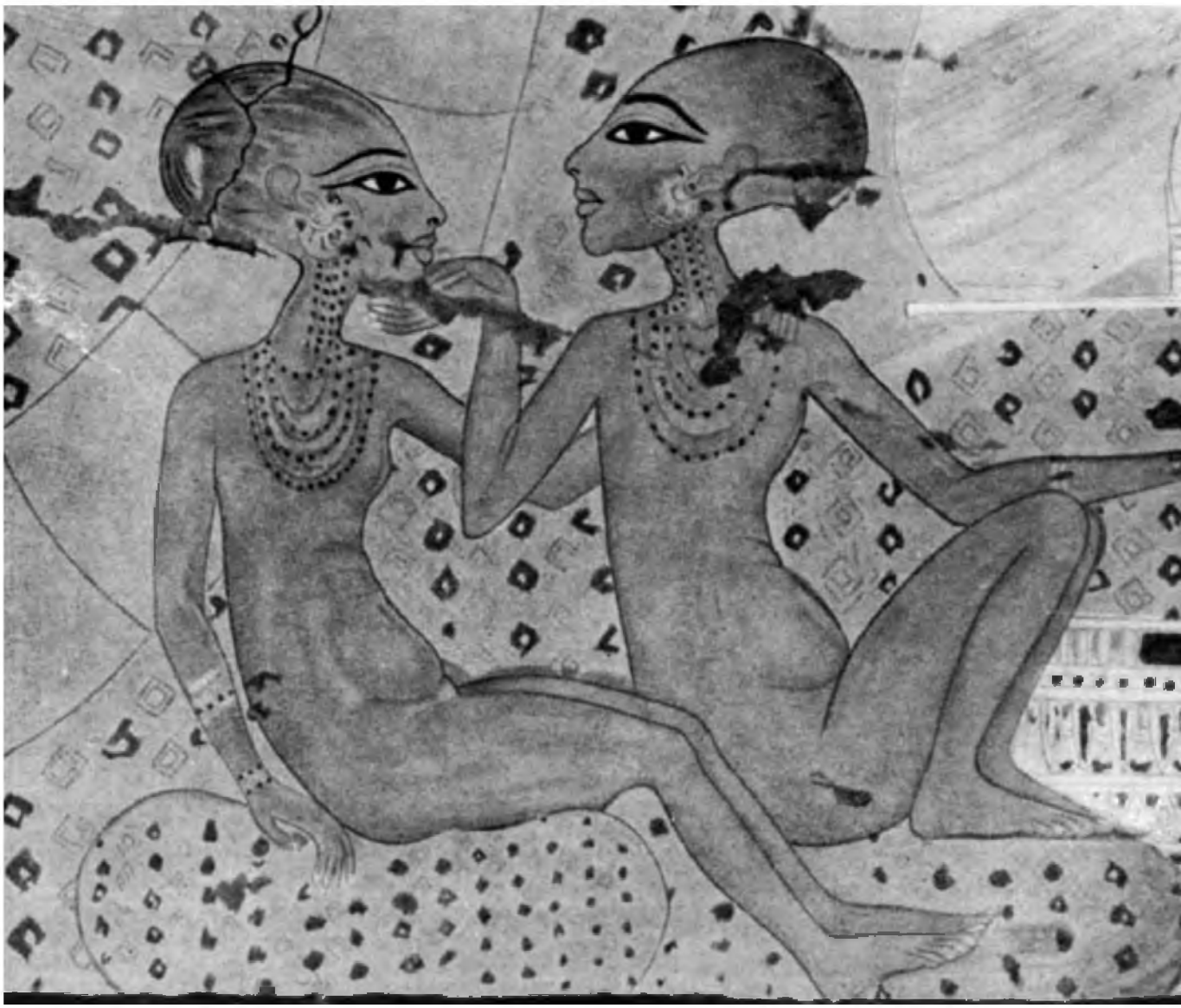


Дворцы в Ахетатоне.Реконструкция.

Насколько своеобразны дворцы Ахетатона, судить трудно, так как дворцы предшествующих периодов почти не сохранились. Именно поэтому амарнские дворцы особенно интересны: они дают представление о характере гражданской архитектуры Египта. Дворцы строились из кирпича, и только колонны и обрамления дверей были из камня. Главный дворец состоял из двух частей частной, где находились жилые комнаты, и официальной, предназначенной для приемов и иных церемоний. Обе части соединялись крытым переходом, перекинутым через разделявшую их дорогу. Главный вход в каждую часть дворца был с севера. Оформление входа официальной части не вполне ясно; твердо установлено только, что за ним находился большой двор, вдоль стен которого стояли статуи. Южная стена этого двора и служила фасадом официальной части дворца; посередине фасада находился павильон с колоннами, а боковые стороны фасада были прорезаны пандусами. За павильоном был расположен колонный зал, из которого три пандуса вели во внутренние дворы и расположенные за ними помещения. Колонны дворца отличались большим разнообразием. Здесь были и колонны со стволами в виде связок папирусов с изображениями висящих вниз головами уток под капителями в форме цветов папируса, и колонны с необычными сочетаниями листьев пальм, и, наконец, колонны, пальмовидные капители которых были сплошь покрыты инкрустациями из блестящих цветных фаянеов с позолоченными перегородками. Несколько комнат в официальной части дворца были отведены для отдыха фараона, его семьи и приближенных. Эти помещения, так же как комнаты частной половины и комнаты загородных дворцов, группировались вокруг внутренних садов с водоемами и были украшены чудесными росписями, содержавшими изображения растений и сцены из дворцового быта. В некоторых помещениях дворца стены были покрыты фаянсовыми изразцами также с изображениями растений. При загородных дворцах находились большие сады с прудами и озерами и даже особые помещения для зверинца.



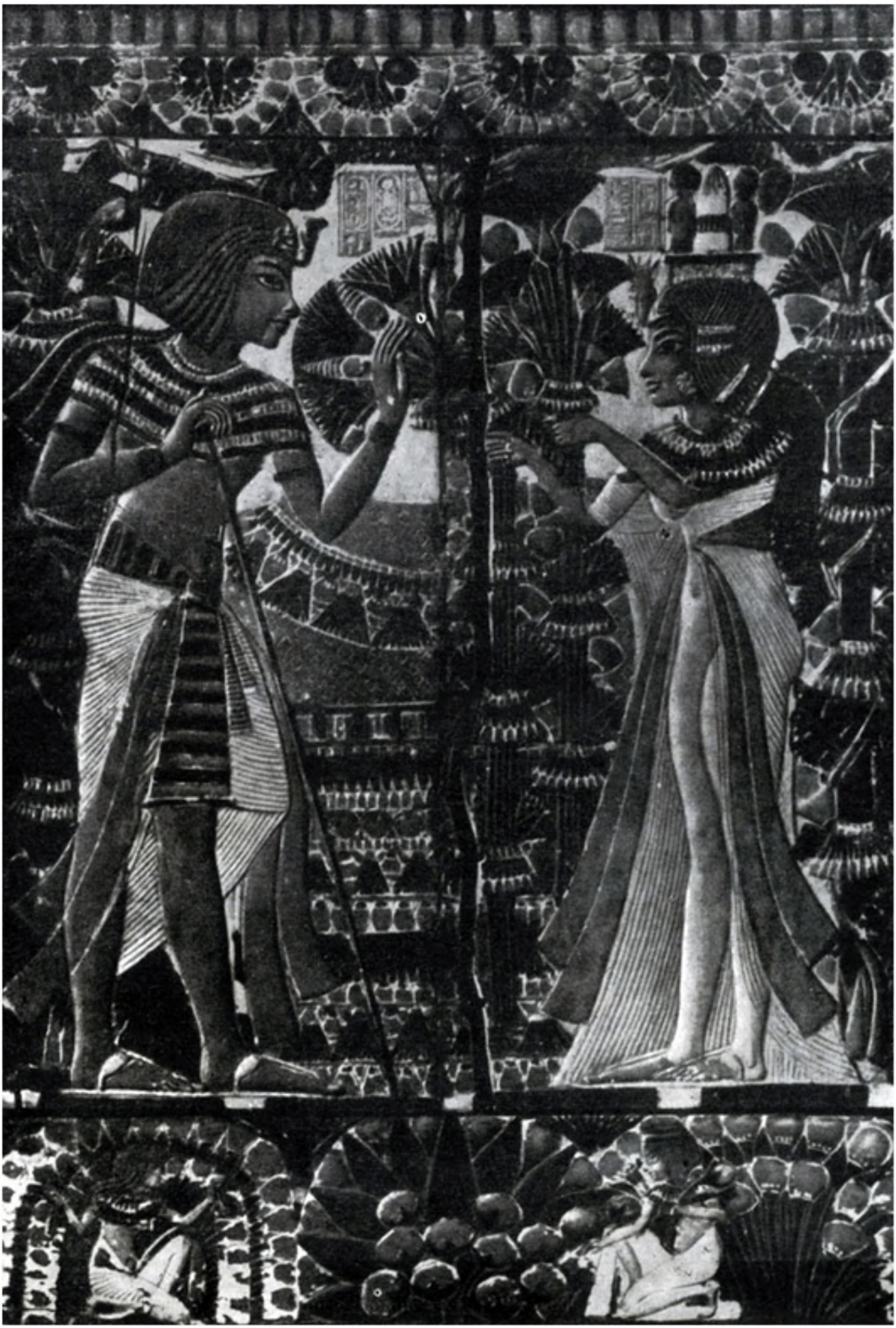
87 а. Заросли с летящими утками. Фрагмент росписи из дворца в Ахетатоне (Эль-Амарне). XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Берлин.



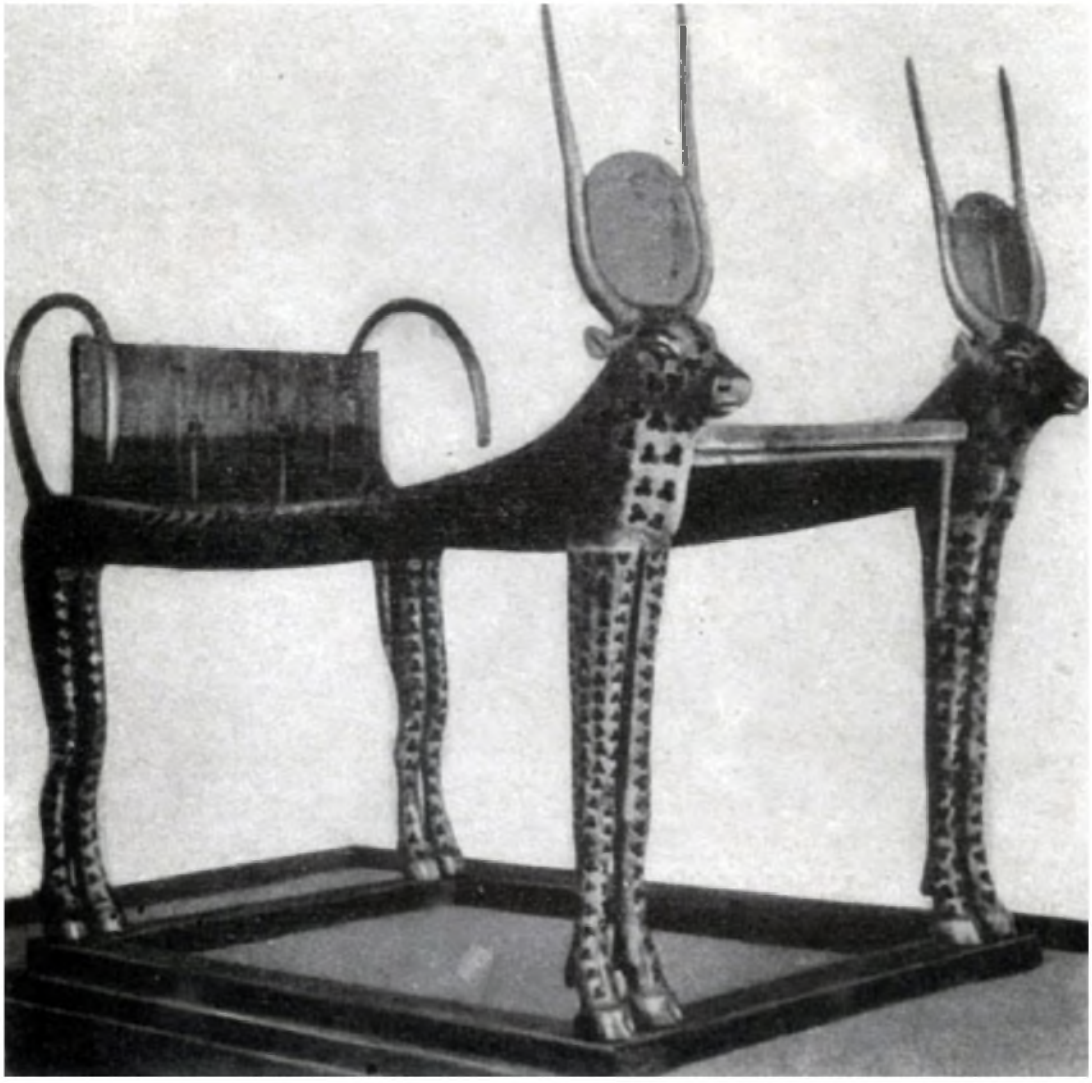
87 6. Дочери Эхнатона. Фрагмент росписи дворца в Ахетатоне (Эль-Амарне). Высота фигур 22 см. XVIII династия. Начало 14 в. до н. э. Оксфорд. Музей.

Раскопки Ахетатона познакомили нас и с жилищами знати, которые также строились из кирпича, из камня же делались лишь базы колонн и обрамления дверей. Такой дом обычно стоял посреди обнесенного стеной участка размером около 70х55 м. В стене были два входа - главный и особый для слуг; от главного входа к двери дома вела дорожка. Дом был размером около 22х25 м. Правую его часть составляла центральная комната и две-три другие — приемные. Жилая часть состояла из спальни хозяина с умывальной, женских помещений и кладовых. Все комнаты имели окна под потолком, вследствие чего центральная комната всегда строилась выше других. Стены и полы покрывались росписями. Вокруг дома располагались дворы, колодец, службы, а также сад с прудом и беседками. Дома низшего городского населения значительно отличались от усадеб знати как размерами (10х8 л»), так и полным отсутствием служб и садов. Так же малы были и дома строителей гробниц фараона и знати. Эти дома составляли особый поселок за городом по дороге к гробницам. Поселок был обнесен стеной и занимал участок в 69х69,6 м, на котором вплотную друг к другу было расположено семьдесят четыре дома, разделенных пятью, улицами. В каждом доме имелся небольшой дворик, общая комната, спальня и кухня.

Расцвету искусства Ахетатона внезапно был положен конец. Реформы Эхнатона не могли прочно закрепиться, так как рядовые свободные не получили никаких существенных преимуществ, и вскоре после смерти фараона его второй преемник и зять, совсем молодой Тутанхамон, был вынужден пойти на примирение со знатью и жречеством. Последние восстановили прежний порядок, воспользовавшись недовольством внутри страны и неудачами внешней политики, приведшей к потере азиатских владений, что объяснялось жрецами как результат гнева старых богов во главе с Амоном. Однако разрыв с традициями при Эхнатоне вызвал столь решительные сдвиги во всех областях культуры, что полный возврат к старому был уже невозможен. Подобно тому как разговорный язык прочно удержался и в художественной литературе и в деловых документах, так. и в изобразительном искусстве нельзя было вычеркнуть все то новое, что было осознано и разработано мастерами Ахетатона. К тому же эти же мастера были творцами и памятников ближайших преемников Эхнатона. Эти памятники полны отзвуками искусства Амарны и обнаруживают очевидную близость к нему и в круглой скульптуре, и в рельефе, и в произведениях художественного ремесла. Замечательные образцы этого позднего амарнского искусства были найдены в 1922 г. при раскопках гробницы фараона Тутанхамона, которая была не тронута временем и ворами и сохранила множество уникальных памятников, сделанных из ценнейших материалов. Среди них следует прежде всего выделить портретные изображения Тутанхамона, полные свободы и изящества, в особенности пластинку с ларца из слоновой кости со сценой, представляющей Тутанхамона и его молодую жену в саду среди цветов, а также рельеф на спинке деревянного, обитого золотом трона, где фигура Тутанхамона дана в непринужденно естественной позе, абсолютно чуждой каноническим правилам. Прекрасны золотые статуэтки четырех богинь. Их стройные фигурки облегает полупрозрачная ткань легких одежд, сквозь струящиеся линии которой ощущается прекрасное молодое тело. Необычайная мягкость форм в полной мере сохраняет ту плавность линий, которая возникла еще на скульптурах конца XVIII династии и особенно развилась в искусстве Амарны. Замечательные разнообразные по материалам и технике ларцы, в том числе ларец, покрытый полными бурного движения росписями, великолепные алебастровые сосуды разнообразной формы, причудливая мебель — целый мир прекрасных творений, созданных высоким мастерством и безупречным вкусом. И, несмотря на то, что после восстановления прежних культов художники были вынуждены вернуться во многом к прежним образцам, они сумели вдохнуть и в них столько разнообразия и смелого новаторства, что превратили их, в сущности, в новые композиции (как в упоминавшихся росписях на ларце Тутанхамона с изображениями битвы и львиной охоты).



86. Тутанхамон с женой в саду. Рельеф на крышке ларца. Из гробницы Тутанхамона близ Фив. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.



89 6. Кровать Тутанхамона с фигурами богини Хатор (в виде коровы) из его гробницы близ Фив. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.

Но значение искусства Амарны не ограничилось временем ближайших преемников Эхнатона; оно сыграло существенную роль и в сложении искусства периода XIX династии, а тем самым и всего искусства второй половины Нового царства в целом.

Искусство второй половины Нового царства (14 - 2 вв. до н.э.)

Время правления XIX династии было для Египта годами нового политического» и экономического подъема. Походы Сети I и Рамсеса II вернули часть азиатских владений, был заключен союз с хеттами, упрочено господство в Нубии. В итоге войн усилился приток рабской силы и различных богатств, что позволило возобновить широкую строительную деятельность. Но внутри страны при кажущемся спокойствии шла

приглушенная борьба фараонов со знатью и жречеством, хотя и принявшая теперь иные формы. Так, Рамсес II, не порывая явно с вновь усилившимся фиванским жречеством, все же принимает меры для его ослабления. Продолжая внешне сохранять за Фивами положение столицы Египта, расширяя храмы Амона и оставляя гробницы своей династии в Фивах, Рамсес II делает фактической столицей родной город своих предков Танис, названный им Пер-Рамсес («Дом Рамсеса»). Выдвижение этого города было обусловлено его выгодным военно-стратегическим положением — близостью к Сирии.

Ведущее положение в искусстве XIX династии вначале остается за Фивами, чему способствовало и значение Фив как столицы и то, что здесь имелась издавна первенствовавшая в стране художественная школа. Здесь же, естественно, развернулось и большое строительство.

Для фиванского искусства начала XIX династии характерно реакционное стремление вернуться к традиции искусства Фив доамарнских лет. Цари XIX династии ставили своей целью восстановление как твердой центральной власти внутри страны, так и ее международного престижа. Для успешного проведения этой политики фараоны считали необходимым наряду с мероприятиями, направленными на непосредственное укрепление экономики Египта и его военной мощи, придать и возможно большой блеск и пышность своей столице, своему двору, храмам своих богов, что и наложило своеобразный отпечаток на искусство этого периода.

В основу храмов времени XIX династии был положен тип храма, выработанный еще в период XVIII династии, причем наиболее близким их прототипом следует считать Луксорский храм Аменхотепа III. Однако в архитектуру новых храмов было внесено и много нового.

Главным объектом строительства в Фивах был, естественно, храм Амона в Карнаке, расширение которого имело двойное политическое значение: оно должно было показать торжество Амона и тем удовлетворить жречество, а в то же время и прославить мощь новой династии. Таким образом, в строительстве Карнака были Заинтересованы и фараоны и жрецы. Отсюда понятны те размеры, которые приняли работы в Карнаке, начавшиеся сразу же в двух направлениях от главного храма: к югу, где по дороге к храму Мут были выстроены два новых пилона, и к западу, где перед пилоном Аменхотепа III начали возводить новый гигантский гипостиль.



94. Гипостильный зал храма Амона в Карнаке. XIX династия. Конец 14 — начало 13 в. до н. э.

Уже на примере Карнака видно то стремление к грандиозным масштабам, которое стало определяющей чертой храмовой архитектуры XIX династии и было продиктовано стремлением новых царей затмить все построенное до них. Никогда еще пилоны, колонны и монолитные колоссальные статуи царей не достигали таких размеров, никогда еще убранство храмов не отличалось такой тяжелой пышностью. Так, новый гипостиль Карнака, являющийся величайшим колонным залом мира, имеет 103 м в ширину и 52 м в длину. В нем сто сорок четыре колонны, из которых двенадцать колонн среднего прохода, высотой в 19,25 м (без абак), имеют капители в виде раскрытых цветов папируса, подымающихся на стволах, каждый из которых не могут обхватить пять человек. Воздвигнутый перед гипостилем новый пилон превзошел все прежние: длина его равнялась 156 м, а стоявшие перед ним мачты достигали 40 м в высоту. Строителями этого гипостиля были зодчие Иупа и Хатиаи.

Достаточно велик был и новый пилон с двором, окруженным семьюдесятью четырьмя колоннами, который был выстроен при Рамсесе II зодчим Бекенхонсу перед Луксором, вторым святилищем Амона в Фивах.

Той же монументальностью отличались и заупокойные царские храмы на западном берегу. Из них следует особо упомянуть храм Рамсеса II, так называемый Рамессеум (зодчий Пенра), в первом дворе которого стояла колоссальная статуя царя — величайшая монолитная скульптура, весившая 1000 тонн и имевшая около 20 м в высоту.

Основные принципы оформления храмов были также восприняты зодчими XIX династии от их предшественников, но это наследие было ими переработано. Продолжая развивать роль колонн, они создали ставшее впоследствии образцом обрамление средних, более высоких проходов гипостилей колоннами в виде раскрытых цветов папируса, сохранив для боковых проходов колонны в виде связок нераспустившихся стеблей. Эти гипостили словно воспроизводили нильские заросли, где расцветшие стебли папирусов возвышаются над еще не успевшими распуститься. Такая трактовка гипостиля хорошо сочеталась с общей древней символикой храма как дома божества, в данном случае — бога солнца, которое по египетскому преданию рождается из цветка лотоса, растущего в речных зарослях. Крылатый солнечный диск обычно и изображался над дверью пилона.

Стремление придать зданию возможно большую пышность привело к перегруженности: тяжесть огромных перекрытий вызвала увеличение объема колонн и слишком частое их расположение, рельефы и тексты начали покрывать не только стены, но и стволы колонн.

Роль скульптуры в архитектурном убранстве храмов осталась, в общем, прежней. Как и раньше, перед пилонами и колоннами и между колоннами ставились колоссальные царские статуи. Однако не эти статуи, решенные, как всегда, крайне суммарно, определили стиль скульптуры XIX династии. Его особенности гораздо яснее выступают в статуях, стоявших внутри храмов и гробниц.

Вначале в них также заметно прямое возвращение к доамарнским памятникам. Восторжествовавшие над «ересью» Эхнатона представители знати и жречества хотели видеть свои изображения такими же изысканными и нарядными, какими были статуи их предков. Снова появились струящиеся линии одежд и париков и дробная игра светотени. Увлечение внешней нарядностью все более росло, подавляя реалистические искания, которые были в скульптуре конца XVIII династии и высоко расцвели в искусстве Амарны.

Рост идеализации в статуях знати и жречества XIX династии, явившейся своеобразным выражением осуждения амарнского искусства, был основной чертой стиля фиванской скульптуры этого времени. И притом эта черта была гораздо более важной, чем чисто внешние изменения, вызванные новыми модами или сменой типов лиц и фигур в изображениях вельмож после воцарения нового фараона, портретные черты которого обычно повторялись на статуях его придворных.



95. Статуя фараона Рамсеса II. Черный гранит. XIX династия. 13 в. до н. э. Турин. Музей.

Но в царских статуях наряду с прежними типами появляются теперь новые, светские изображения фараона и царицы. В статуе Рамсеса II Туринского музея скульптор, выполняя постоянную задачу египетского придворного искусства — создать образ могучего правителя, — сумел выполнить ее новыми средствами. Здесь нет ни чрезмерно выдающихся мускулов, ни прямой, кажущейся несгибаемой шеи, ни бесстрастно смотрящих вдаль глаз. Необычен уже самый факт изображения фараона в бытовом придворном одеянии, с сандалиями на ногах. Тело царя под складками одежды передано как нормально развитое тело обладающего большой физической силой воина, каким и был Рамсес II; лицо с характерным крупным орлиным носом, невидимому, прекрасно передает черты царя. Несмотря на приподнятость всего облика Рамсеса II, впечатление исходящей от него силы и мощи достигнуто не обобщенным изображением «сына Амона-Ра», а созданием образа реального, земного владыки Египта. Этому способствует и вся поза статуи, слегка наклоненная голова и внимательно смотрящие вниз глаза: так, очевидно, сидел Рамсес в тронном зале во время приема своих высших чиновников или иноземных посольств, на приближение которых он смотрел с высоты поставленного на особое возвышение трона. Подобный светский образ царя не мог появиться без того нового, что было внесено Амарной, и влияние искусства Ахетатона бесспорно ощущается как в идее создания подобной статуи, так и в ее выполнении.

Отражение амарнских принципов именно в царской скульптуре XIX династии вполне понятно в свете указанной выше политической обстановки. Фараоны новой династии не могли ограничиться только возвратом к прежним каноническим типам статуй: изображение царя как сына Амона утверждало его власть в глазах народа, но для победившей Эхнатона знати и жречества, могло служить скорее свидетельством покорности царя Амону, то есть его жрецам и рабовладельческой верхушке.

В условиях возобновившейся, хотя и менее явной борьбы с жрецами и знатью фараонам важно было закрепить свое положение мощных владык в новых образах, «ели и имевших какие-то традиции, то именно такие, которые могли быть противопоставлены притязаниям знати.

К традициям XVIII династии упорнее всего возвращались храмовые рельефы культового содержания, всегда консервативные и каноничные. Но даже подобные памятники отличались некоторыми новыми чертами — портретной точностью лица фараона, тщательной моделировкой тела. Таковы при всей традиционности их композиции и идеализации образов рельефы Сети I в Карнаке и особенно выполненные фиванскими мастерами рельефы в его храме в Абидосе. В храмовых рельефах светского содержания новшеств было гораздо больше, по тем же причинам, что и в царской скульптуре. Сети I и Рамсес II разместили на наружных стенах и пилонах храмов огромные рельефные композиции — наглядные летописи своих походов. Эти изображения военных советов, лагерных стоянок, взятия крепостей, сражений, торжественных встреч фараона, возвращающегося в Египет с богатой добычей, поразительны обилием сюжетов и разнообразием композиций. Явным наследием Амарны было здесь постоянное внимание к пейзажу, будь то храмы и дворцы Египта, нубийские селения или хвойные леса Сирии, а также к индивидуальным характеристикам отдельных воинов и этническим типам. Все эти новые черты, правда, не нарушали основных традиционных условностей, которые продолжали сохраняться. Главное место в композиции всегда занимала фигура царя с летящим около него божественным коршуном, охраняющим царя в бою и приносящим ему победу.

В гробничных росписях и рельефах XIX династии, несмотря на возвращение к доамарнским традициям, сохранялось довольно много разрозненных реалистических черт амарнского искусства (например, изображение теней или естественного цвета кожи и т. п.).

Среди росписей гробниц начала XIX династии часто еще встречаются жанровые сцены с живой и оригинальной трактовкой отдельных фигур. Однако постепенно реалистическая струя в росписях фиванских гробниц ослабела и установилось господство застывших и безжизненных шаблонов. После переезда двора фараона на север, в Пер-Рамсес, в Фивах началось полное преобладание жреческих гробниц, росписи которых, даже в изображении жизни умершего, ограничивались естественно, культовыми сценами. Резкому сокращению бытовых сюжетов и увеличению количества религиозных соответствовала и нараставшая стилизация росписей, далекая от каких-либо поисков нового. Жречество, упорно охраняя древние каноны, вело такую же борьбу с отклонениями от них в искусстве, какую оно вело и в догматах. Жрецы стремились заглушить самую возможность сомнений в правильности религиозного мировоззрения. В тексте, написанном на стене гробницы одного из верховных жрецов Амона, заключена несомненная полемика со скептицизмом «Песни арфиста» (*См. выше*): «Слышал я эти песни, которые находятся в гробницах древних. Что же это говорят они, когда они [жизнь] на земле хвалят, а некрополь мало чтут?.. Ведь это - земля, в которой нет врага, все наши предки покоятся в ней с древнейших времен. Те, кто в ней, пребудут миллионы лет... А время, которое проводится на земле, — это сон!»

Среди фиванских росписей XIX династии особняком стоят интереснейшие росписи гробниц мастеров, сооружавших царские гробницы и живших в изолированном поселении в горах Фиванского некрополя. Эти мастера были людьми хотя и различного социального положения (от начальников отрядов ремесленников, руководящих живописцев и скульпторов до рядовых ремесленников), но составлявшими особый замкнутый коллектив. Замкнутость эта была обусловлена характером их работы, которая должна была храниться в тайне. Наследственная передача должностей от отца к сыну, родство многих семей, несомненная связанность всего коллектива особыми религиозными обрядами (в том числе участием в культе умерших царей) и запретами, в результате чего все его члены составляли своего рода религиозное братство и одинаково назывались «слушающими зов», - все это создало особенные условия жизни мастеров некрополя. Несомненно, что их творчество имело существенное значение в развитии искусства Нового царства. Уведенные Эхнатоном в его новую столицу, они создали замечательные рельефы амарнских гробниц.

Не удивительно, что, воэвратясь в Фивы, эти люди принесли с собой и все то новое, что они открыли и разработали в новых условиях творчества и от чего они не смогли и не хотели полностью отказываться. Именно в их творчестве, то есть в росписях гробниц, сохранялись следы влияния Амарны, а ярче и дольше всего в гробницах самих мастеров некрополя, где было больше возможностей для проявлений их индивидуального творчества.

Значение искусства Амарны сказалось здесь не только в воспроизведении типично амарнских композиций, но и в общем интересе к передаче реальной обстановки и живых людей, в смелых поисках новых тем и новых приемов. Росписи этих гробниц полны разнообразными жанровыми эпизодами, необычными типами лиц. Именно из гробниц мастеров некрополя происходят такие известные, единственные в своем роде сцены, как «поливка сада шадуфами» или «молитва под пальмой».

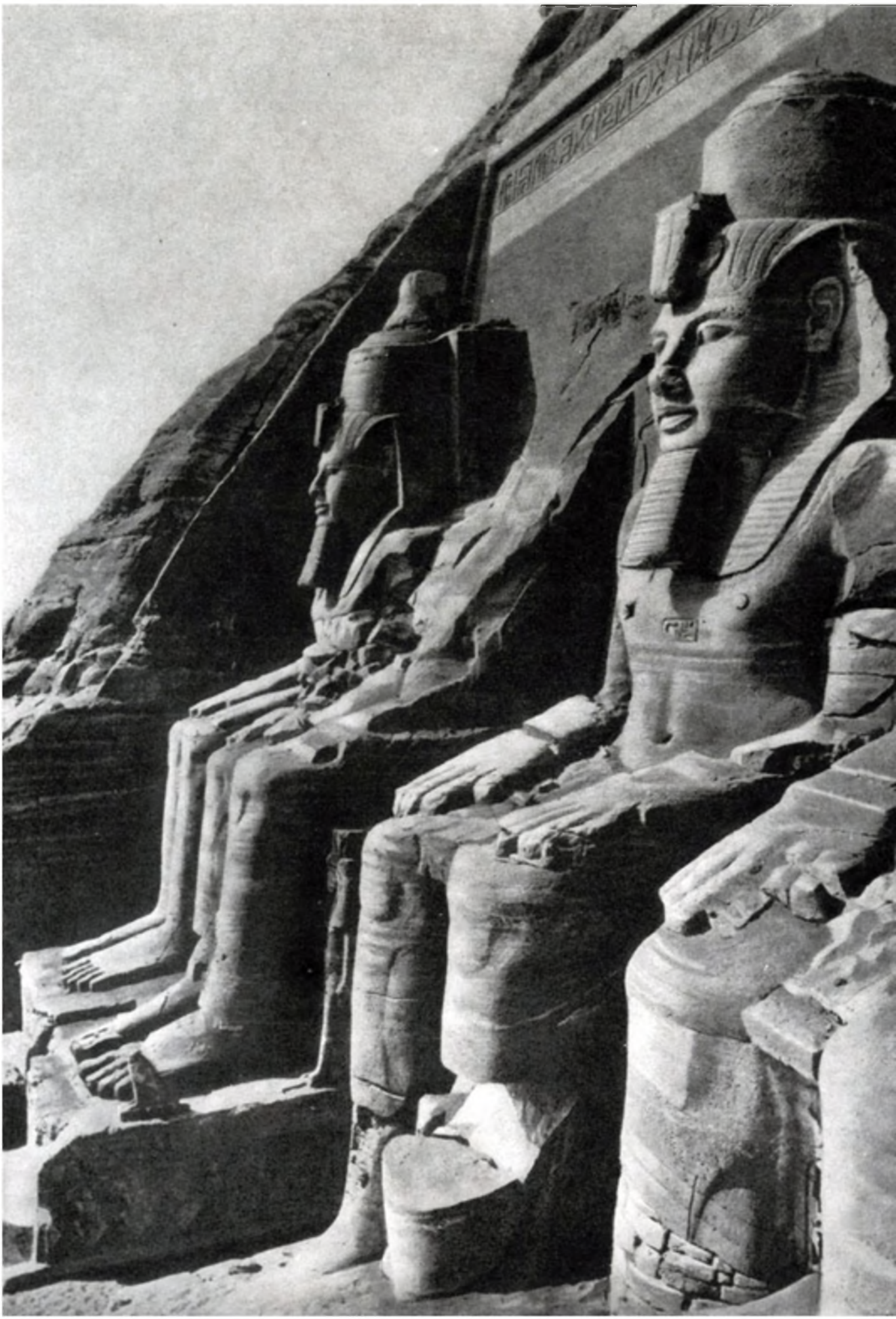
Таким образом, внутри фиванского искусства первой половины XIX династии существовали различные направления. Памятники, созданные в других областях страны, тем более не могли быть стилистически однородными.



92 а. Храм Рамсеса II в Абу-Симбеле (Нубия). XIX династия. Первая половина 13 в. до н. э.



92 6. Сети I перед богом Птахом. Рельеф из храма Сети I в Абидосе. XIX династия. 14 в. до н. э.



93. Колоссы Рамсеса II. Храм в Абу-Симбеле. См. 92а.

Следы строительной деятельности Рамсеса II сохранились по всему Египту. Среди его храмов за пределами Фив в первую очередь нужно назвать знаменитый храм, целиком вырубленный в скалах Абу-Симбела (нижняя Нубия) и являющийся вообще одним из наиболее выдающихся произведений египетского искусства. Следуя примеру своих предков, которые стремились закрепить покорение Нубии сооружением там не только крепостей, но и храмов, Рамсес II также построил в Нубии ряд святилищ. Однако храм в Абу-Симбеле превзошел все, когда-либо построенное здесь фараонами.

Все оформление храма было обусловлено одной идеей — всеми возможными средствами превознести могущество Рамсеса П. Начиная от масштабов святилища и кончая тематикой его декорировки, все было пронизано этой идеей, лучшим воплощением которой явился фасад храма. Он представляет собой как бы переднюю стену огромного пилона, шириной около 40 м и высотой около 30 м, перед которым возвышаются четыре гигантские сидящие фигуры Рамсеса II. Высеченные из скалы и достигающие свыше 20 м в высоту, эти исполины, превосходившие даже колоссы Мемнона, были издалека видны всем плывшим по Нилу и производили незабываемое впечатление всеподавляющей мощи фараона. Образ Рамсеса вообще господствует в храме: над входом высечено скульптурное изображение иероглифов, составлявших его имя, в первом помещении святилища потолок поддерживают колонны с гигантскими статуями царя высотой около 10 м, стены залов покрыты изображениями его побед, и, наконец, в последнем помещении храма, его культовой молельне, среди четырех статуй богов, которым был посвящен храм, наравне со статуями Амона, Птаха и Ра-Горахте имеется и статуя самого Рамсеса.

Скульптуры и рельефы Абу-Симбела — дело рук фиванских мастеров. Это видно и по подписям некоторых из них под рельефами и по стилистической близости храма в Абу-Симбеле фиванским памятникам. Фивы вообще издавна посылали своих художников для сооружения и украшения нубийских храмов, и поэтому естественно, что именно фиванским скульпторам было поручено и оформление Абу-Симбела.

Фиванские мастера вообще широко привлекались Рамсесом II, как и его отцом, для работ по всей стране. Фиванский зодчий Маи строил храм в Гелиополе, другой фиванец - Аменеминт - храм Птаха в Мемфисе. Фиванские же скульпторы были создателями и рельефов в храме Сети I в Абидосе. Но и деятельность северных художественных школ, особенно Мемфиса и Таниса, расширилась по сравнению с периодом XVIII династии.

Рамсес II превратил Танис в свою фактическую столицу; новая роль города — «Дома Рамсеса» — породила бурную строительную деятельность. Для перестройки старых храмов Таниса и сооружения новых требовалось огромное количество каменных плит, колонн, статуй, обелисков, и при этом так срочно, что изготовить все это заново было невозможно. По приказу царя наряду со спешными работами в каменоломнях были широко использованы и части древних зданий, снесенных как в самом Танисе, так и в ряде городов и некрополей северного Египта. Облик «Дома Рамсеса» вскоре настолько изменился, что о его красоте и богатстве стали слагать стихи: «Это прекрасная область, нет похожей на нее, и, подобно Фивам, сам Ра основал ее. Столица, приятная для жизни, поля ее полны всяким изобилием, и [она снабжается] пищей ежедневно. Ее пруды [полны рыб, а ее озера — птиц]. Ее поля зеленеют травами, и растительность — в полтора локтя. Плоды в садах подобны вкусу меда, закрома полны ячменем и полбой, и они поднимаются до неба...». Полностью воссоздать архитектуру Таниса времен Рамсеса II невозможно, так как здания, построенные им здесь, постигла та же участь, которой сам Рамсес подверг

здания своих предшественников. Однако все же можно установить, что главной чертой стиля танисских храмов было стремление к гигантским масштабам и пышной монументальности.

Главный храм занимал территорию в 250 м длиной и в 80 м шириной. Перед первым пилоном стояли два обелиска высотой в 13,5 м. перед вторым - также два обелиска, но уже в 18 и высотой. Двор за вторым пилоном был вымощен плитами черного базальта; здесь стояли четыре обелиска, из которых два были высотой 14,5 м и два почти 17 м, и ряд крупных скульптур, в том числе четыре статуи Рамсеса II из красного песчаника высотой в 8 м. В гипостиле средний неф был выше других, но колонны во всех проходах имели пальмовидные капители и различались только величиной (11 м и 7 м).

Скульптуры «Дома Рамсеса» резко отличаются от фиванских памятников. Для них характерны тяжелые пропорции массивных безжизненных тел с толстыми руками и ногами, огромными плоскими кистями и ступнями; мускулы отмечаются совершенно условно; лица статуй, широкие и плоские, никак не проработаны и так же безжизненны. Грубости работы соответствует общее неумение создать гармоничный памятник. Огромные солнечные диски на головах статуй давят их своей тяжестью, построение групп крайне архаично. Однако отличие всех этих скульптур, имевших, несомненно, одно происхождение, объединенных общим замыслом и манерой выполнения, отнюдь не ограничивается отсутствием в них высокого мастерства, присущего фиванским памятникам. Различие их глубже, потому что здесь иначе задуманы образы, полностью отвлеченные и лишенные каких-либо индивидуальных черт.



90. Статуя бога Хонсу с портретными чертами Тутанхамона из храма Хонсу в Карнаке. Гранит. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир. Музей.



91 а. Золотая маска саркофага Тутанхамона из его гробницы близ Фив. XVIII династия. 14 в. до н. э. Каир., Музей.



91 6. Пленные негры. Рельеф из гробницы Харемхеба в Мемфисе. Известняк. XIX династия. 14 в. до н. э. Болонья. Музей.

Подобный подход можно проследить еще во времена XVIII династии на памятниках, происходящих из Мемфиса, сравнение с которыми позволяет найти объяснение стиля скульптур Пер-Рамсеса. Реалистические искания художников Мемфиса и Таниса давно уже отошли в прошлое. Господство гиксосов отозвалось на севере гораздо тяжелее. Танис, бывший столицей этих завоевателей, при их изгнании подвергся разгрому, и для его возрождения долгое время не было поводов. При ведущей роли Фив ни экономическое, ни политическое положение Мемфиса также не могло усилиться, и за ним оставался главным образом авторитет древнего религиозного центра. «Слышат голос бога в Гелиополе, записывают его приказ в Мемфисе, а для исполнения посылают в Фивы», пели в своих гимнах фиванские жрецы, подчеркивая различие политического значения трех главных городов Египта. В то время как в религии Фив сложился культ покровителя завоеваний, вооруженного боевым мечом «царя богов» Амона, а для литературы и искусства были столь характерны стремления ближе отразить жизнь, — в мемфисском религиозно-философском учении особенно развилась его отвлеченно-созерцательная сторона, а в мемфисском искусстве — идеализирующее направление. Даже то новое, что создавалось в Фивах, здесь воспринималось позже, причем мемфисские памятники, воспроизводя новые черты, продолжали сохранять налет неподвижности и плоскостности. Некоторое оживление было внесено Амарной. Такие произведения, как рельефы гробницы Харемхеба и Саккара (в том числе рельеф с пленными неграми), которые были созданы амарнскими мастерами, оставили свой след в мемфисском исскусстве и вызвали интерес к реалистическим образцам, созданным в Фивах и Амарне, как это видно по известной группе рельефов с изображением плакальщиков.



97. Плакальщики. Рельеф из Мемфиса. Известняк. XIX династия. 14 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Однако основные принципы мемфисского искусства не были затронуты этим реалистическим влиянием, и, когда перед ним встала задача оформления храмов Таниса, на памятниках последнего и проявилось характерное для Мемфиса отсутствие какого-либо стремления к конкретности образа. Мастера, создавшие скульптуры Пер-Рамсеса, пытались передать образ могучего правителя страны неподвижностью преувеличенно массивного тела, бесстрастием лишенного индивидуальных, характерных черт лица. В поисках лучшего воплощения идеи несокрушимости власти Рамсеса II они обратились к памятникам строителей великих пирамид, но восприняли от них лишь некоторые внешние черты, что придало скульптурам Пер-Рамсеса налет архаизации, но не сообщило им подлинно впечатляющей силы.

На дальнейшем развитии египетского искусства конца Нового царства (вторая половина 13 в. - начало 11 в. до н.э.) тяжело сказались изменения в общем положении страны. Длительные войны, обогатившие рабовладельческую знать, привели к обеднению

народных масс и к ослаблению экономики Египта. В то же время усложнилась внешняя обстановка — на историческом горизонте появились объединения племен, разгромивших Хеттское государство, захвативших азиатские владения Египта и подступивших к границам последнего. Усилились и нападения ливийцев. Уже сыну Рамсеса II пришлось отбивать натиск и «народов моря» и крупных сил ливийцев. Последовавшие в конце династии междоусобицы знати и восстание рабов привели к распаду государства и смене династии. Однако и вновь объединившим Египет фараонам новой XX династии после кратковременных успехов не удалось полностью подчинить себе прежние иноземные владения. Египет не мог уже так упрочить свое внутреннее положение, чтобы противостоять внешним угрозам. В результате утраты азиатских земель, а затем и Нубии прекратилось массовое поступление рабов, что привело к резкому усилению эксплуатации народных масс внутри страны. Фараоны в возросшей борьбе со стремившейся к самостоятельности номовой знатью пытались опереться на жречество, жертвуя в храмы земли, рабов и иные дары. Однако близость интересов номовой знати и храмов привела к подчинению последних номархам, в Фивах же власть оказалась в руках верховного жреца Амона, звание которого стало наследственным. Около 1050 г. произошло разделение Египта на две части — северную, под управлением номархов Таниса, и южную со столицей в Фивах.



96. Охота Рамсеса III. Рельеф пилона храма Рамсеса III в Мединет-Абу близ Фив. XX династия. 12 в. до н. э.

Создавшаяся историческая обстановка пагубно отразилась на развитии искусства. Крупное строительство прекратилось после смерти второго фараона XX династии, Рамсеса III, при котором все же был еще построен храм Хонсу в Карнаке и монументальный заупокойный храм с дворцом в Мединет-Абу, на западе Фив. Среди рельефов этого храма особо следует отметить знаменитую, полную стремительного движения сцену охоты на диких быков, отмеченную еще явным наследием амарнского реализма. В дальнейшем же в течение долгих лет не было никаких крупных построек. Даже гробницы царей резко уменьшились в размерах. Господство жречества привело к

еще большему усилению идеализации в фиванском искусстве. Росписи гробниц стали совершенно стандартными, господствующее место окончательно заняла религиозная тематика. Ослабление экономики привело к ухудшению положения художников; известен ряд забастовок мастеров некрополя, не получавших положенного им снабжения из опустевшей казны. Часть работников некрополя была вынуждена добывать себе средства для существования участием в грабежах царских гробниц. Постепенно уменьшается персонал художественных мастерских, снижается профессиональный уровень памятников. Все чаще встречаются теперь статуи грубой работы, небрежно сделанные росписи.

Искусство позднего времени (11 в - 332 г. до н.э.)

Войны, которые вели фараоны Нового царства, помогая обогащению царей, храмов и верхушки рабовладельцев, истощали Египет и задерживали развитие его производительных сил. В течение первого тысячелетия до н.э. происходили восстания эксплуатируемого населения наряду с непрерывной борьбой различных групп внутри господствующего класса рабовладельцев. Начиная с 11 в. до н.э. Египетское государство утратило свою мощь и распалось на ряд отдельных царств, временами объединявшихся в единое, но недолговечное государство.



98 а. Статуя Рамсеса II. Фрагмент. 13 в. до н. э. Каир. Музей.



98 6. Статуя писца Хапи из Карнака. Красный песчаник. XIX династия. 13 в. до н. э. Каир. Музей.

В течение 11 и половины 10 в. до н.э. севером Египта правили фараоны так называемой XXI династии, сохранившие своей столицей Танис и находившиеся в родстве с фиванскими жрецами Амона, управлявшими югом страны. В середине 10 в. произошло объединение Египта под властью ливийской (XXII) династии. В конце 8 в. Египет был покорен нубийским царем Пианхи. Освободившаяся от власти Египта еще в конце Нового царства Нубия образовала сильное государство, культура которого сложилась под значительным воздействием египетской культуры. Однако владычество эфиопов в Египте было непродолжительным, так как последнему угрожал новый, сильнейший завоеватель

— Ассирия. Объединив в начале 7 в. до н.э. всю Переднюю Азию, ассирийцы в 671 г. покорили и Египет. Борьбу против Ассирии возглавили правители западной Дельты, которые в союзе с греческими городами, Малой Азией и Лидией изгнали ассирийцев, объединив под своей властью весь Египет и образовав XXVI династию со столицей в Саисе.

Египетское искусство 11 - 8 вв. до н.э. представляло сложную картину, еще в должной мере не изученную вследствие недостаточного количества дошедших памятников. Во времена длительных распадов государства не велось никакого крупного строительства. Последнее возобновлялось лишь в недолгие периоды укрепления страны при ее объединениях. Именно в такие периоды (при ливийском фараоне Шешонке и при эфиопском фараоне Тахарке) были произведены последние крупные дополнения Карнака — строительство еще одного двора с портиками и гигантским пилоном высотой в 43,5 м шириной в 113 м и толщиной в 15 м Проход посередине двора был оформлен в виде монументальной колоннады с капителями в форме открытых цветов папируса. Превосходя по масштабам предшествующие аналогичные сооружения Карнака, эти памятники не внесли, однако, чего-либо нового в египетскую архитектуру. Не добавили ничего существенного в ее развитие и царские гробницы рассматриваемого периода. Правившие в Танисе фараоны XXI династии, как и цари-ливийцы, были погребены в Танисе. Найденные там недавно их гробницы представляют собой небольшие склепы, устроенные рядом с храмом прямо в песке и сложенные из каменных плит. Фараоны-эфиопы хоронились в столице Нубии, Напате; их гробницы имели форму небольших построенных из кирпича пирамид, отличающихся от египетских более крутым профилем.

В течение 11 - 8 вв. основными художественными центрами оставались Фивы и Танис. Официальное фиванское искусство продолжало традиции конца Нового царства, не давая чего-либо нового. Более интересны росписи на саркофагах жрецов Амона, отличающиеся небывалой еще для саркофагов яркостью красок, и изящные рисунки на заупокойных папирусах.

Нарядностью и изяществом отличаются и произведения художественного ремесла (ювелирные изделия, заупокойный кожаный катафалк царицы Истемхеб с цветными кожаными аппликациями, резьба по кости). Последние раскопки в Танисе показали, что и там продолжало процветать художественное ремесло: золотые и серебряные царские гробы и великолепные портретные маски, ожерелья, перстни, браслеты с инкрустациями, нагрудные украшения с подвесками в виде цветов лотоса являются убедительным свидетельством неослабевшего мастерства ювелиров.

Скульптуре 11 - 9 вв. также было свойственно стремление создать внешне нарядные памятники. В этом отношении очень характерны бронзовые статуэтки, получившие широкое распространение взамен дорогостоящих каменных статуй. Покрытые чеканными узорами и инкрустациями из золота, такие произведения достигали иногда высокого качества выполнения, как это видно по статуэтке ливийской царицы Каромамы.



100. Царица Каромама. Бронзовая статуэтка с золотыми и медными вставками. XXII династия. Около 860 г. до н. э. Париж. Лувр.

Во время правления эфиопской династии в художественной жизни Фив началось некоторое оживление. До нас дошли скульптурные портреты фараона Тахарки (один из них — в Эрмитаже) и Эфиопских царевен (например, в Музее изобразительных искусств имени Пушкина), занимавших теперь ставшее наследственным в царском доме место верховной жрицы Амона в Фивах. Эти скульптуры, традиционные по своим одеяниям и позам, все же явно отличаются от предшествующих им памятников более живой передачей портретных черт, а также хорошо схваченными этническими особенностями.



99 а. Голова статуи Монтуэмхета. Гранит. XXV династия. Около 670 г. до н. э. Каир. Музей.

Реалистический портрет вновь приобрел большую глубину в статуях частных лиц, как это видно по статуе Монтуэмхета, градоначальника Фив при Тахарке, где внимательно проработано все лицо, переданы морщины на щеках и тяжелые припухшие веки пожилого человека.

Монтуэмхет жил в тяжелое для Египта время. При нем произошло завоевание страны Ассирией и разгром Фив. Монтуэмхету пришлось производить реставрацию основных храмов, откуда, по его словам, исчезли даже украшенные золотом двери. В эти годы, когда Египет, и так уже давно управлявшийся иноземными царями, подвергся нашествию еще более сильного врага, такие люди, как Монтуэмхет, вспоминали былое величие своей страны и обращались к далекому прошлому, казавшемуся им верхом этого величия, — ко временам строителей пирамид. Рельефы гробницы Монтуэмхета в Фивах воспроизводят рельефы масштаба Древнего царства.

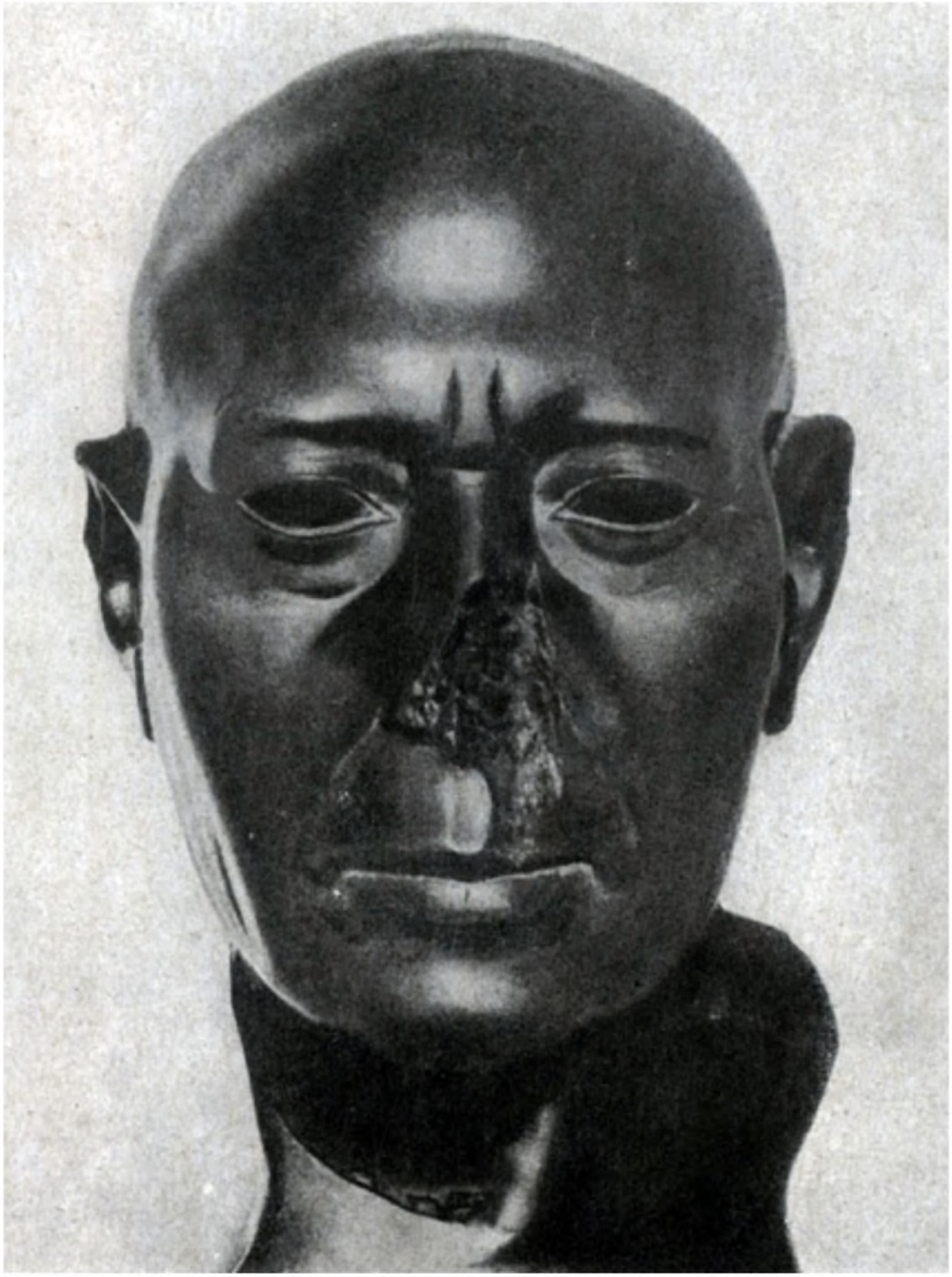
Стремление идеализировать историю своей родины еще более усилилось в последующие годы, когда Египет, объединенный под властью победителя Ассирии, саисского фараона Псамтика I, вновь стал независимым государством. Саис-ский период в истории Египта был временем относительного расцвета. После объединения страны появилась возможность упорядочить оросительную систему. Саисские фараоны уделяли большое внимание увеличению торговых связей и развитию ремесел. Большое количество египетских изделий вывозилось за пределы страны.

Развернувшееся вновь строительство было сосредоточено преимущественно в новой столице, Саисе, где был, невидимому, заново сооружен большой храм главной богине Саиса — Нейт, в котором устраивались теперь и царские погребения. Но эти постройки не сохранились, и лишь у греческого историка Геродота можно прочесть о пальмовидных колоннадах храма Нейт и стоящих там колоссальных статуях фараонов. О масштабах и высоком качестве убранства этого храма свидетельствует уцелевший гигантский наос из цельного куска гранита высотой около 25м и весом в 300 тонн, с великолепно отполированной поверхностью.

Гробницы знати саисского времени сохранились в разных частях Египта, соответственно различна и их форма. Гробницы крупнейших фиванских вельмож состояли из ряда вырубленных в скале помещений, включая даже колонные залы. Снаружи к такой усыпальнице пристраивался обнесенный кирпичными расписанными стенами дворик с пилоном. Стены иногда были украшены так же, как стены зданий Древнего царства, что было одним из проявлений общего стремления к подражанию образцам древнего искусства, которое стало отличительной особенностью саисского времени. Эта архаизация не ограничивалась областью искусства, она была и в литературе и в религии и, несомненно, вызывалась причинами политического характера: саисские фараоны, пытаясь возродить древние традиции, тем самым подчеркивали свое намерение создать столь же независимое и могущественное государство, каким был Египет при строителях пирамид. Этому в известной степени способствовало и то, что центр политической жизни вновь оказался на севере. Внимание к прошлому проявлялось самыми различными способами. В администрации вновь создаются давно исчезнувшие должности. Восстанавливаются культы древних царей, реставрируются их храмы. Особенно отчетливо заметны эти тенденции в искусстве. Гробницы знати на севере, в Саккара, воспроизводят форму мастаба с глубокими, в 25 м шахтами, на дне которых из каменных плит выкладывались камеры в форме саркофагов Древнего царства, со сводчатым потолком, иногда очень сложной конструкции. Возможно, что и пальмовидная форма колонн храма Нейт была выбрана также с целью воспроизвести древние колонные залы.

В круглой скульптуре и рельефе также появились архаизирующие черты. Иногда точно копировались рельефы целых мастаба, статуи повторяли внешние признаки древних скульптур. Однако саисское искусство не стало копией прошлого. Саисские мастера, несмотря на общую идеализацию и холодную изысканность образов, безукоризненно владея камнем и в совершенстве обрабатывая его поверхность, умели мягко передавать тело, изображать его с плавно перетекающими линиями и прекрасно проработанными мускулами. Все это отличало их работы от статуй Древнего царства с их тугими мускулами и резкими линиями, статуй, стоящих в начале сложного пути египетского искусства, когда только что была одержана победа мастера над камнем и скульптор удовлетворялся воссозданием лишь самого главного.

Отсутствие достаточного количества документированных памятников не позволяет восстановить развитие саисского искусства во всем его оригинальном и сложном разнообрАзии, которое не подлежит сомнению. Все же можно выделить группу произведений официального искусства — статуи царей и ряд статуй знати и жрецов, отличающиеся превосходной отделкой, но идеализирующие и холодные, с условной улыбкой на невыразительных лицах. К ним примыкают и бронзовые статуэтки божеств с таким же высоким качеством отделки, иногда украшенные инкрустациями из золота и других металлов. Но рядом с ними были памятники совершенно другого порядка, с явным интересом к передаче конкретной действительности, с острой реалистической характеристикой образа.



99 6. Голова жреца из Мемфиса. Зеленый шифер. 5 в. до н. э. Берлин.

Саисское искусство имело существенное значение для последующего развития египетского искусства, которое еще далеко не исчерпало себя. Несмотря на тяжелые последствия персидского завоевания (525 г. до н.э.),в недолгий период борьбы Египта за независимость (5 в. до н.э.) египетские художники создали еще ряд прекрасных памятников, продолжая оба направления саисского искусства. Лучшим образцом реалистического портрета этого времени является известная голова жреца из зеленого камня, замечательная резко подчеркнутой характеристикой властного и сурового человеческого лица в духе портретов Среднего царства. После вторичного завоевания персами, а затем греко-македонцами в 332 г. до н.э. Египет, сохранив политическую самостоятельность под управлением эллинистической династии Птолемеев, нашел силы

для нового подъема искусства, — правда, повторявшего старые образцы в форме очень сухой и утонченно-манерной. В это время были построены храмы в Эдфу, Эсне, Дендера, на острове Филэ (см.рисунок). Однако памятники этого периода целесообразнее рассматривать в контексте эллинистического искусства.



Дворцы в Ахетатоне.Реконструкция.

Значение искусства Древнего Египта для истории искусства других народов очень велико, как велико значение всего культурного наследия, оставленного египетским народом. Он создал богатейшую литературу, в которой впервые в истории возникли сказка, повесть, любовная лирика, - литературу, оказавшую бесспорное воздействие на литературу греко-римскую, древнеевропейскую и арабскую. Египетская наука с ее достижениями в области астрономии (календарь, знаки зодиака), математики (начатки геометрии, измерение объема полушария), медицины (установление роли кровеносной системы и даже мозга в организме человека), географии, истории — заслуженно пользовалась высоким авторитетом в античном мире и имела весьма большое значение для развития античной философии и античной науки, а позже, через посредство арабов — и для средневековой науки.



101 а. Молитва у источника. Рисунок на папирусе певицы Амона Херубен. 10 в. до н. э. Каир. Музей.



101 6. Цапля. Рельефная форма для изготовления амулетов. Известняк. Париж. Лувр.

Египет сделал большой вклад в сокровищницу искусства Древнего мира и всего мирового искусства в целом. Приезжая в Египет, творцы молодого еще тогда греческого искусства видели грандиозные древние храмы с разнообразными типами колонн, с портиками и базиликальным построением залов, с давно сложившимся гармоническим сочетанием архитектуры, круглой скульптуры и рельефа; видели яркую и красочную стенную живопись, замечательные статуи, богатейшие изделия художественного ремесла, высокое мастерство обработки материала — камня, металла, стекла. Естественно, что ранние ступени сложения греческого искусства отразили некоторое воздействие египетского искусства, пока Греция не превзошла Египет в своем реалистическом развитии.

Эгейское искусство

Н.Бритова

В развитии культуры народов, живших у Средиземного моря, большую роль сыграла эгейская культура. Она развивалась на островах и берегах Эгейского моря, в восточной части Средиземноморья, в течение почти двух тысяч лет, с 3000 до 1200 г. до н.э. одновременно с искусством Египта и Двуречья. Центром эгейской культуры был остров Крит. Она захватывала также Кикладские острова, Пелопоннес, где находились города Микены, Пилос и Тиринф, и западное побережье Малой Азии, в северной части которого находилась Троя. Эгейскую культуру называют также крито-микенской.

Об Эгейском мире сохранилась память в легендах и мифах Древней Греции, а сказания о древней Трое — в эпосе Гомера. Никто не сомневался в легендарном характере сведений о догреческих обитателях греческой земли, пока во второй половине 19 в. немецкий археолог Генрих Шлиман не раскопал на Гиссарлыкском холме реальные остатки гомеровской Трои, хотя он и не сумел разобраться, какой из раскопанных им культурных слоев относился ко временам, описанным в «Илиаде».

Вслед за тем в 70-х и 80-х гг. 19 в. в результате раскопок Г. Шлимана и В. Дёрпфельда на Пелопоннесском полуострове была открыта микенская культура. В начале 20 в. английский археолог А. Эванс сделал свои поразительные открытия на Крите. Причудливый и странный мир, давно забытый человечеством, неожиданно возник перед глазами людей 20 в. Изучая раскрытые им художественные сокровища Кносского дворца, а также раскопанных другими археологами древних критских городов Гурнии и Феста, Эванс первым стал рассматривать культуру Крита в сопоставлении и в связи с культурами Египта и других стран Древнего Востока. Он предложил и периодизацию эгейской культуры, в достаточной мере условную, так как она была основана на последовательной смене форм критской керамики, но до сих пор общепринятую. Эванс разделил историю Эгейского мира на три больших периода и каждый из них в свою очередь на три субпериода; он назвал их минойскими по имени легендарного царя Крита — Миноса. Эгейская письменность до сих пор полностью не расшифрована, что в значительной мере затрудняет изучение эгейской культуры. Но здесь большую помощь оказывает сопоставление археологических находок и соответствующих упоминаний в древнегреческих литературных произведениях, а также сведений, найденных в египетских и переднеазиатских текстах.

Начало культуры на Крите восходит к неолиту. К предистории эгейской культуры относятся и раскопанные еще Шлиманом в 1871 г. наиболее древние «догомеровские» города из двенадцати последовательно существовавших на Гиссарлыкском холме городов, так называемые первая и вторая Троя, датируемые 3 тысячелетием до н.э. В своем развитии эгейская культура дошла до сложения раннерабовладельческого общества. Быстрее всего это развитие шло на Крите.

Местоположение Крита в центре восточной части Средиземного моря создавало исключительно благоприятные условия для развития торговли и мореходства. В те времена Крит был плодородным, покрытым обильными лесами и густо населенным островом, его гавани были хорошо защищены от бурь. Уже в раннеминойский период (3 тысячелетие до н.э.) критские корабли проникали на Мелос, Феру, Делос и другие острова Эгейского моря.

Около 2000 г. до н.э. на Крите были возведены первые дворцы военных вождей. Некоторые из них, как первый Кносский дворец и дворец в Маллии, были хорошо

укреплены стенами и башнями, другие, как дворец в Фесте, стоявший на крутом холме, не имели укреплений.

Около середины 18 в. до н.э. на Крите произошла какая-то катастрофа, характер которой до сих пор не ясен. Некоторые исследователи объясняют ее сильным землетрясением, другие — военным нашествием, подобным нашествию гиксосов в Египте, третьи считают причиной катастрофы какое-то крупное социальное потрясение. Но эгейская культура не была уничтожена; напротив, с начала 17 в. до н.э. начался новый ее расцвет, сопровождавшийся расцветом искусства. Наступил период могущества Крита, сильной морской державы, получившей господство в восточной части Средиземного моря.

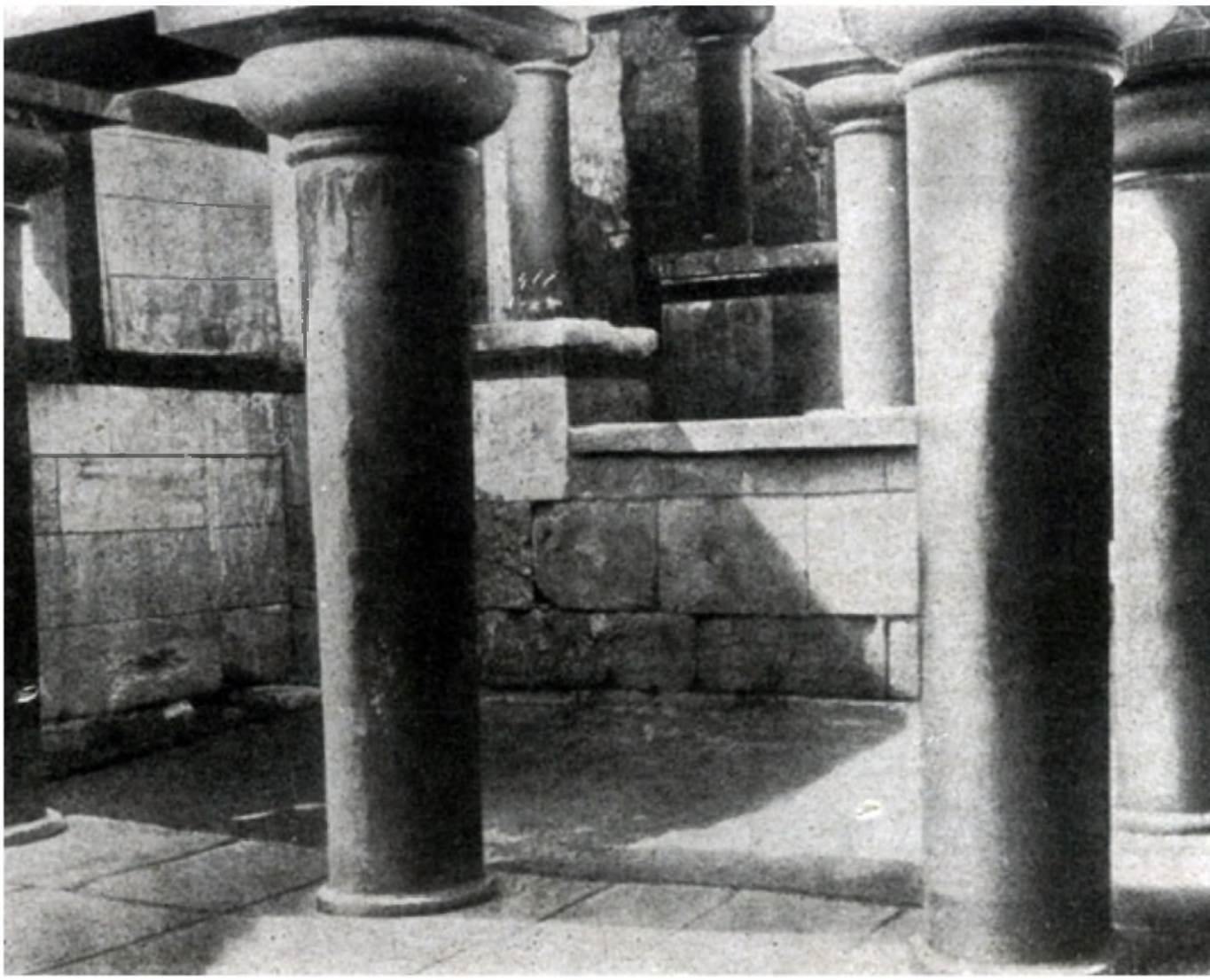
Во время этого расцвета (по Эвансу - в конце среднеминойского периода и начале позднеминойского) искусство Крита создавало многочисленные произведения высокого художественного достоинства: необычайно своеобразную архитектуру, очень динамическую, исполненную живописными и световыми эффектами; декоративную живопись, яркую и красочную, поражающую смелостью рисунка и разнообразием сюжетов, а иногда и реалистической наблюдательностью; керамику, украшенную с исключительным богатством фантАзии; изощренно нарядную мелкую пластику и резные камни. Искусство Крита, расцвет которого совпадает с утверждением и высоким подъемом Нового царства в Египте, в целом близко к искусству стран Древнего Востока; однако в нем нет монументальности, нет строгого, спокойного ритма и симметрии.

Раскопки на Крите дали прежде всего много остатков архитектуры. Наиболее Значительным архитектурным памятником Древнего Крита является Кносский дворец. Это огромный архитектурный комплекс, создававшийся в течение нескольких столетий, испытавший несколько землетрясений и других катастроф, разрушавшийся и вновь восстававший из развалин.Размеры дворца, его запутанный план и великолепное внутреннее убранство производили на окрестные народы огромное впечатление, и упоминания о нем приняли впоследствии легендарные формы. Греческие мифы о загадочном Лабиринте и о его хозяине, человеко-быке Минотавре, были связаны с Кносским дворцом. Еще в самом конце 19 в. этот дворец считался вымыслом народной фантАзии; никто тогда не думал, что он будет найден на самом деле.



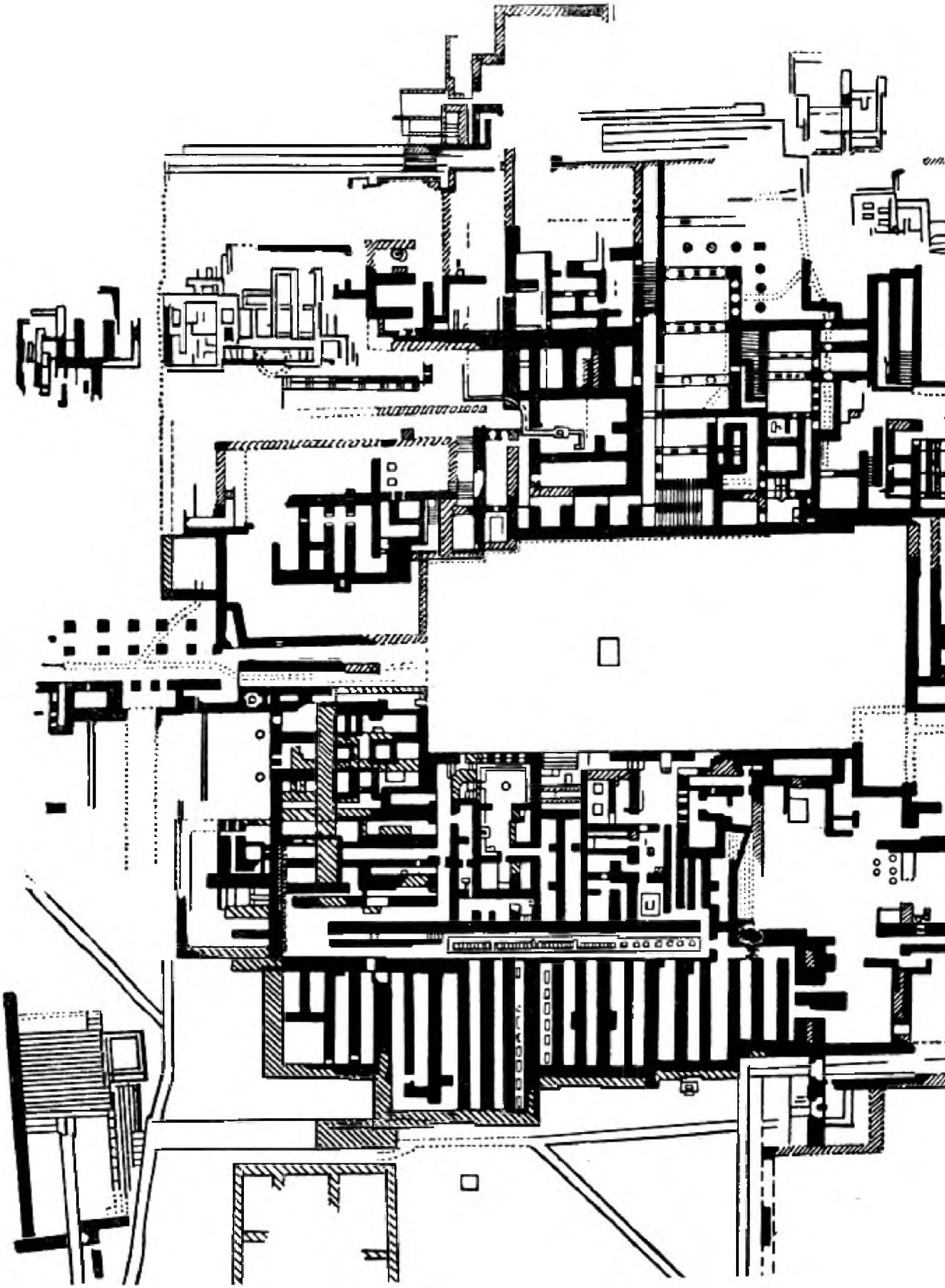
Эгейский мир.

Первые постройки в Кноссе возникли, как уже говорилось, около 2000 г. до н.э. Весь дворцовый комплекс сложился окончательно около 1600 г. до н.э. когда он занимал наибольшую территорию. Но и после этого продолжались различные достройки и перестройки.

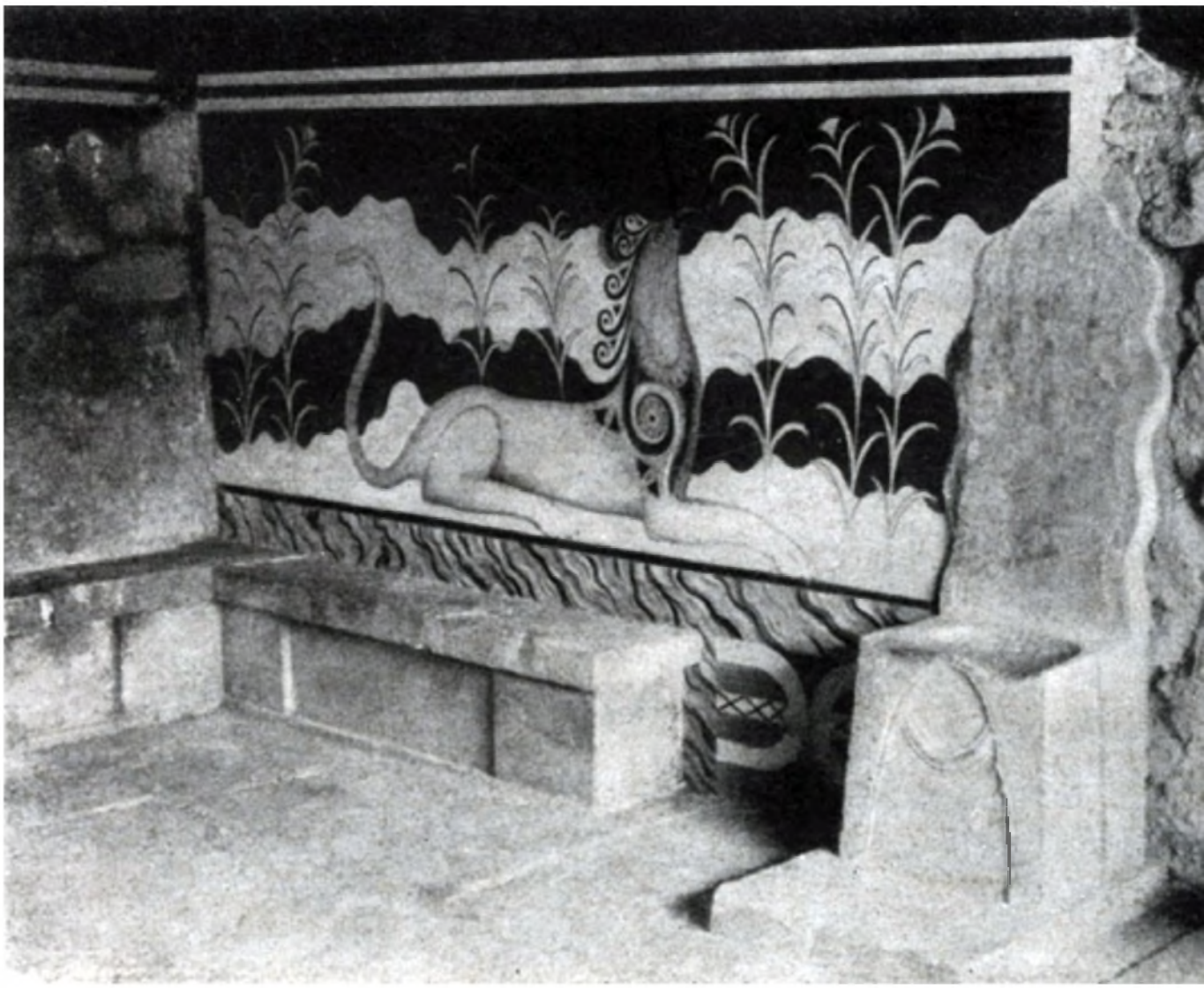


102 а. Кносский дворец на Крите. Лестница и световой колодец. 16 в. до н. э.

В период расцвета критяне чувствовали себя в полной безопасности от нападения с моря и поэтому уже не строили крепостных стен вокруг города и дворца. Центральное место в Кносском дворце занимал большой (52,5 м в длину) прямоугольный двор; со всех сторон к нему примыкали построенные в разное время дворцовые помещения, большей частью прямоугольные; часть из них была расположена на уровне центрального двора, часть — ниже его, некоторые — выше на один или два этажа, в крайне запутанном чередовании. Во дворце было несколько входов; к четырем из них вели широкие лестницы. Расположение помещений на разных уровнях вызывало необходимость множества лестниц и пандусов. Воздух и свет поступали через многочисленные световые колодцы. Освещение помещений, таким образом, не было равномерным. Разнообразие освещения, так же как и размещение комнат на разных уровнях, способствовало живописности общего впечатления. Очень большую роль играли здесь и стенные росписи, отличающиеся исключительной декоративностью; контрастность цветовых сопоставлений этих росписей свидетельствует об учете художниками их освещения рассеянным или слабым светом.



План Кносского дворца.



102 6. Кносский дворец на Крите. Тронный зал. 16 в. до н. э. Реставрирован.

Тщательное изучение развалин дворца дало возможность со значительной долей достоверности установить назначение сохранившихся помещений, из которых лишь немногие были больших размеров, — преобладали небольшие, уютные комнаты. Юго-восточная часть дворца была занята жилыми помещениями; здесь находились комнаты «царицы» (существование которой предполагает Эванс), ванна, бассейны для омовений; в восточной и северо-восточной части дворца размещались дворцовые мастерские, в которых работали ремесленники, а также кладовые и сокровищницы. В центре западной части дворца Эванс определяет ряд помещений «царя», в том числе «тронный зал», где совершались, вероятно, культовые действия с участем царя-жреца; он был расписан фресками с грифонами, лежащими среди лилий (15 в. до н.э.). Дальше к западу находились многочисленные узкие и длинные склады и кладовые, а между помещениями царя и центральным двором были расположены культовые помещения и храмовые сокровищницы. В северозападной части дворца имелось специальное место для культовых театральных представлений: площадка, ограниченная с двух сторон ступенями для зрителей. Стены дворца были сложены из сырцового кирпича с применением деревянного каркаса, бутовой кладки и облицовки нижней части стен большими каменными плитами; кроме известняка широко использовались гипсовые блоки. Одной из самых своеобразных особенностей эгейской архитектуры были расширяющиеся кверху деревянные колонны с базой из камня или гипса и широкой каменной капителью (наряду

с такими колоннами существовали и прямые или суживающиеся кверху). Стены комнат покрывались штукатуркой и расписывались. Наружные стены Кносского дворца были вплотную обстроены небольшими домами горожан, двух-или трехэтажными, с плоскими крышами, как видно на найденных в Кноссе фаянсовых табличках с изображением домов.

Праздничная, приподнятая декоративность составляет наиболее характерную черту изобразительных искусств Крита. Пестрой и многоцветной декоративной живописью по сырой штукатурке, то есть фресками, были покрыты стены дворцов, общественных зданий и богатых домов. Фрески располагались на стенах в виде фризов или панелей. Образное и смысловое содержание критских стенных росписей явно связано с религиозно-мифологическими представлениями. Но истолкование отдельных сцен и образов очень затруднено тем, что мы не знаем ни религии, ни мифологии критян и можем строить о них лишь более или менее вероятные догадки на основании расшифрованных текстов и сохранившихся произведений искусства, а также сравнений с религией и мифологией различных народов Древнего Востока.

Наиболее ранней фреской в Кносском дворце считается так называемый «Собиратель шафрана» (возможно, 18 или 17 в. до н.э.) - наклонившаяся человеческая фигура (а возможно, и не человек, а обезьяна) посреди крупных цветов крокуса или шафрана. Непропорциональная, данная плоским силуэтом фигура окрашена голубовато-зеленой краской; белые распустившиеся цветы, растущие на очерченных извилистым криволинейным контуром «горках», ярко выделяются на красном фоне.



104 б. Кошка, подкрадывающаяся к фазану. Фреска из Агиа Триады. Середина 2 тысячелетия до н. э. Гераклейон. Музей.

Не следует, однако, думать, что вся живопись Крита имела такой условный характер, хотя некоторые особенности ранней живописи повторялись постоянно и в дальнейшем. В противоположность «Собирателю шафрана» очень большой реалистической наблюдательностью и при этом особенной красочной тонкостью обладают фрески конца среднеминойского периода (то есть конца 17 — начала 16 в. до н.э.) из Агиа Триады с изображениями растений и животных. В сохранившемся фрагменте фрески с кошкой, охотящейся в зарослях за фазаном, художник хорошо нашел и гибкую, осторожную поступь кошки и спокойствие не замечающего опасности фазана с замечательным декоративным изяществом и в то же время верностью натуре переданы ветви и листья различных растений в других фрагментах этих фресок. Непосредственная свежесть восприятия природы отличает и фреску «Синие дельфины и цветные рыбы» на голубом фоне моря, на стене одного из «помещений царицы» в Кноссе.

Живописность и декоративность, так же как свобода и смелость критской живописи в конце среднеминойского периода, нашли свое выражение и в фресках, более или менее конкретно изображающих жизнь обитателей Крита. В так называемой Старой башне Кносского дворца найдены фрагменты фрески, где очень бегло, но достаточно наглядно изображена пестрая толпа людей, собравшаяся перед храмом, около которого сидят нарядно одетые женщины, может быть, жрицы, невидимому, оживленно разговаривающие. Женщины эти одеты в платья с широкими юбками, стянутыми в талии, с открытой грудью и пышными рукавами, на тщательно причесанных волосах — диадемы и ожерелья. Большой интерес представляют архитектурные формы храма. Он состоит из увенчанной нарядной кровлей центральной части на высоком каменном основании с двумя расширяющимися кверху колоннами, двух боковых пристроек, расположенных ниже, с одной колонной у каждой пристройки и, наконец, двух лестниц по сторонам здания, также с колоннами. Точка зрения на всю сцену взята сверху, но храм (включая и лестницы) показан строго фронтально.



104 а. Женщины, смотрящие на представление (так называемые «Дамы в голубом»). Фреска Кносского дворца (реставрирована). Середина 2 тысячелетия до н. э. Гераклейон. Музей.

Еще более любопытна кносская фреска с «дамами в голубом», как их назвали археологи. На сохранившейся верхней части трех женских фигур лица нарисованы в профиль, глаза и грудь - в фас; женщины одеты в узорные голубые платья с узкими талиями, с открытой грудью и рукавами до локтей, на их головах диадемы и жемчужные нити, которыми перевиты пряди тяжелых черных волос, часть которых падает на спину и грудь, на лбу завитки. Свободно переданы манерные жесты полных украшенных браслетами рук с тонкими пальцами. Лица женщин совершенно одинаковы и маловыразительны, но в них все же есть некоторое оживление: перед ними, возможно, развертывалось цирковое представление или какое-либо другое зрелище.

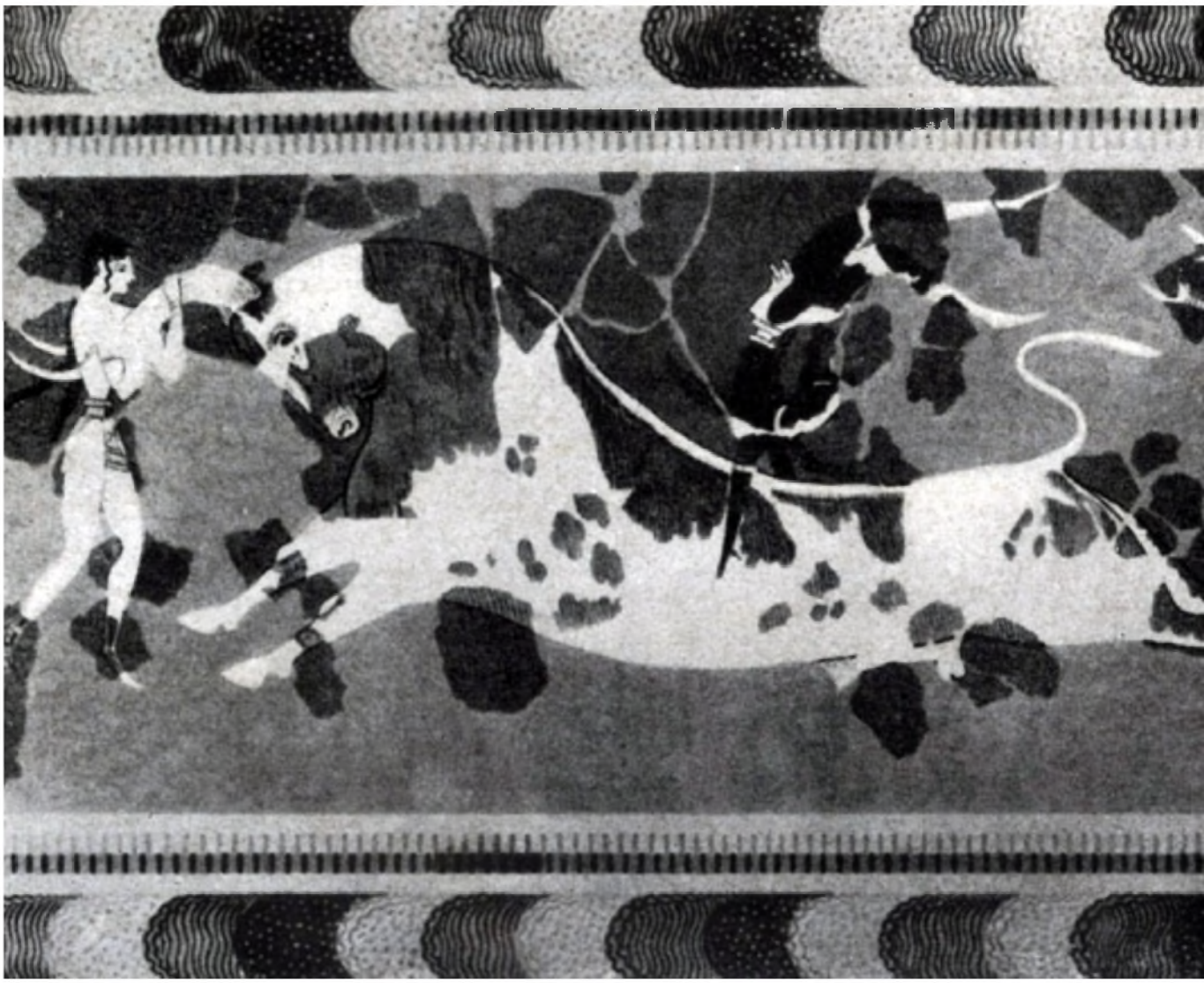
Обе эти фрески дают представление об облике знатных женщин Крита, о сложности и изысканности культуры обитателей Кносского дворца, позволяя строить предположения о важном значении женщины в критском обществе. В северозападной части Кносского дворца найдены фрагменты многофигурной «фрески с табуретами», где изображены

нарядно одетые юноши, сидящие на табуретах, и среди них девушка в профиль с огромным смеющимся черным глазом, ярким ртом, исполненная живости и задора. На ней узорное голубое с красным платье с большим бантом на шее сзади; на лбу — локон. Несмотря на неожиданную для искусства той эпохи непринужденность и даже свободную естественность подвижных жестов или эффектных костюмов и причесок, общий характер всей этой живописи, однако, не выходит за границы древневосточной торжественности и зрелищности, неизменно сохраняя черты узорности и плоскостности.

Среди фресок Кносского дворца, как и во всем искусстве Крита, очень значительное место занимает изображение быка, игравшего, видимо, чрезвычайно важную роль в хозяйственной жизни и в религиозных и мифологических представлениях критян. В религиях древних народов всего Средиземноморья бык занимал важное место. Понимание этого образа изменялось от древних и примитивных тотемистических представлений до олицетворения в нем животворящей силы природы. Однако нигде быку не придавалось такое большое значение, как на Крите.



103 а. Дворец в Фесте (Крит). Лестница. Середина 2 тысячелетия до н. э.



103 6. Акробаты с быком. Фреска Кносского дворца (частично реставрирована). 16 в. до н. э. Гераклейон. Музей.

В Кноссе найдены замечательные фрески с акробатами — юношами и девушками, прыгающими через стремительно бегущего быка. Они все одеты одинаково — с повязкой на бедрах, талии стянуты металлическими поясами. Их движения свободны и ловки. Подчеркнуты ширина груди, тонкость талии, гибкость и мускулистость рук и ног. Повидимому, эти особенности считались признаками красоты. Возможно, что такие опасные упражнения с разъяренным быком имели не только зрелищный, но и священный смысл. Среди критских фресок только эти динамические акробатические сцены обладают такой же жизненной правдивостью, как и фрески, изображающие природу, хотя черты условности выступают и в них достаточно ясно («летящий галоп» быка и т. п.).

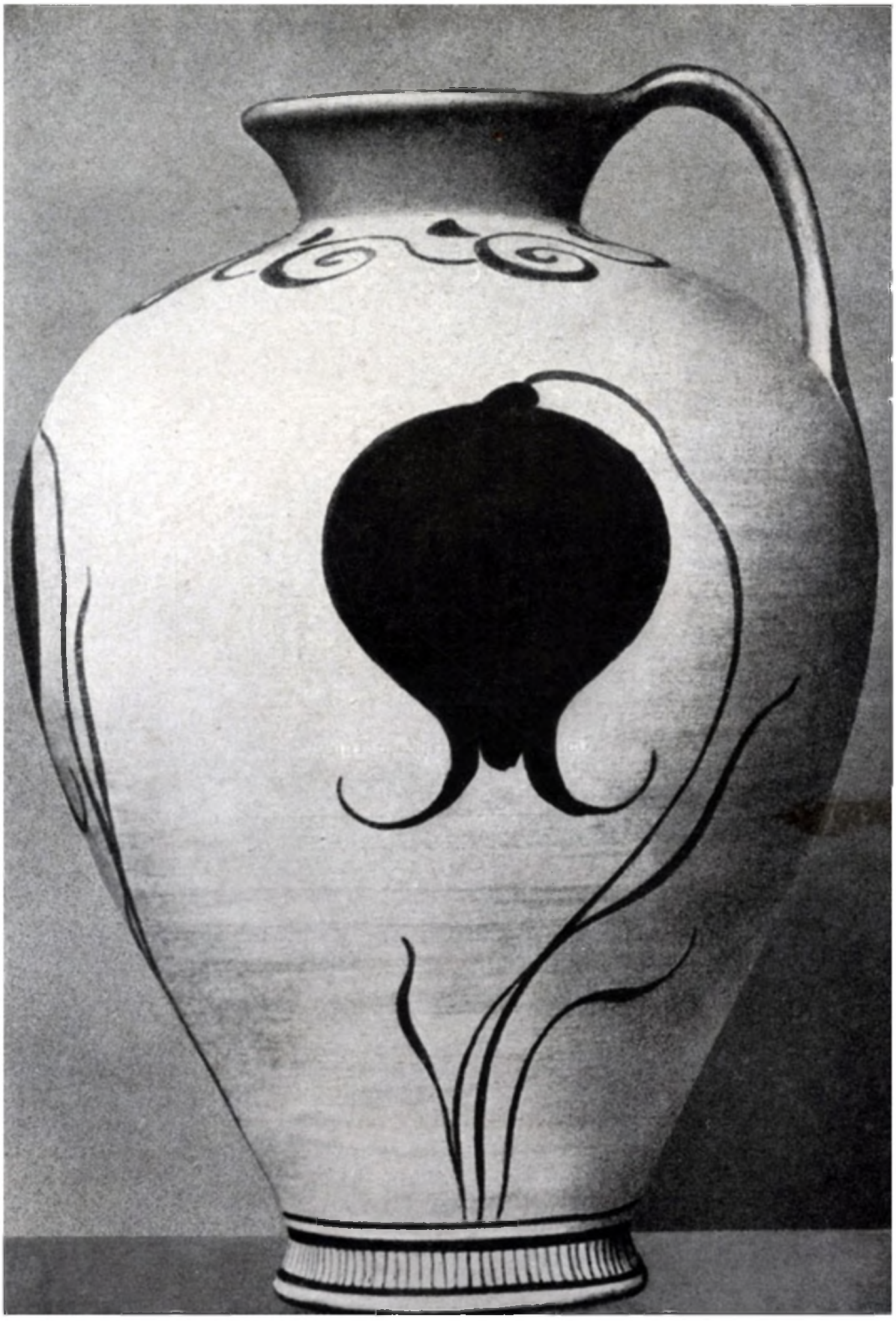


105. Царь-жрец. Раскрашенный рельеф из Кносского дворца. Реставрирован. Высота 2,22 м. Середина 2 тысячелетия до н. э.

Уже к позднеминойскому периоду (после 1580 г. до н.э.) относятся большие декоративные росписи в так называемом «коридоре процессий» Кносского дворца, где фрески были, вероятно, расположены в два ряда; сохранился нижний ряд с процессией юношей, несущих сосуды из серебра, и девушек с музыкальными инструментами. Человеческие фигуры даны здесь в очень большой мере условно -декоративно и плоскостно. Такого же рода и знаменитый раскрашенный рельеф из Кносса, так называемый (по предположению рванса) «Царь-жрец». Этот не полностью сохранившийся и реставрированный рельеф, большой по размеру (около 2,22 м высоты) и слабо выступающий из фона (не более 5 см в наиболее выдающихся частях), изображает идущего юношу в традиционном древнем костюме (повязке и поясе), с тонкой талией и широкими плечами. Поступь юноши исполнена торжественности. На голове его — корона из лилий и три спускающихся назад пера, на груди — ожерелье, также из цветов лилии. Правой рукой, сжатой в кулак, он касается груди, в отведенной назад левой руке держит жезл. Он проходит среди растущих белых лилий с красными тычинками и порхающих бабочек. Фон рельефа - красный. Необыкновенно изысканный и манерный стиль этого рельефа находит отклики в одновременном дворцовом искусстве Микен и Тиринфа. Еще более условны и похожи на плоский узор росписи саркофага из Агиа Триады, где представлены культовые сцены — жертвоприношение перед двумя двойными секирами (повидимому, бывшими символом священного быка) и принесение даров умершему. Все более усиливающаяся схематизация приводит критскую живопись уже в 15 в. до н.э. к полному упадку.



108 а. Ваза Камарес. Глина. Около 1800 г. до н. э. Гераклейон. Музей.



109. Ваза с тюльпаном из Филакопи на острове Мелосе. Глина. Середина 2 тысячелетия до н. э. Афины. Национальный музей.

Сложный и разнообразный путь развития прошла критская керамика. Наиболее ранние глиняные сосуды, выполненные от руки (около 3000 г. до н.э.), покрыты простыми геометрическими узорами, обычными для искусства эпохи неолита. К середине среднеминойского периода (примерно 17 в. до н.э.) искусство керамики достигло высокого расцвета. К этому времени относятся вазы, получившие название по их первой находке в пещере Камарес, с изящными округлыми формами, покрытые черным лаком, по которому белой и красной краской нанесены крупные растительные узоры. С течением времени росписи ваз стали гораздо более реалистическими. В конце среднеминойского периода (конец 17 начало 16 в. до н.э.) появились сосуды с превосходными изображениями растений: тюльпанов, лилий, плюща, выполненными темной краской по светлому фону. Расцветка ваз становилась все более изысканной (например, вазы с сиреневой поливой и белыми лилиями по ней).



108 6. Ваза с осьминогом из Гурнии. Глина. Середина 2 тысячелетия до н. э. Гераклейон. Музей.

В росписях начала позднеминойского периода (16 в. до н.э.) преобладают рыбы, раковины наутилусов, морские звезды и т. п. Одним из шедевров критской керамики является ваза с осьминогом из Гурнии. У этой вазы несколько расплывчатая, словно текучая форма, всецело подчиненная росписи, изображающей большого осьминога; его эластичные щупальцы, мускулистое тело и горящие глаза переданы поразительно достоверно; вокруг него — водоросли и кораллы. На ритоне (*Ритон — сосуд для вина в виде рога.*), из Псиры изображены дельфины, попавшие в сети.

Позднее, в 15 в. до н.э., в керамике, как и в стенной живописи, началось усиление схематизации. Сложился так называемый «дворцовый стиль» - формы стали суше, изысканнее, рисунок постепенно превратился в орнамент.

Ко времени расцвета искусства Крита, вероятно к 16 в. до н.э., относятся каменные, покрытые рельефом сосуды, сделанные из стеатита (жировика): сосуд с группой жнецов, с песней возвращающихся с поля, или ритон со сценами кулачного боя, борьбы и акробатических сцен с быком, где, несмотря на общую условность рельефа, с большой живостью переданы сложные движения борцов или стремительный бег разъяренного быка.



106 6. Кубок из купольного погребения в Вафио (близ Спарты). Золото. Середина 2 тысячелетия до н. э. Афины. Национальный музей.

К тому же периоду блестящего расцвета критского искусства относятся знаменитые золотые кубки с рельефными изображениями быков, найденные в Пелопоннесе, близ деревни Вафио. Простая форма невысоких, слегка расширяющихся кверху кубков хорошо соответствует покрывающему их рельефу. Оба кубка явно были сделаны в одной мастерской. На одном из них представлены быки, мирно пасущиеся на траве среди оливковых деревьев, и широкоплечий, мускулистый юноша, привязавший одного из них. Облик быков, их движения, как и детали пейзажа, свидетельствуют о наблюдательности художника и его высоком мастерстве. Сцены на втором кубке полны стремительного движения. В центре бык, попавший в расставленную сеть и делающий отчаянные усилия, чтобы спастись: он выворачивается всем телом и судорожно вытягивает шею; справа - быстро убегающий бык, ноги которого не касаются земли; слева — борьба дикого быка с охотниками, один из которых уцепился за рога, другой, отброшенный животным, стремглав летит вниз. Движение разъяренного быка передано с яркой выразительностью,

но поворот его головы условен, она как бы распластана. Связь этих изображений с религиозно-мифологическими представлениями критян несомненна. Люди на кубках из Вафио даны так же, как на фресках и печатях: те же худощавые, мускулистые фигуры в коротких передниках, так же туго стянутые поясом, в высокой обуви с острыми носками. Тщательно переданы деревья, трава, камни, сеть из толстой крученой веревки.



107 6. Коза с козленком. Фаянсовая табличка. Середина 2 тысячелетия до н. э. Гераклейон. Музей.

Период расцвета критского искусства сопровождался развитием мелкой пластики. Найденные на Крите статуэтки богинь, держащих в руках змей, сделанные из фаянса или из слоновой кости, фаянсовые таблички с разноцветными фигурами летучих рыб, раковин, козы с козленком и др. сочетают обычную для эгейского искусства декоративность и изысканность с большой долей реалистической наблюдательности. Статуэтки богинь со змеями, с их традиционным критским костюмом и украшенным цветами убором на голове, с их торжественной, неподвижной позой были, вероятно, изображениями почитаемой во всем Средиземноморье богини — покровительницы всего живого, богини растительности; змея, атрибут богини, считалась священным существом. Такой образ богини, отражавший облик знатной критянки, мог сложиться лишь в обществе, достигшем уже значительного социального расслоения.



106 а. Богиня со змеями. Статуэтка из слоновой кости с золотом. Середина 2 тысячелетия до н. э. Бостон. Музей изящных искусств.

Шедевром критской мелкой пластики можно назвать статуэтку богини со змеями Бостонского музея, сделанную из слоновой кости и золота (17 см высоты). Ее стройная фигурка так же одета в длинное платье со сборками, и так же в вытянутых руках она держит змей. Но лицо трактовано более реально, чем у фаянсовых статуэток, и более тонко моделировано. Тщательно передана мускулатура рук. Смелостью своего решения отличается статуэтка из слоновой кости, в которой передано быстрое движение акробата, прыгающего через быка. Острая наблюдательность, верность и точность движения есть и в других образцах мелкой пластики Крита, в особенности в характерных для эгейского искусства многочисленных изображениях быка.

Есть основания думать, что на Крите существовала и крупная скульптура, скорее всего деревянная, которая до нас не дошла.

Упадок критской культуры в 15 в. до н.э. под воздействием, видимо, какого-то неизвестного нам внутреннего кризиса, сопровождавшийся в искусстве быстро нарастающей схематизацией и геометризацией форм, с наибольшей яркостью отразился в скульптуре. Статуэтки юношей этого времени отличаются неестественно удлиненными пропорциями, примитивным изображением тела и лица.

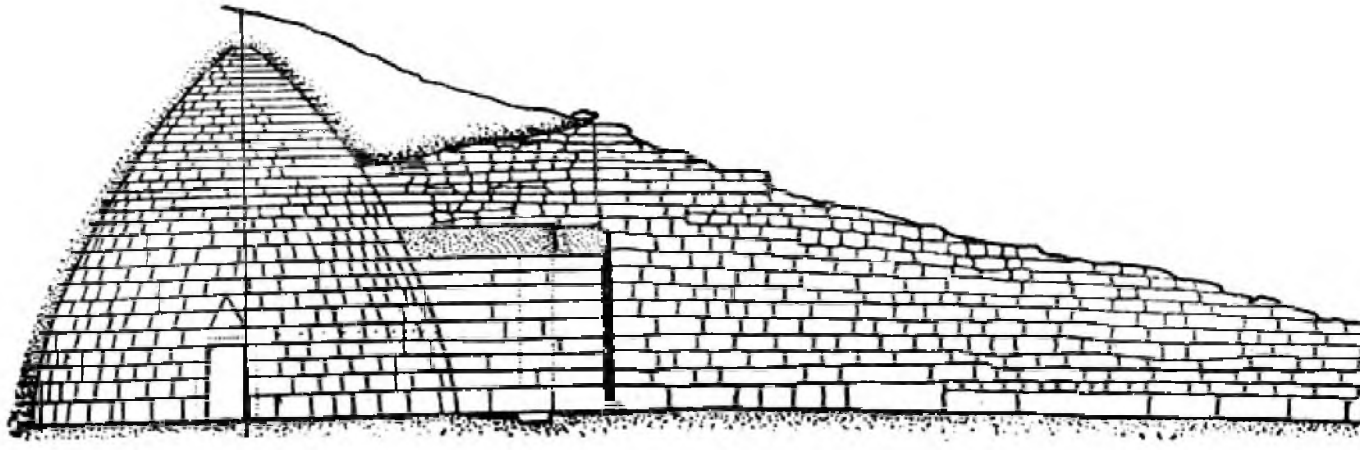
Около 1400 г. до н.э. города Крита были разрушены, повидимому, каким-то иноземным (скорее всего, ахейским) военным вторжением. Разгром Кносского дворца, бывшего средоточием Критской морской державы, возможно, отразился в греческих сказаниях о Тезее — герое, победившем чудовищного Минотавра, полу-человека-полубыка, обитавшего в Лабиринте.

***

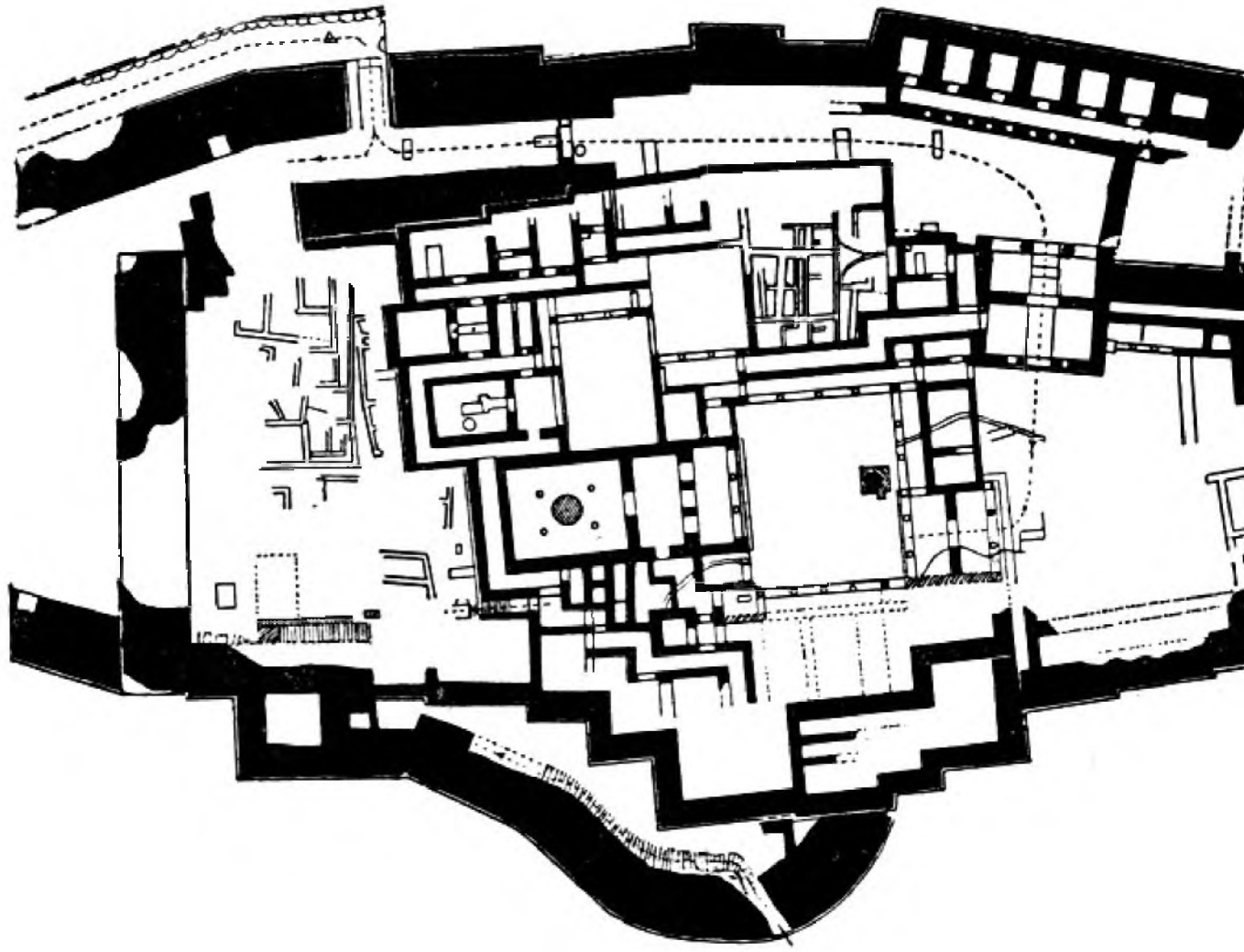
Эгейское искусство, сложившееся на материке Греции, обычно называется микенским искусством.

Вопрос об этнической принадлежности населения Крита и Микен относится к числу самых трудных в исторической науке. Предположительно считается, что обитатели Крита и Микен принадлежали к разным этническим группам. Жители Микен были, вероятно, ахейцы. Теснимые другими племенами, они осели на юге Балканского полуострова около 2000 г. до н.э. Местное население, может быть карийцы или пеласги, частью покинуло родные места и переселилось в другие, частью смешалось с пришельцами. Расцвет микенской культуры относится к 1500 -1200 гг. до н.э. Для социального строя Микен и других эгейских городов Пелопоннеса и побережья Малой Азии было характерно разложение родового строя, выделение аристократии, наличие патриархального рабства и сложение ряда мелких государств во главе с басилевсом — военным вождем, верховным жрецом и судьей. Народное собрание имело некоторое значение в государственных делах. Легенды о внутриродовой борьбе за первенство рода, за царский престол отразились позднее в греческой мифологии и трагедии.

Ведущее место в микенском искусстве занимает архитектура. Архитектурные памятники этого времени обнаружены в Микенах, Тиринфе, Орхомене, Афинах и других местах Греции, а также в Трое (на побережье Малой Азии). Они расположены на возвышенных местах. В отличие от дворцов Крита, не имевших укреплений, дворцы Тиринфа и Микен были хорошо укреплены (см.рисунки).



Сокровищница Атрея (разрез).



План дворца в Тиринфе.

За их стенами спасалось во время вражеских набегов все окрестное население. Внутри крепостных стен находились дворцовые здания, в которых жил басилевс, его семья и многочисленные родственники, дружина и слуги; там же находились помещения для хранения запасов.

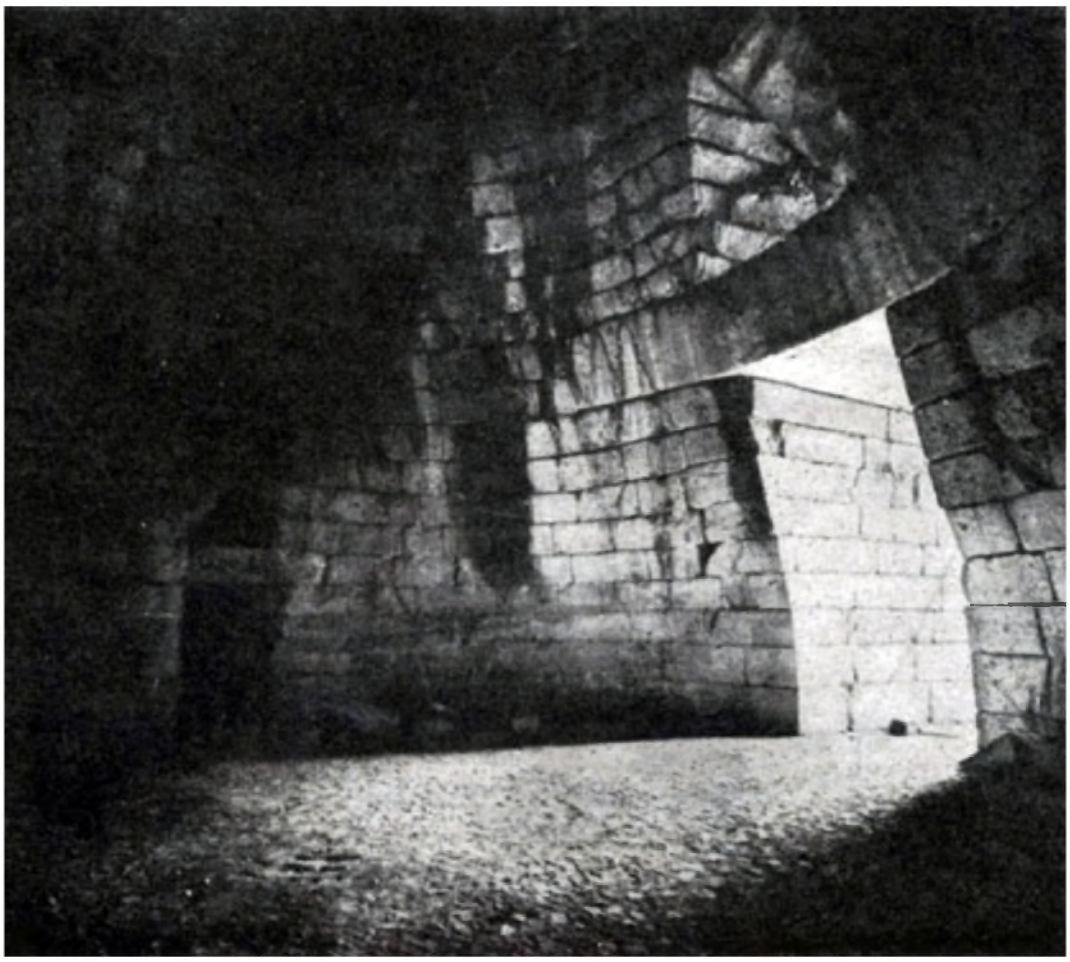
Композиция этих дворцовых комплексов имела некоторые общие черты с композицией критских дворцов — несимметричное расположение построек, световые колодцы и др. Но в ней были и свои местные особенности: в плане дворца центральное место занимал мегарон, большой прямоуголный зал с очагом в середине, четырьмя расширяющимися кверху колоннами по сторонам очага, поддерживавшими перекрытие, и сенями (продомосом), имевшими наружный портик с двумя колоннами. Центральное место мегарона в архитектурном ансамбле, план мегарона и портик «в антах» (то есть с двумя колоннами между выступами боковых стен мегарона) были теми чертами эгейской архитектуры, которые перешли в архитектуру Древней Греции.

Стены дворцовых, построек были сложены из сырцового кирпича с деревянными прокладками, покрыты штукатуркой и иногда расписаны. Для микенской архитектуры характерна также и примитивная техника кладки крепостных стен из огромных неотесанных камней, насухо. Толщина этих стен в Тиринфе доходит до 8 м. Стены были укреплены башнями. Греческий путешественник Павсаний (2 в. н.э.) назвал их в своем «Описании Эллады » циклопическими, потому что передвигать такие камни (более 3 м в

длину и 1 м в вышину) было, казалось, под силу только мифическим циклопам. Этот термин -«циклопическая кладка» - применяется до сих пор.



110 а. Сводчатая галлерея в Тиринфе. 14 в. до н. э.



110 6. Купольная гробница (так называемая Сокровищница Атрея) в Микенах. 14 в. до н. э.



Критские печати.

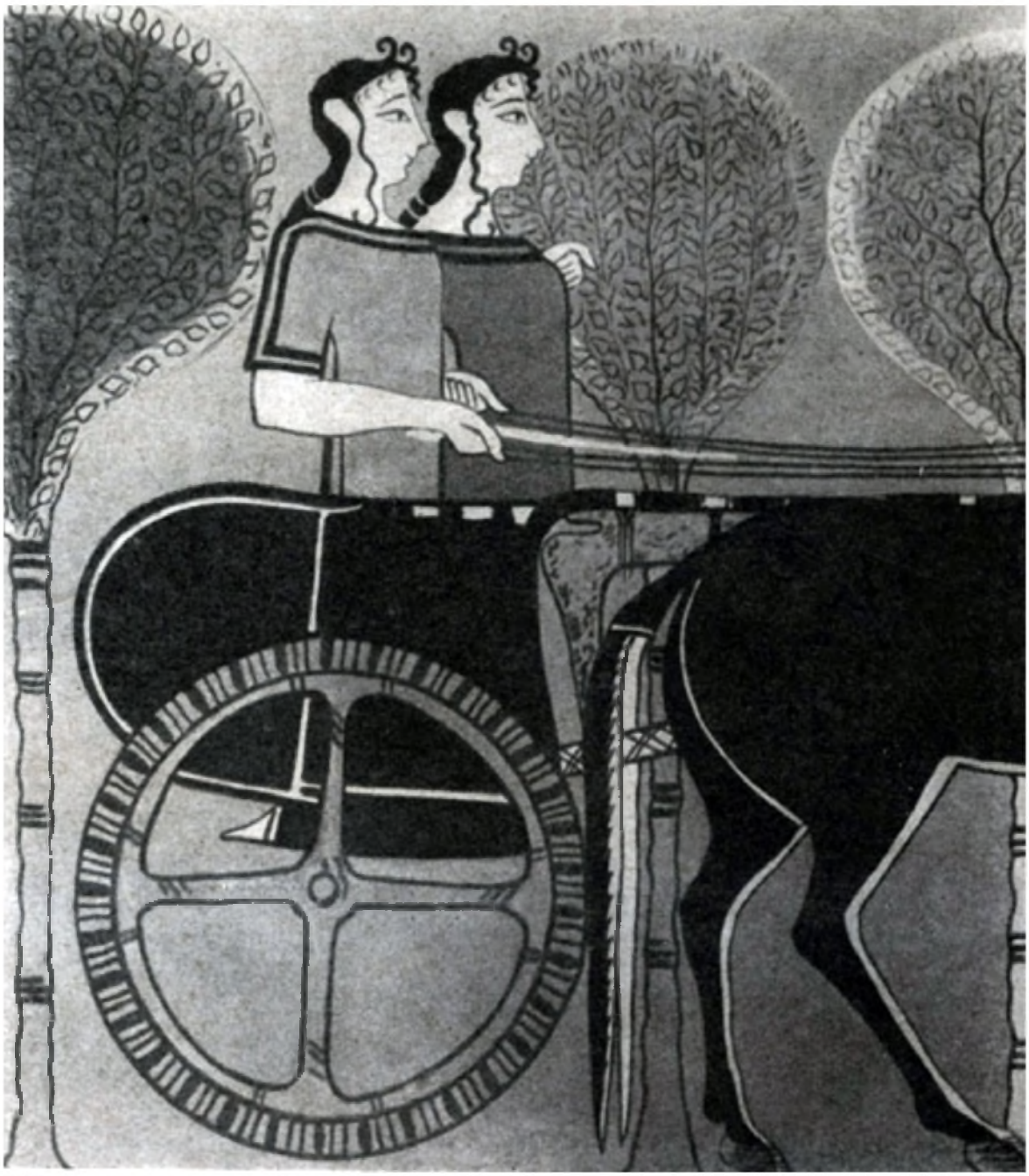
Микенские дворцы-крепости были предшественниками позднейших акрополей в Греции. Большим своеобразием отличались микенские погребальные сооружения. Это «шахтные могилы» (открытые в большом количестве в последние годы), высеченные в скале, выложенные каменными плитами и прикрытые плитами сверху, и купольные гробницы (толосы), представляющие собой круглые сооружения, крытые куполом, который образуется концентрическими рядами кладки с напуском. К круглой камере ведет узкий коридор (дромос). Лучше других сохранившаяся купольная гробница 14 в. до н.э. была открыта Шлиманом в Микенах и названа им «сокровищницей Атрея», по имени отца царя Агамемнона, вождя ахейцев, героя Троянской войны. Высота ее - 13 м, диаметр - 14,5 м, купол ее состоит из 34 концентрических кругов кладки, длина дромоса 36 м.Вход в гробницу сложен из правильных каменных квадров; дверной проем, слегка суживающийся кверху, покрыт огромной монолитной плитой (около 120 тонн весом), над

которой продолжается кладка, образующая треугольное отверстие для облегчения стены над поперечной плитой. Ту же конструкцию мы видим в так называемых «Львиных воротах», ведущих в акрополь Микен. Треугольник над пролетом ворот занят здесь большой треугольной же плитой со скульптурным рельефом в виде двух львиц, опирающихся передними лапами на алтарь по сторонам стоящей на нем колонны, расширяющейся кверху. Рельеф величественных «Львиных ворот» — единственный пример монументальной скульптуры в эгейском искусстве. Геральдический характер рельефа вполне соответствовал условному искусству Микен. Композиция микенских архитектурных комплексов была самобытной, но декорация и орнаментика сложились под сильным влиянием Крита, отличаясь лишь большим схематизмом. Размеры построек, их монументальность свидетельствуют о привлечении для их сооружения огромного количества людей - как пленных рабов, так и местного населения.



111. Львиные ворота в Микенах. 14 в. до н. э.

Микенская стенная живопись сохранилась в Микенах, Тиринфе, Фивах и других местах Греции. Сюжеты росписей те же, что и на Крите, или местные; возможно, что исполнителями этих фресок были критские мастера. Фреска из Тиринфа с изображением акробатических игр с быком похожа на критскую; в большой фреске с фигурой пышно одетой женщины, несущей перед собой ларец из слоновой кости, яснее выступают черты гораздо более условного местного искусства, хотя костюм и прическа - критские. К числу лучших фресок Тиринфа относится фреска с охотой на кабана. Стремительное движение раненного стрелами и убегающего сквозь заросли кабана и ловкие движения собак полны жизни. Но условная расцветка собак усиливает отвлеченно-декоративный характер росписи. Декоративность микенской живописи ближе к декоративности орнамента: в ней преобладает не пятно, а линия. С течением времени черты плоскостности и условной схематизации все более нарастали, как видно, например, по небольшой фреске (около 50 см высоты) со сценой выезда двух девушек на колеснице, так называемых «охотниц». Девушки стоят на колеснице, запряженной парой коней; их одежда - не критская, похожая на греческий хитон; за ними — совершенно условно трактованные деревья. Композиция обрезана на половине фигуры коня; фреска, возможно, представляет собой копию части какой-то многофигурной композиции.



107а. Выезд охотниц. Фреска из Тиринфа. Высота около 0,5 м. 14 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

Гомер называет Микены златообильными. Действительно, раскопки Шлимана и раскопки 50-х гг. 20 в. дали совершенно исключительные по богатству и отчасти художественному мастерству вещи: так называемая «маска Агамемнона», кубки, чаши, сосуды — грубой местной работы, но массивные, из чистого золота; замечательный кубок из горного хрусталя с ручкой в виде головы утки; тяжелые бронзовые мечи с рукоятками из слоновой кости с инкрустацией золотом; множество бляшек, украшавших, вероятно, погребальный полог и одежду; кинжалы критской работы с изумительной по тонкости инкрустацией на клинках, изображающей бегущих львов посреди лилий, охоту на львов и др. Таким образом, в прикладном искусстве, как и в архитектуре, видно сочетание высокоразвитой критской культуры с более примитивной местной.



Ветви и цветы. Фрагмент фрески из Агиа Триады.

Очень интересным видом эгейского искусства являются резные перстни-печати из камня иди металла. Эти печати очень разнообразны по сюжетам; некоторые из них проливают свет на религиозные представления, сложившиеся в Эгейском мире (когда на них вырезана, например, двойная секира — предмет поклонения, или сцены со жрицами и их культовыми действиями). Люди так же, как и в стенных росписях, изображаются с тонкой талией, мускулистые, с небольшой головой. Хотя человеческие фигурки на печатях сильно схематизированы, зато животные передаются с обычной для эгейского искусства тонкой наблюдательностью (см.рисунок).

В период процветания Критской державы эгейская культура распространялась также на побережье Малой Азии, и богатая Троя входила в сферу ее влияния. Археологические изыскания установили, что гомеровской Трое соответствует седьмой город из двенадцати бывших на Гиссарлыкском холме; в этом городе были крепостные стены и (несохранившиеся) дворцы и храм.

Основываясь на «Илиаде» и «Одиссее» Гомера и на археологических данных, можно предположить, что в 13 - 12 вв. до н.э. союз ахейских племен с Микенами во главе начал

борьбу за обладание Геллеспонтом и побережьем Малой Азии. Длительная осада Трои (в течение 10 лет) окончилась победой ахейцев, но обессилила обе стороны.

Около 1200 г. до н.э. микенская культура была сметена новой волной греческих племен — двинувшихся с севера дорийцев, теснимых фракийцами и иллирийцами.

Археологические открытия последних десятилетий подтверждают близость позднемикенской и раннегреческой культуры и тем самым значение эгейского искусства для сложения ранних этапов собственно греческого искусства.

Искусство Древней Греции (Ю.Колпинский)

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 первобытно-общинного 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.

Не случайно Софокл, великий греческий трагический поэт, мог сказать в своей «Антигоне»: «Много в природе дивных сил, но сильней человека нет».

Фолософские 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. «Без того фундамента, который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы» ()Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, М., 1951, стр. 169.), — писал Энгельс.

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. Замечательные достижения культуры ряда народов феодальной Азии, в частности Средней Азии, были тесно связаны с переработкой наследия собственно греческой и своей местной античной художественной традиции; это сказывалось в прогрессивных, материалистических по своей направленности философских учениях, в медицине, отчасти и в литературе и искусстве.

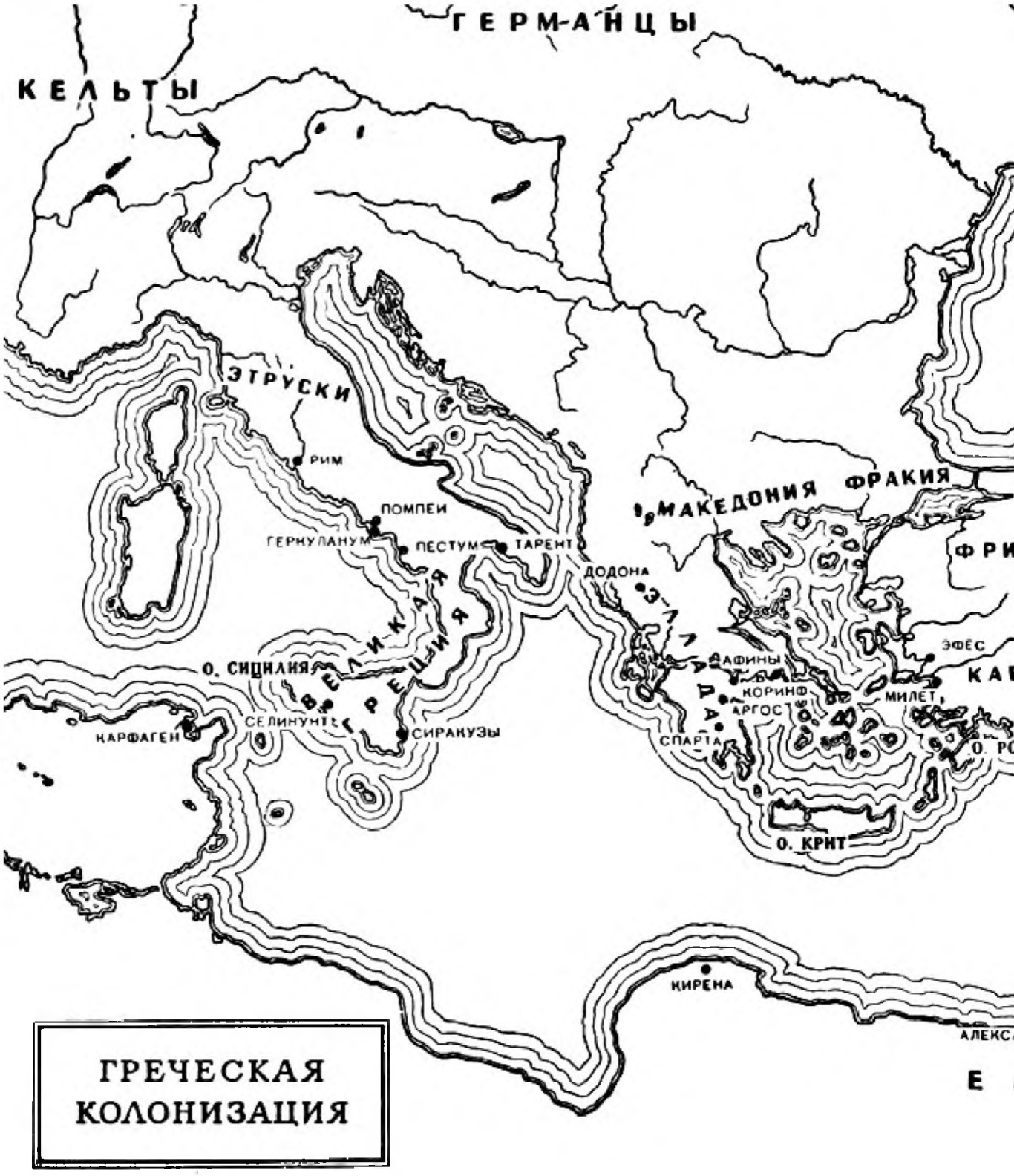
Искусство и культура Возрождения в своей борьбе за идеалы гуманизма и реализма, как и в своей критике средневековья, особенно широко черпали из сокровищницы греческого наследия. Даже самое название эпохи Возрождения возникло как обозначение возрождения античной, то есть греческой и римской культуры.

Передовые художники и мыслители 17 - 18 вв. в западной Европе и в России в своей борьбе за утверждение идеалов гражданственного служения обществу, в своей критике феодальной системы также постоянно обращались к античным образам и преданиям. В них они находили примеры и образцы для возвеличения своей борьбы, своих общественных идеалов. Замечательный расцвет русской классицистической архитектуры и монументальной скульптуры в конце 18 и первой трети 19 в. также был связан с глубокой переработкой античного наследия.



ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

Древняя Греция.



Греческая колонизация.

Гёте и Шиллер, Байрон и Китс, Державин и Пушкин, Белинский и Горький глубоко ценили культуру Древней Греции.

Высокую оценку древнегреческому искусству и эпосу дали классики марксизма. Маркс указывал, что они «в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца»(*К. Маркс, К критике политической экономии, 1953, стр. 225.*).

***

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. Более того, свободный отличался от раба именно в той мере, в какой был полноправным членом своей общины, своего города-государства. 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. Не случайно Маркс, сравнивая эпоху Перикла, вождя афинской демократии 5 в., и эпоху Александра Македонского, говорил о первой, как об эпохе наибольшего внутреннего расцвета, а о второй, как об эпохе наибольшего внешнего расцвета.

В цветущую пору развития греческого общества сознание свободных граждан было проникнуто чувством гражданской ответственности, характеризовалось непосредственным переплетением личных и общественных интересов. Право гражданства было великой честью, непременным условием для существования действительно достойного человека.

Так, свободнорожденный афинянин в день своего восемнадцатилетия торжественно включался в списки граждан; при этом он произносил клятву: «Я не посрамлю священного оружия и не оставлю товарища в битве, буду защищать и один и со многими все священное и заветное, не уменьшу силы и славы отечества, но увеличу их; буду разумно повиноваться существующему правительству и законам, установленным и имеющим быть принятыми; а если кто будет стараться уничтожить законы или не повиноваться им, я не допущу этого и буду бороться с этим против него и один и со всеми; буду также чтить отечественные святыни. В этом да будут мне свидетели боги».

Одной из важнейших привилегий и обязанностей гражданина была защита отечества с оружием в руках: полисы постоянно враждовали друг с другом, правда, объединяясь в случае нападения на Грецию общего врага (так, например, было при войнах с Персией и Македонией). Еще большее значение имело право каждого гражданина участвовать в управлении государством. В ряде наиболее демократически организованных полисов, например в Афинах, некоторые общественные должности замещались ежегодно в порядке жеребьевки. В пору своего расцвета греческий город-государство почти не знал особого сословия чиновников. Высшим законодательным органом было собрание всех граждан полиса.

Конечно, не во всех общинах господствовали демократические порядки. Но даже там, где господствовала аристократия, члены общины были лично свободными и в той или иной мере участвовали в общественной и политической жизни государства. Естественно и то, что среди свободных граждан не было внутреннего единства. В каждом полисе шла ожесточенная борьба, полная драматических перипетий, между массой трудящегося демоса (то есть народа) и представителями старой родовой аристократии и нарождающейся новой богатой верхушки. И все же во время самой ожесточенной классовой борьбы граждане полиса в период его восходящего развития ощущали свою кровную связь с народной общиной, с государством, на непосредственном опыте убеждались в прямой связи своего личного благополучия с благоденствием и силой своего родного полиса в целом.

Так, Фукидид в своей «Истории Пелопоннесской войны» вкладывает в уста Перикла — вождя Афинской демократии — следующие слова: «Я держусь того мнения, что благополучие государства, если оно идет по правильному пути, более выгодно для частных лиц, нежели благополучие отдельных граждан при упадке всего государства в его совокупности. Ведь если гражданин сам по себе благоденствует, между тем как отечество разрушается, он все равно гибнет вместе с государством...». 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.

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 греческое искусство, особенно в 5 в. до н.э., носило общественно-гражданский характер, было проникнуто духом народности.

На развитие труда свободных граждан в античном обществе в классическую пору его существования обращает внимание Маркс, отмечая, что «как мелкое крестьянское хозяйство, так и независимое ремесленное производство... представляют экономическую основу классического общества в наиболее цветущую пору его существования, после того как первоначальная восточная общинная собственность уже разложилась, а рабство еще не успело овладеть производством в сколько нибудь значительной степени» (*К.Маркс и Ф.Энгельс, Соч., т. XVII, стр. 368, прим. 24.*).

Собственно говоря, первые признаки кризиса античного города-государства и всего рабовладельческого общества, возвестившие конец наиболее цветущей поры античной культуры, были связаны в значительной степени именно с наметившимся уже в самом конце 5 в. до н.э. упадком труда свободных. «Не демократия привела Афины к гибели, как это утверждают европейские школьные педанты, виляющие хвостом перед монархами, а рабство, которое сделало труд свободного гражданина презренным» (*Ф. Энгельс Происхождение семьи, частной собственности и государства, 1952, стр. 123.*).

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 непременное 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 неблаговидными, 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).

Религиозные воззрения греков в значительной мере сохранили свою связь с народной мифологией и не превратились в систему строго установленных догм, сковывающих всякое самостоятельное проявление мысли и творчества, как это было, например, в средневековом христианстве. Античная мифология, особенно в пору своего сложения и развития, не сводилась к системе религиозных представлений. В античных мифах-сказаниях, сложившихся еще в конце доклассового общества, была воплощена в наивно-фантастических и художественно наглядных образах вся совокупность представлений греков о действительности.1

Гениальная догадка и наивное заблуждение, правда и вымысел здесь тесно переплетались. В мифологических воззрениях древних греков содержались зачатки истории и философии, а не только религии. Мифологический характер мышления во времена перехода от первобытной общины к классовому обществу определялся тем, что человек далеко еще не подчинил себе силы природы; законы развития общества тем более не могли быть им научно поняты, поэтому его представления носили подчас фантастический характер. Но вместе с тем развитие художественной фантАзии, воплощение самых общих представлений о природных и общественных силах в наглядных конкретных образах-олицетворениях способствовали расцвету искусства. Само сознание имело поэтически-образный характер.

Маркс подчеркивает, что «греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву» (*К. Маркс, К критике политической экономии, 1953, стр. 225.*).

Если эпос, возникший на заре истории греческого общества, в образах богов и народных героев-богатырей давал в непосредственно-наивной мифологической форме широкую картину жизни греческого народа и воплощение его идеалов, то в эпоху расцвета города-государства дело обстояло уже иначе.

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. Но, все изучая и все испытуя согласно законам разума, философ-мудрец мыслил не только в формах логических категорий, но очень часто в форме живых образов, наглядных олицетворений. Так, представление о законе необходимости, господствующем в жизни, формулировалось не в форме точных логических положений, а в образе «все живое бичом голода и любви гонится к корму». Диалектическая идея вечного движения и развития воплощается в образном сравнении «нельзя дважды войти в одну и ту же реку» (Гераклит Эфесский, фрагмент 91).

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, Тезея 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. Так, миф о Касторе и Полидевке утверждает идею нерушимой силы дружбы-товарищества; мифы о Геракле и

Тезее воспевают величие подвигов, совершаемых на благо человечества; миф об Оресте говорит о святости возмездия за совершенное преступление.

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.

В отличие от греческой мифологии мифология древневосточных деспотий так и не освободилась от тех причудливо-фантастических форм, которые были связаны с древнейшими тотемическими представлениями и воплощали силы рода и племени в образах священных животных. Древневосточное общество, в целом враждебное достоинству человека, за редкими исключениями, не ушло в своих мифологических и поэтических представлениях дальше образов, «божественность» которых была неотделима от их полузвериной, чудовищно фантастической, а не светлой человеческой природы.

Греческий же герой Геракл завоевал свое право на включение в сонм богов именно своей борьбой против диких сил природы и победой над ними. Греческие храмы постоянно украшались изображениями победоносной борьбы людей — греков, руководимых богом солнца и творчества Аполлоном и богоподобными героями Тезеем и Перифоем, — с безобразными и свирепыми полузверями-кентаврами.

Поэтому, хотя общественное сознание Древней Греции в своем развитии в эпоху расцвета и отошло от буквального понимания мифов, определенная мифологическим мышлением поэтическая сила образов в высокой мере содействовала жизненной силе и реализму искусства греческой классики.

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. Иногда это отражение жизни давалось непосредственно. Так, например, в драме Эсхила «Персы» была отражена героическая борьба греков против персидского нашествия и решена в духе интересов рабовладельческой демократии тема патриотизма. Но в большинстве случаев основные задачи общественной жизни отражались греками все же косвенно — в образах, почерпнутых из мифов и сказаний. Правда, древними греками осознавались вполне отчетливо общественный смысл этих образов и их связь с важнейшими идеями современности(*Блестящий пример раскрытия действительного общественного смысла трилогии Эсхила «Орестея» дает Энгельс в «Происхождении семьи, частной собственности и государства», М., 1952, стр. 9—10.*).

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.

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, а также некоторые фрески, найденные в развалинах древнего Рима, в Болгарии, на юге СССР и в ряде других мест. 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.

Большое значение при изучении греческого искусства имеют также письменные свидетельства древних авторов, описания памятников искусства и упоминания о них в древнегреческих и древнеримских литературных произведениях, стихах, философских трактатах и т. п. Наибольшее значение в качестве источников истории греческого искусства имеют «Описание Эллады Павсания, «Естественная история» Плиния, «Картины» Филостратов, старшего и младшего, «Описание статуй» Калли-страта, «Десять книг об архитектуре» Витрувия.

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 первобытно-общинного строя и зарождения рабовладельческого общества.

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 судейскую, 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.

Племена, расселившиеся в конце 2 тысячелетия до н.э. на территории современной Греции, находились тогда еще на поздней ступени развития доклассового общества. Поэтому искусство и культура гомеровского периода складывались в процессе переработки и развития тех, по существу еще первобытных, навыков и представлений, которые принесли с собой греческие племена, лишь в малой степени усвоившие традиции более высокой и зрелой художественной культуры Эгейского мира.

Однако некоторые сказания и мифологические образы, сложившиеся в культуре Эгейского мира, вошли в круг мифологических и поэтических представлений древних греков, так же как различные события истории Эгейского мира получили образно-мифологическое претворение в сказаниях и в эпосе древних греков (миф о Минотавре, троянский эпический цикл и др.). Зародившаяся в гомеровский период монументальная архитектура древнегреческих храмов использовала и по-своему переработала сложившийся в Микенах и Тиринфе тип мегарона — зала с сенями и портиком. Некоторые технические навыки и опыт микенских зодчих также были использованы греческими мастерами. Но в целом весь эстетический и образный строй искусства Эгейского мира, его живописный, утонченно экспрессивный характер и орнаментальные, узорные формы были чужды художественному сознанию древних греков, первоначально стоявших на более ранней ступени общественного развития, чем перешедшие к рабовладению государства Эгейского мира.

12 - 8 вв. до н.э. были эпохой сложения греческой мифологии. Мифологический характер сознания древних греков получил в этот период свое наиболее полное и последовательное выражение в эпической поэзии. В больших циклах эпических песен нашли отражение представления народа о его жизни в прошлом и настоящем, о богах и героях, о

происхождении земли и неба так же, как и народные идеалы доблести и благородства. Позже, уже в период архаики, эти устные песни были сведены в большие художественно завершенные поэмы.

Древний эпос наряду с неразрывно связанной с ним мифологией выразил в своих образах жизнь народа и его духовные стремления, оказав огромное влияние на все последующее развитие греческой культуры. Его темы и сюжеты, переосмысленные в соответствии с духом времени, разрабатывались в драме и лирике, отражались в скульптуре, живописи, рисунках на вазах.

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



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

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 обилен: 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. 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.



113 а. 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, завершенный еле намеченным изображением головы и черт лица. Некоторое понятие об этой скульптуре могут дать геометрически упрощенные бронзовые изображения богов, найденные при раскопках храма в Дреросе на Крите, построенного в 8 в. до н.э. дорийцами, уже задолго до того поселившимися на этом острове.



113 6. Пахарь. Терракота из Беотии. 8 в. до н. э. Париж. Лувр.

Чертами более живого отношения к реальному миру обладают лишь некоторые терракотовые статуэтки из Беотии, относящиеся к 8 в., как, например, статуэтка, изображающая крестьянина с плутом; несмотря на наивность решения, эта группа сравнительно более правдива по мотиву движения и менее связана неподвижностью и условностью искусства гомеровского периода. В такого рода изображениях можно видеть некоторую параллель созданному в то же время эпосу Гесиода, воспевающему крестьянский труд, хотя и здесь изобразительное искусство выглядит очень сильно отставшим от литературы.

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.

Сложность и противоречивость искусства периода архаики объяснялись переходным характером этого исторического этапа в развитии греческого общества.

Власть главы племени, басилевса, еще в 8 в. до н.э. была сильно ограничена господством родовой аристократии — эвпатридов, сосредоточивших в своих руках богатства, землю, рабов, — а затем, в 7 в. до н.э., исчезла вовсе. Разложение старых первобытно-общинных отношений, имущественное неравенство, как и все шире применявшийся рабский труд, привели к сложению в Греции рабовладельческого строя. Развитие торговли и ремесел вызвало расцвет городской жизни и временный рост наряду с рабским и свободного труда, а вместе с ним — демоса, то есть массы свободных граждан полиса, противостоявшей старой родовой аристократии.

Период архаики стал временем ожесточенной классовой борьбы между старой родовой знатью — эвпатридами и народом — демосом, то есть массой свободных членов общины. Демос состоял из нескольких социальных групп (земледельцы, ремесленники, купцы и т. д.); интересы их не всегда совпадали, но эвпатриды были враждебны всем им. Поэтому, хотя формы перехода греческих общин к рабовладельческому строю были различны, наиболее важной и типичной для этого времени была борьба демоса против эвпатридов. Эвпатриды стремились к закабалению свободных общинников, что могло повести развитие греческого общества по пути, в какой-то мере напоминающему путь развития восточных рабовладельческих деспотий. Не случайно поэтому в процессе формирования греческого искусства в 7 и 6 вв. до н.э. встречались произведения, близкие по духу древневосточному искусству.

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 дости-. жениями 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.

Победа, полная или частичная, широкой массы свободных крестьян, ремесленников, купцов и мореплавателей и ликвидация старых родовых учреждений привели к утверждению собственно античного варианта рабовладельческого общества.

В течение 7 - 6 вв. до н.э. широко раздвинулись границы распространения греческих поселений. Недостаточная плодородность земли приросте населения на материке и островах Греции, развитие морской торговли и в особенности обострение социальных

противоречий в городах-государствах привели к образованию греческих колоний по отдаленным берегам Средиземного и Черного морей. Особенно большое значение в дальнейшей, истории древнегреческой культуры имели греческие поселения в Южной Италии и Сицилии (так называемая Великая Греция).

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.

История архаического искусства в основном была историей преодоления старой художественной культуры родового общества и постепенной подготовки принципов реалистического искусства рабовладельческого полиса, которое утвердилось в дальнейшем, в 5 в. до н.э., после разгрома эвпатридов.

Именно в период архаики складывается система архитектурных ордеров, которая легла в основу всего дальнейшего развития античной архитектуры. В это же время расцветает повествовательная сюжетная вазопись и постепенно намечается путь к изображению в скульптуре прекрасного, гармонически развитого человека. От древнейшего периода культуру архаики отличают также возникновение и расцвет лирической поэзии, чрезвычайно важной для сложения греческого реализма, появление которой связано с выделением личности из рода и интересом к миру личных чувств человека.

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 вазописи 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.

К концу 6 в. новые, классические тенденции начинают приходить во все большее противоречие с методами и принципами архаического искусства. Хотя племенные различия давали еще о себе знать в греческом искусстве периода архаики, борьба передовых сил в архаическом искусстве с течениями, им враждебными, происходила во всех местных школах Греции и была важнее и существеннее различий между дорической и ионической школами, хотя эти различия были вполне отчетливыми и довольно значительными.

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.

***

В архитектуре архаики проявились с наибольшей силой прогрессивные тенденции искусства этого времени. Уже в глубокой древности искусство Греции создало новый тип здания, ставший в ходе веков ярким отражением идей демоса, то есть свободных граждан города-государства.

Таким зданием был греческий храм, принципиальное отличие которого 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.

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. Поэтому, хотя в старых священных местах (как, например, в Дельфах), часто находившихся на далеком расстоянии от городов, и сооружались новые более совершенные храмы, самый тип храма развивался, разрешая задачу создания архитектурного центра общественной жизни, способного ясно выразить духовный и гражданский строй города-государства. Ясность и простота основных архитектурных форм храма и их художественное совершенство, доступное и близкое народу, приобретали особое значение.

Общественный смысл и чисто земной, человеческий характер греческого храма не менялся оттого, что он посвящался богу — покровителю города: развитие самой греческой религии шло ко все более решительному очеловечению ее образов. Храм, посвященный богу, был всегда обращен главным фасадом на восток, храмы, посвящавшиеся обожествленным после смерти героям, обращались на запад, в сторону царства мертвых.

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).



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

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.

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 этой работы сложилась ясная и цельная художественно осмысленная архитектурная система, которая позднее, у римлян, получила название ордера (что означает порядок, строй). Применительно к греческому зодчеству слово ордер подразумевает в широком смысле этого слова весь образный и конструктивный строй греческой архитектуры, главным образом храма, но чаще имеет в виду только порядок соотношения и расположения колонн и лежащего на них антаблемента (перекрытия).

Эстетическая выразительность ордерной системы была основана на целесообразной гармонии соотношения частей, образующих единое целое, и на ощущении упругого, живого равновесия несущих и несомых частей. Даже совсем незначительные изменения пропорций и масштабов 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, 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 только с конкретными задачами и целями строительства, но и с окружающей природой, а в период классики — и с другими зданиями архитектурного ансамбля. Каждый храм был создан именно для данных условий, для данного места. Отсюда то ощущение художественной неповторимости, которое вызывают в зрителе греческие храмы.

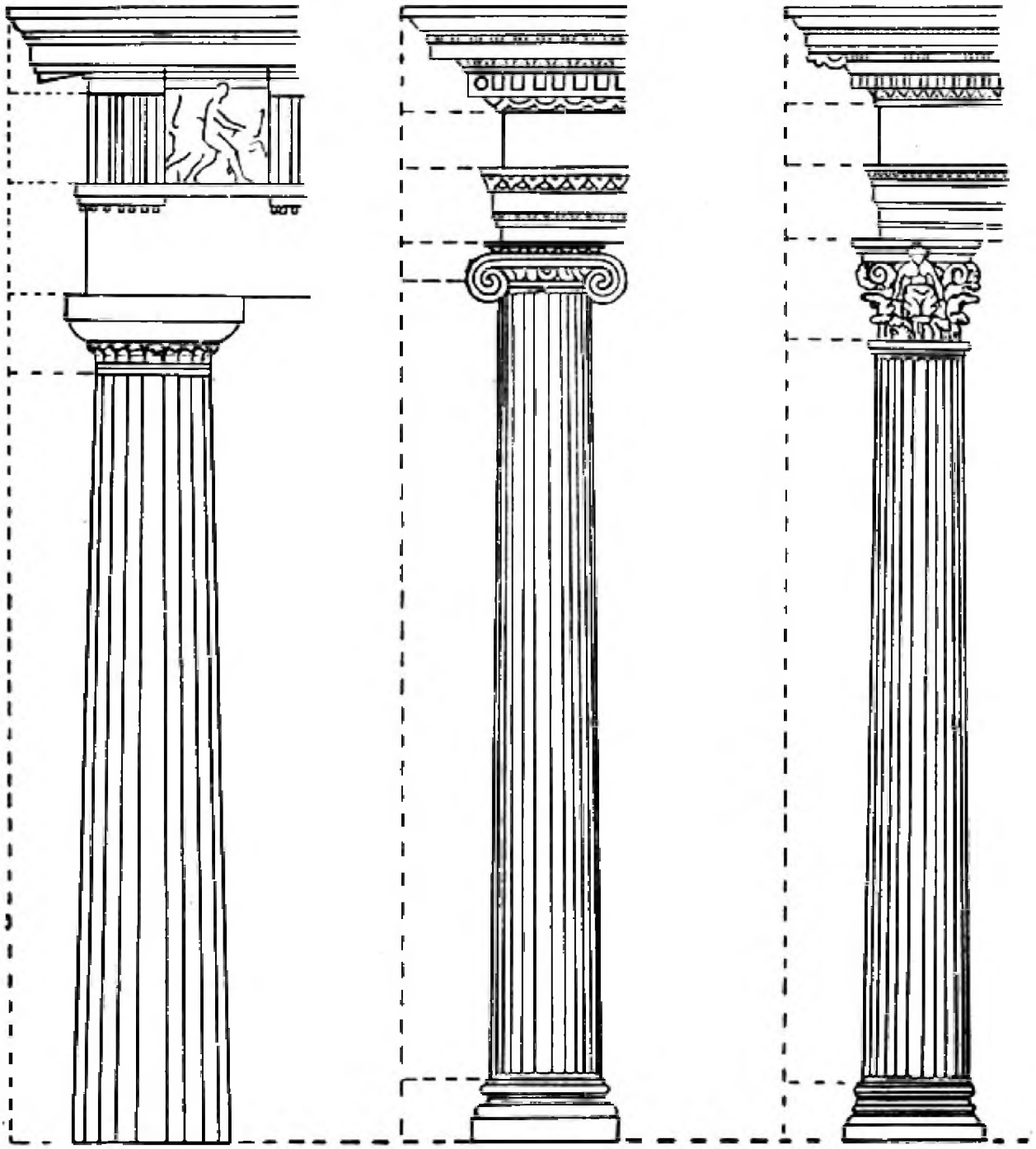
Все эти замечательные качества и особенности греческой архитектуры получили свое полное развитие лишь в период классики, в 5 - 4 вв. до н.э.) но были подготовлены в значительной мере уже в архаический период.

Дорический храм-периптер был отделен от земли каменным основанием — стереобатом, который был несколько шире колоннады храма и обычно состоял из трех массивных ступеней, шедших вдоль всех четырех фасадов. Верхняя ступень и вся верхняя поверхность стереобата, или стилобат, служила как бы постаментом для храма. В наос, то есть прямоугольное помещение, из которого состоял собственно храм, свет проникал или через световые люки в потолке, или через двери. Вход в наос помещался за колоннадой со

стороны главного фасада и был оформлен пронаосом, напоминающим по конструкции портик «храма в антах». Иногда кроме наоса существовал еще опистодом — помещение, находившееся позади наоса, с выходом в сторону заднего фасада.

Наос (с пронаосом и опистодомом) был со всех сторон окружен колоннадой, называвшейся «птерон» («крыло»). Колоннада периптера (то есть храма, «со всех сторон окрыленного»), возвышаясь над горизонталью стилобата, поддерживала перекрытие (опорные балки и карниз), над которым поднималась кровля, покрытая черепицей или мраморными плитками. Внутри наоса было прохладно, царил легкий сумрак. Оживленная игра света и тени в колоннаде создавала переход от яркого света дня к сумраку наоса. Стоявший на стереобате храм создавал у зрителя своей упругой и мощной колоннадой, держащей тяжелое перекрытие, впечатление ясного и гармонического равновесия сил.

Колонна была важнейшей частью ордера, так как она являлась основной несущей частью (см.рисунок). Колонна дорического ордера опиралась непосредственно на стилобат; ее пропорции в архаический период были обычно приземистыми и мощными (высота равна 4 - 6 нижним диаметрам). Дорическая колонна состояла из ствола, заканчивавшегося вверху капителью. Ствол был прорезан рядом продольных желобов — каннелюр; они шли вдоль всего ствола колонны и игрой света и тени подчеркивали ее объемность, а также усиливали общий вертикальный строй всей колоннады. Колонны дорического ордера не были 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.

Антаблемент складывался из архитрава, то есть балки, которая лежала непосредственно на колоннах и несла всю тяжесть перекрытия, фриза и карниза. Архитрав дорического ордера был гладким. Дорический фриз состоял из триглифов и метоп. Триглифы по своему происхождению восходили к выступающим торцам балок; они разделялись на три полосы вертикальными желобками. Метопы были прямоугольными плитами, когда-то, в 8 - 7 вв. до н.э., керамическими, а затем, с 7 в. до н.э. - каменными; они заполняли промежутки между триглифами. Карниз завершал антаблемент.

Треугольники, образованные на переднем и заднем, фасадах — под двускатной крышей, — назывались фронтонами. Конек крыши и ее углы венчались скульптурными (обычно

керамическими) украшениями, так называемыми акротериями. Фронтоны и метопы заполнялись скульптурой.

Колонна ионического ордера легка и стройна, она выше и тоньше по своим пропорциям, чем дорическая колонна, ее высота равна 8 - 10 нижним диаметрам. Ионическая колонна имела базу, из которой она словно вырастала кверху. Каннелюры, в дорической колонне сходившиеся под углом, в ионической колонне разделены плоскими срезами граней. От этого количество вертикальных линий как бы удваивалось, что сообщало колонне особенную легкость. Благодаря тому что желобки в ионической колонне были врезаны глубже, игра света и тени на ней была богаче и живописнее.

Капитель ионического ордера имела эхин, образующий два изящных завитка — волюты. Из-за волют капители угловых колонн требовали сложного разрешения. Архитрав ионического ордера был разделен по горизонтали на три полосы, отчего он казался более легким. Фриз шел сплошной лентой вдоль всего антаблемента. Карниз был богато декоративно обработан.

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).

Для эволюции архаических дорических храмов характерен переход от тяжеловесных и приземистых пропорций к пропорциям более стройным и гармонически ясным.

Более ранние храмы нередко имели слишком грузные капители или слишком короткие стволы колонн; соотношение количества колонн на длинных и торцовых сторонах часто было таким, что храм оказывался чрезмерно вытянутым в длину; иногда на фасаде ставилось нечетное число колонн, что не давало возможности выделить главный вход и сделать его главной осью композиции. Постепенно все такие недостатки исчезали.

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 расположени и соотношении частей архаического дорического периптера.



114 а. Храм Геры (Герайон) в Олимпии 7 в. до н. э.

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.



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

Одним из наиболее совершенных сооружений поздней архаики был храм Аполлона в Коринфе (на Пелопоннесе). Его план такасе 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.

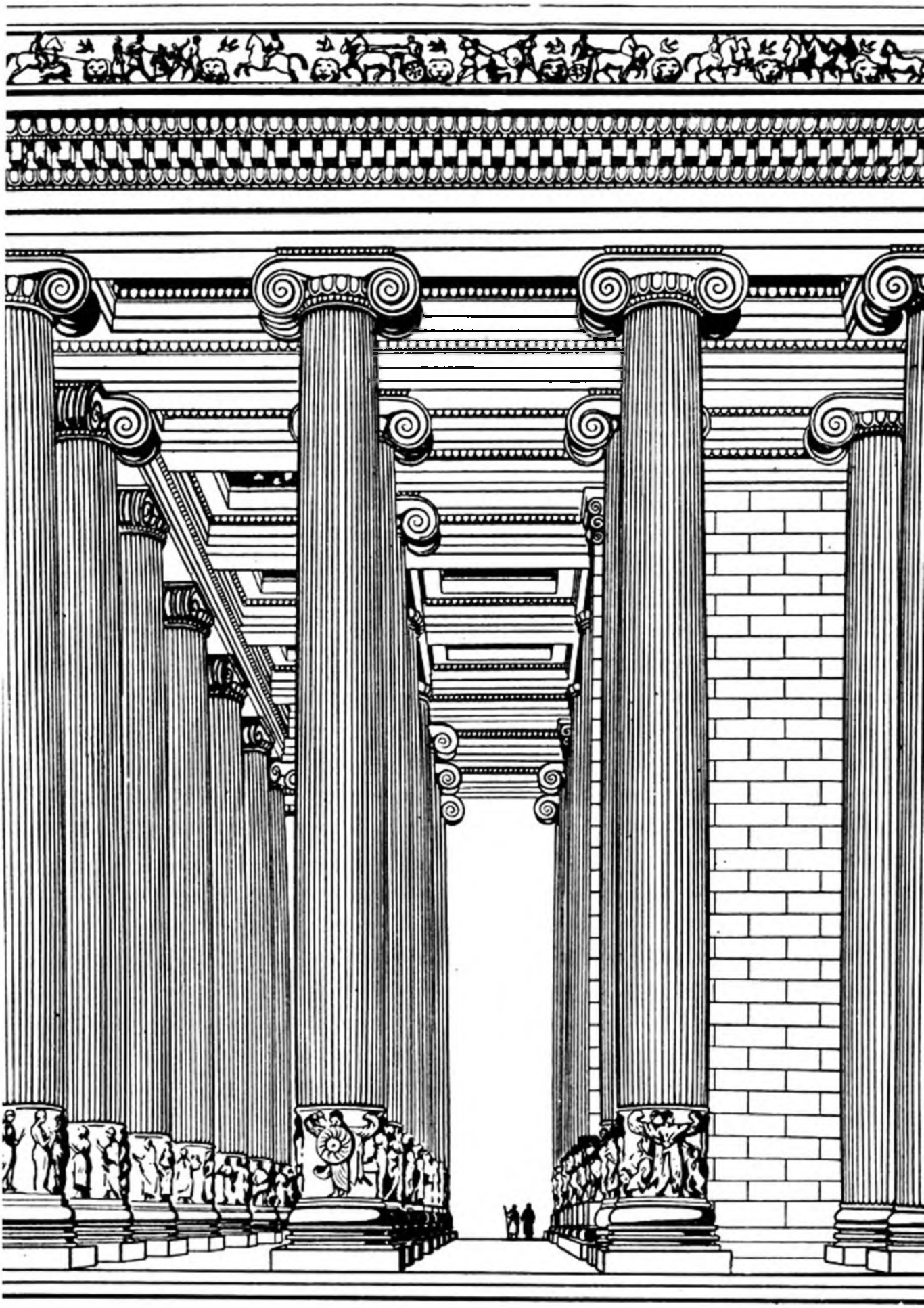
Храм Аполлона в Коринфе, построенный во второй половине 6 в. до н.э., является произведением зрелого мастерства. Его следует рассматривать как непосредственного предшественника замечательных храмов классического периода. В нем уже с очень большой художественной полнотой выражено нравственное величие 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 применив 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 архитектонику 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.

Храмы Ионии, то есть городов побережья Малой Азии и островов, отличались особенно большими размерами и роскошью убранства. В этом сказалась тесная связь городов-государств малоазийской Греции с культурой Востока. Храмы эти оказались в стороне от основной линии развития греческой архитектуры. Архитектура греческой классики широко разработала все лучшие стороны ионического ордера, но осталась чуждой пышной роскоши этих грандиозных храмов архаической Ионии; эта черта ионической архитектуры получила свое дальнейшее развитие лишь в период эллинизма.

Из архаических храмов Ионии наибольшей известностью пользовался первый храм Артемиды в Эфесе, законченный постройкой во второй половине 6 в. до н.э. и достигавший более 100 м в длину. Храм этот был не периптером, а диптером — его колоннада была двойной. Глубокий пронаос состоял из четырех рядов колонн, по две в каждом ряду. Колонны на западном и восточном фасадах опирались на барабаны, украшенные скульптурными рельефами.



Храм Артемиды в Эфесе. Реконструкция.

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 недоставало 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.

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.

Эволюция вазовых росписей шла от схематичных и отвлеченно-декоративных изображений к композициям развернуто сюжетного характера, наглядно повествующим о действиях и поступках изображенных героев. Смелые реалистические искания художников-вазописцев часто опережали развитие скульптуры.



116 а. 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 «ориентадизирующий» (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 мастер 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.



116 6. 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; оформление вазы в целом представляет собой явный пример перехода от «коврового» заполнения всей поверхности вазы к более строгой композиционной архитектонике.

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; их восклицания написаны тут же, рядом с фигурами.



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



117 6. 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.

Если килик Эксекия поражет утонченной поэзией и глубоким пониманием гармонии композиции, то росписи Андокида (третья четверть 6 в. до н.э.) замечательны смелым введением в силуэтную чернофигурную вазопись обильных реалистических мотивов, вступающих норой в противоречие с приемами плоскостной архаической вазописи. Хорошее представление о творчестве Андокида может дать амфора, выполненная в его мастерской, с изображением Геракла и Цербера (Музей изобразительных искусств имени Пушкина). Следует отметить живое движение Геракла, ставшего на одно колено и приманивающего Цербера.

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 застывшихв 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.



118 а. Артемида Делосская. Мрамор. Около 650 г. до н. э. Афины. Национальный музей.

«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.



118 6. 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.

В статуе «Богини с гранатовым яблоком» (6 в. до н.э.) сохранилась, в противоположность статуе «Геры», голова, лишенная, как и вся статуя, живого выражения. От этого лишь нагляднее становится общий условный характер такого рода религиозной скульптуры, близко напоминающий аналогичное искусство Древнего Востока. Но складки одежды, симметричными изгибающимися линиями идущие сверху вниз, общая изысканность силуэта и нарядная расцветка придают статуе при всей ее манерности своеобразное чувство праздничности.

«Восточным», ориентализирующим духом отличались сидящие фигуры правителей (архонтов), расставленные вдоль дороги к древнему храму Аполлона (Дидимейону) близ Милета (в Ионии). Эти схематичные, геометрически упрощенные статуи, похожие на каменные глыбы с сухо прочерченными линиями складок одежды, были сделаны очень поздно — в середине 6 в. до н.э. Образы правителей (имя одного из них — Харес — сохранилось в надписи на статуе) трактованы как торжественные культовые изображения. Можно представить себе, что таким могло стать все искусство Греции, если бы в нем не победила передовая гуманистическая и демократическая тенденция художественного развития.

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.

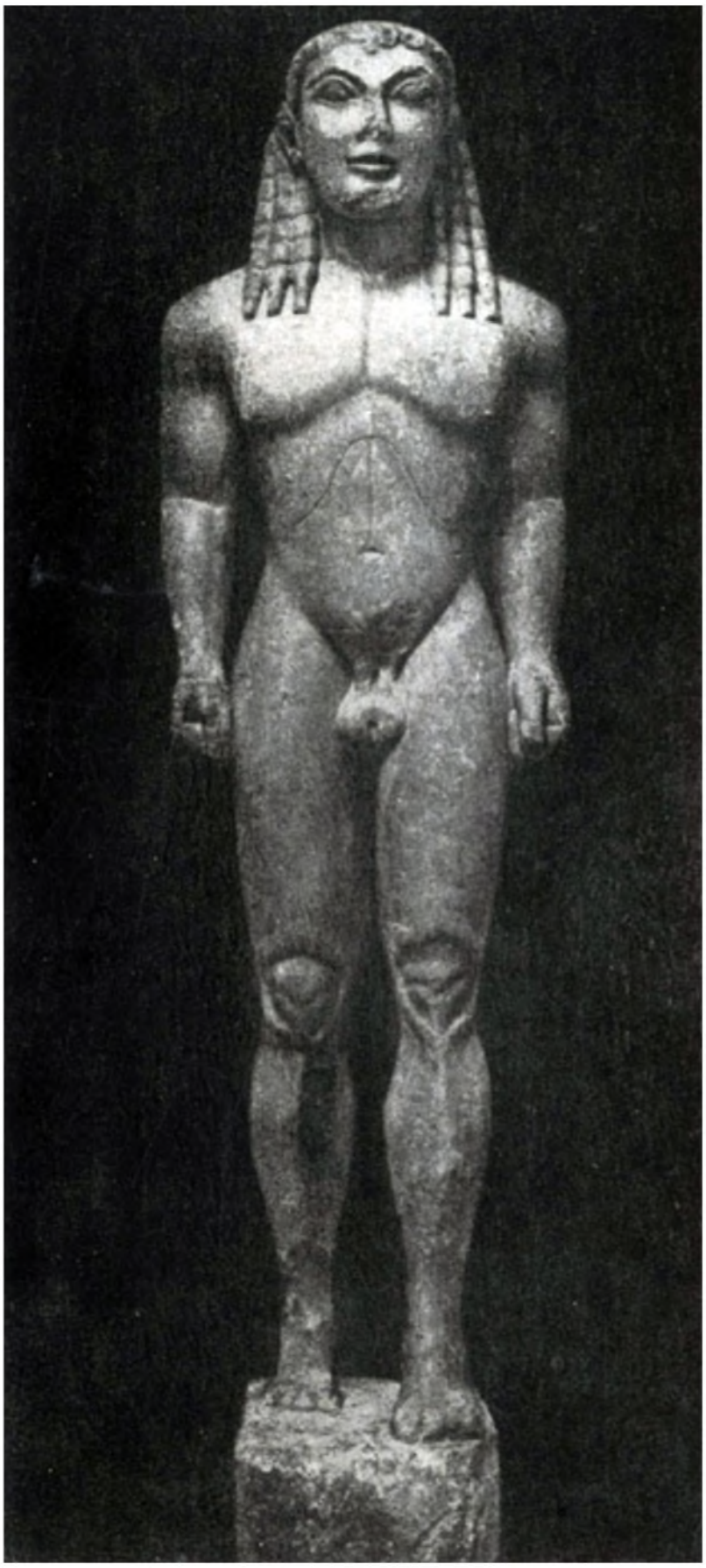
Особенно типичными для периода архаики были прямо стоящие обнаженные статуи героев, или, позднее, воинов, так называемые куросы.

Тип куроса 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 куроса — сильного, мужественного героя или воина — был связан с развитием гражданского самосознания человека; он означал большой шаг вперед по сравнению со старыми художественными идеалами. Связанные сначала с культом героев, эти статуи куросов к 6 в. до н.э. стали связываться с еще более жизненными образами идеальных воинов, — они начали служить надгробиями воинов и ставиться в честь победителей на олимпийских и других

состязаниях, которые сами изменили свое первоначальное значение празднеств в честь умершего.

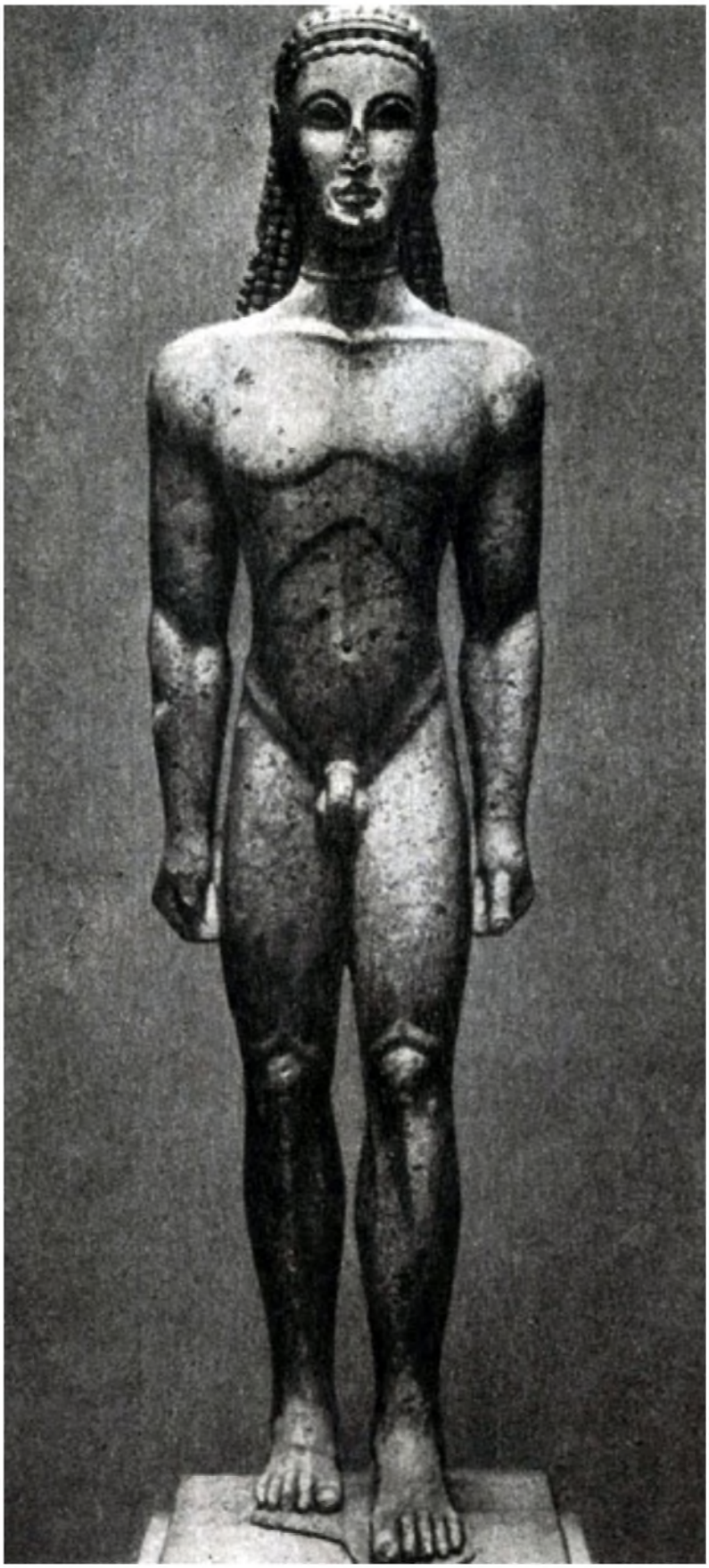
Это выдвижение в качестве героя наряду с богами также и человека — атлета и воина — показывало, что архаическое греческое искусство путем возвеличивания лучших, самых сильных и самых мужественных граждан начало ставить задачи общественного воспитания людей, утверждая передовые этические идеалы своего времени. Хотя в куросах не было никакого индивидуального, портретного характера и никакого определенного переживания, в них явственно ощущался общий дух суровой мужественности и собранной энергии, который сближал строй этих статуй с идейным содержанием ранней дорической архитектуры.

Общее развитие типа куроса шло в сторону все большей верности пропорций, преодоления элементов геометрического упрощения и схематизма, ухода от условной декоративной орнаментальности в трактовке деталей. Однако до самого конца 6 в. до н.э. сохранялся фронтальный и неподвижный строй этих статуй, словно выключавший их из реального пространства, из реальной жизни. Это глубокое противоречие самого типа статуи куроса — между их общественным содержанием и традиционной условностью формы — не могло быть разрешено архаическим искусством. Для этого понадобились радикальные сдвиги и перемены в человеческом сознании, которые произошли после реформ Клисфена и окончания греко-персидских войн. Черты ранней дорической трактовки типа куроса очень наглядно выражены в скульптурной группе Полимеда Аргосского, посвященной легендарным героям — Клеобису и Битону. От этой группы сохранилась лишь одна целая статуя, другая дошла в обломках. Полимед, работавший в Аргосе на Пелопоннесе, — одно из первых исторически достоверных имен мастеров греческого искусства; жил он в первой половине 6 в. до н.э.



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

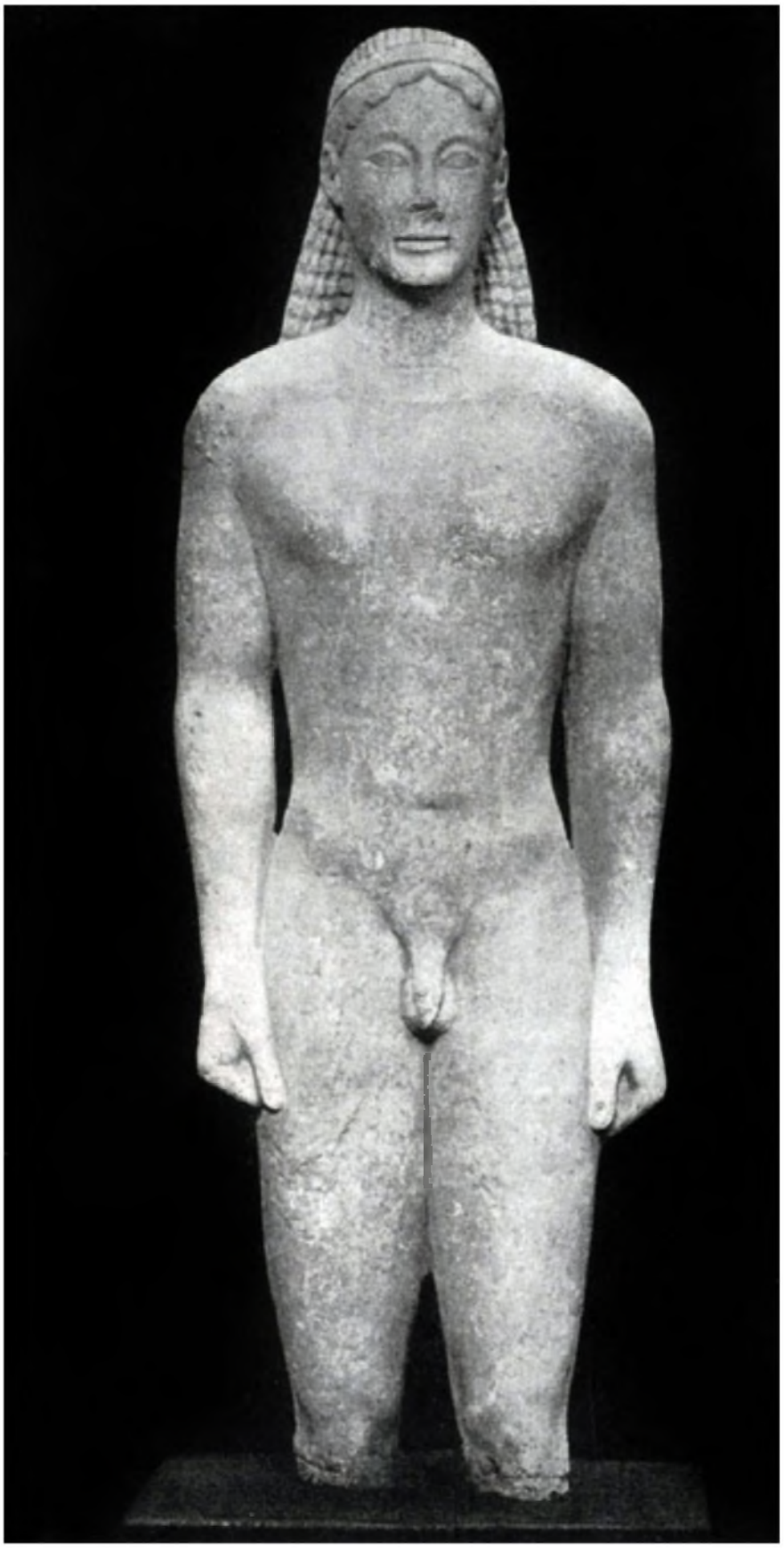
Для «Клеобиса» (или Бптона, так как неизвестно, кто из них изображен в сохранившейся статуе) характерна резко и довольно еще грубо подчеркнутая структура человеческого тела; он поставлен строго фронтально и почти симметричен, если не считать того, что его левая нога выдвинута вперед, условно изображая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



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

Другим примером ранней статуи куроса может служить курос Метрополитенского музея в Нью-Йорке, более стройный, но не менее схематичный по своей форме (в особенности это относится к геометризированному и орнаментальному исполнению деталей головы).

К середине 6 в. до н.э. куросы начали становиться более живыми и человечными, мышцы тела стали моделироваться лучше, пропорции стали более правильными. Стремление придать выразительность лицу статуи привело к сложению 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 куросам несколько манерный облик (как, например, в так называемом «Аполлоне Тенейском», сделанном в первой половине 6 в. до н.э.).



121 а. Так называемый Аполлон Птойос из святилища Аполлона Птойоса близ Фив. 6 в. до н. э. Мрамор. Афины. Национальный музей.

Так называемый «Аполлон Птойос» (из Беотии) является хорошим образцом куроса времен поздней архаики. Более точная моделировка формы, благородство пропорций и

верное чувство строения человеческого тела придают этой статуе несравненно большую жизненную убедительность; ее строгая простота гораздо более соответствует образу героя, чем преувеличенно подчеркнутая физическая сила более ранних куросов. Тем более неоправданной выглядит здесь традиционная схема фронтальной и неподвижной композиции.

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.



121 6. 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 «коленопреклоненного 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.



120 а. 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.



120 6. Персей, убивающий Медузу. Метопа 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. Как в этой метопе, так и в другой, где изображен Геракл, несущий карликов-кекропов, 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.

Афины были свободны от односторонности развития других, преимущественно земледельческих или преимущественно торговых полисов, и процесс формирования рабовладельческого полиса проходил здесь в наиболее последовательной и органической форме. Особенно большое значение здесь получил демос, уже очень рано ставший чрезвычайно грозным врагом для аристократии. В истории Афин с наибольшей полнотой выразились все характерные черты рабовладельческой демократии полиса и его культуры.

Поэтому уже 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. Найденные на Афинском акрополе фрагменты фронтона первого храма Афины (Гекатомпедона), построенного в первой половине века, говорят о еще очень условном и примитивном характере аттической скульптуры в то время. Эти

фрагменты, относящиеся к сцене битвы Зевса с фантастическим трехглавым чудовищем Тифоном, интересны, в частности, тем, что на них очень хорошо сохранилась раскраска. Архаического художника не смущали яркосиняя борода Тифона и красный цвет его лица или сочетание зеленых, желтых и красных волос, покрывающих огромный змеиный хвост чудовища (кстати сказать, очень хорошо заполняющий низкий угол треугольника фронтона).

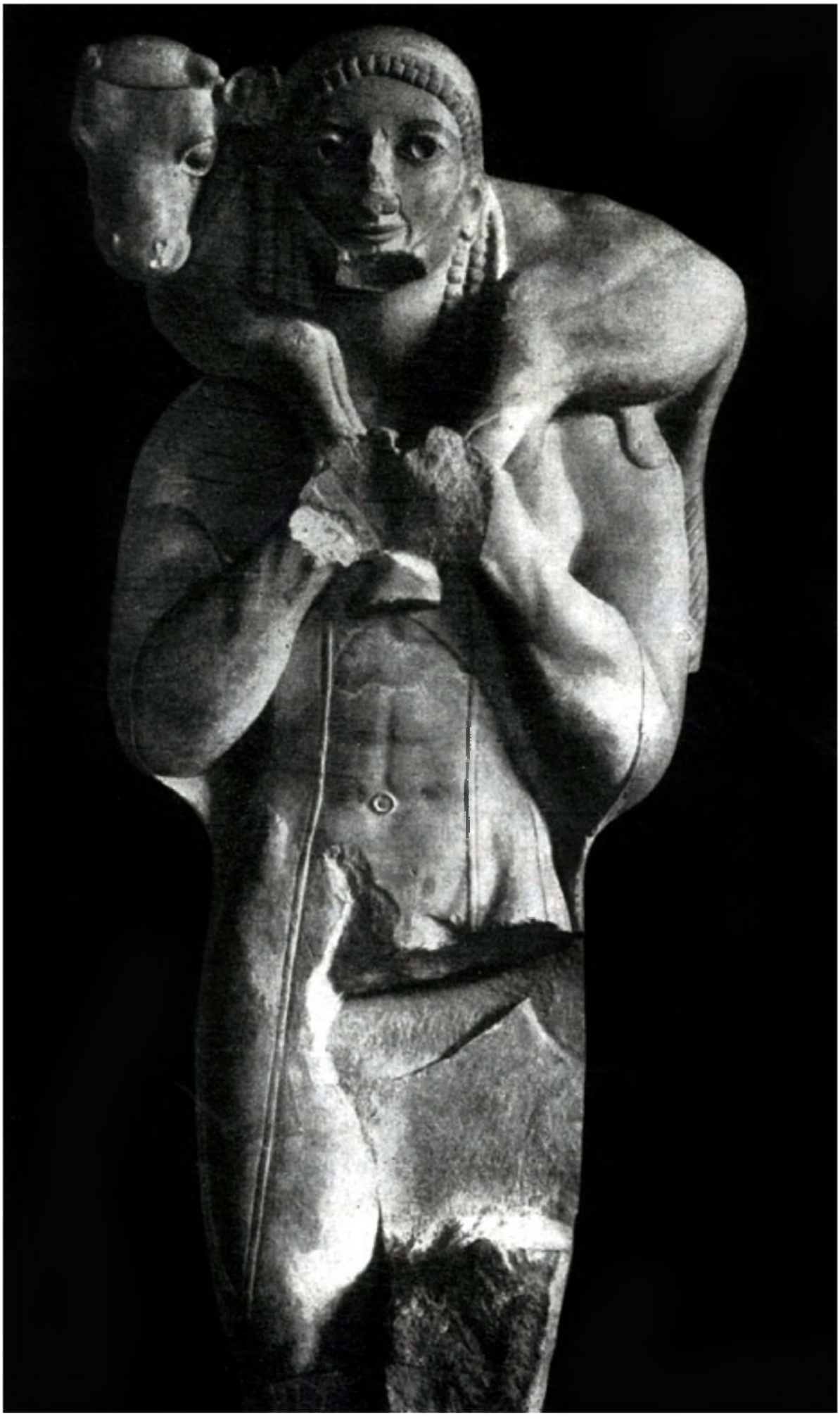
Во второй половине 6 в. до н.э. наиболее значительные черты аттической школы начали выступать вполне явственно. К этому времени художественная жизнь Афин стала очень интенсивной, что объяснялось подъемом экономической мощи и культуры Аттики.

Одна из фронтонных композиций второго Гекатомпедона в Афинах, который был перестроен из старого, писистратовского, около 530 г. до н.э., изображала битву богов с гигантами и резко отличалась от скульптурной декорации прежнего храма. В ней на смену плоскостной резьбе окончательно пришло пластическое, объемное изображение фигур действующих лиц. Главное внимание мастера было обращено на выразительность движений борющихся тел. Контраст между орнаментальным характером более ранней аттической скульптуры и жизненно конкретными чертами этих новых скульптурных произведений Аттики подучил здесь свое яркое выражение.

Среди фрагментов фронтонных скульптур второго Гекатомпедона особенно жизненно выразительна группа, изображающая Афину, которая повергает на землю гиганта Энкелада. Развертывание фигур в одной плоскости, несколько искусственное и нарочитое, так же как и орнаментальная трактовка волос Афины, напоминает,что эта скульптура еще не разрывает рамок архаического искусства. Но в лице Афины есть уже такая ясная соразмерность и одухотворенность, каких раньше греческое искусство не знало.



122. Голова Афины с фронтона второго Гекатомпедона из группы, изображающей борьбу Афины с гигантом. Мрамор. Вторая половина 6 в. до н. э. Афины. Музей Акрополя.



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

Одним из высших достижений архаического искусства Афин конца 6 в. до н.э. были найденные на Акрополе прекрасные статуи девушек (кор) в нарядных одеждах. Эти статуи были созданы не только художниками Афин, но и приезжими ионийскими скульпторами, включившимися в общую работу над украшением выросшего и разбогатевшего города. Среди них особенно выделяются «Девушка в пеп-лосе» и знаменитая статуя девушки, обычно просто называемая «Кора с Акрополя».



124. Девушка в пеплосе. Фрагмент. Мрамор. 540—530 гг. до н. э. Афины. Музей Акрополя.



125. Кора с Акрополя в Афинах. Мрамор. Конец 6 в. до н. э. Афины. Музей Акрополя.

В первой из них особенно хорошо лицо, оживленное ясной, словно немного удивленной улыбкой. Вторая, хорошо сохранившая первоначальную раскраску, отличается верностью и стройностью пропорций, тонкостью и изяществом улыбающегося, хотя и неподвижного лица. Традиционная фронтальность и застылость позы сочетаются здесь с жизненно правдивой передачей всего облика девушки. Тщательно отделанные складки одежды и пряди волос, словно струящиеся и бегущие в мерном и вместе с тем разнообразном ритме, придают этой статуе праздничный и радостный, необычайно жизнеутверждающий строй. Среди всех скульптурных произведений, дошедших до нас от периода архаики, эти акропольские коры несут в себе больше всего предвестий классического искусства. Вместе с тем в них как бы подведены итоги развитию художественного языка архаики. Наивный схематизм искусства гомеровской Греции остался далеко позади, но и пластическая свобода искусства классики оказывалась еще недостижимой. Представление о ценности человека раскрывалось еще в значительной мере косвенно — в праздничном характере целого, в исполненном острого чувства изящного силуэте фигуры.

Живые черты есть и в рельефных изображениях на аттических надгробных плитах или стелах, относящихся к концу 6 и самому началу 5 в. до н.э. Так стела Аристиона дает строгий и спокойный образ гражданина-воина. Аристион изображен в профиль, с копьем в руке. Рельеф очень плоский, но тонкое чувство соотношения планов и несомненное знание строения человеческого тела позволили мастеру достичь достаточно ясной материальности и объемности изображения.

Передовые мастера конца архаики во многих других городах-государствах Греции в целом шли по пути, близкому к достижениям аттической школы и, возможно, иногда под непосредственным воздействием искусства Афин. Так очень близким к принципам аттической школы было найденное в Беотии и выполненное в самом конце 6 или начале 5 в. до н.э. Алксенором, скульптором с о. Наксоса, надгробие, на котором изображен человек, закутанный в длинный плащ (гиматий), стоящий скрестив ноги и опершись на посох; у его ног прыгает собака, стремясь привлечь внимание хозяина. Чувство одухотворенности и жизненной выразительности движения человека подводит эту вещь вплотную к искусству ранней классики. Но вместе с тем некоторый схематизм в моделировке формы и неточности в передаче раккурса, а также столкновение нового реалистического понимания композиции с условностью в трактовке формы говорят о том, что грань, отделяющая искусство архаики от искусства классики, еще не перейдена.



127. Гермес и хариты. Фрагмент рельефа с острова Фасоса. Мрамор. 470—460 гг. до н. э. Париж. Лувр.

Насколько далеко ушло живое развитие аттического искусства конца 6 в. до н.э. наглядно показывает прекрасный рельеф «Гермес и хариты», при всех своих ясно ощущаемых архаических чертах полный необычайно естественного и правдивого движения и чувства.



126. Так называемый «Аполлон из Пьомбино». Бронза. Высота 1,15 м. Около 500 г. до н. э. Париж. Лувр.

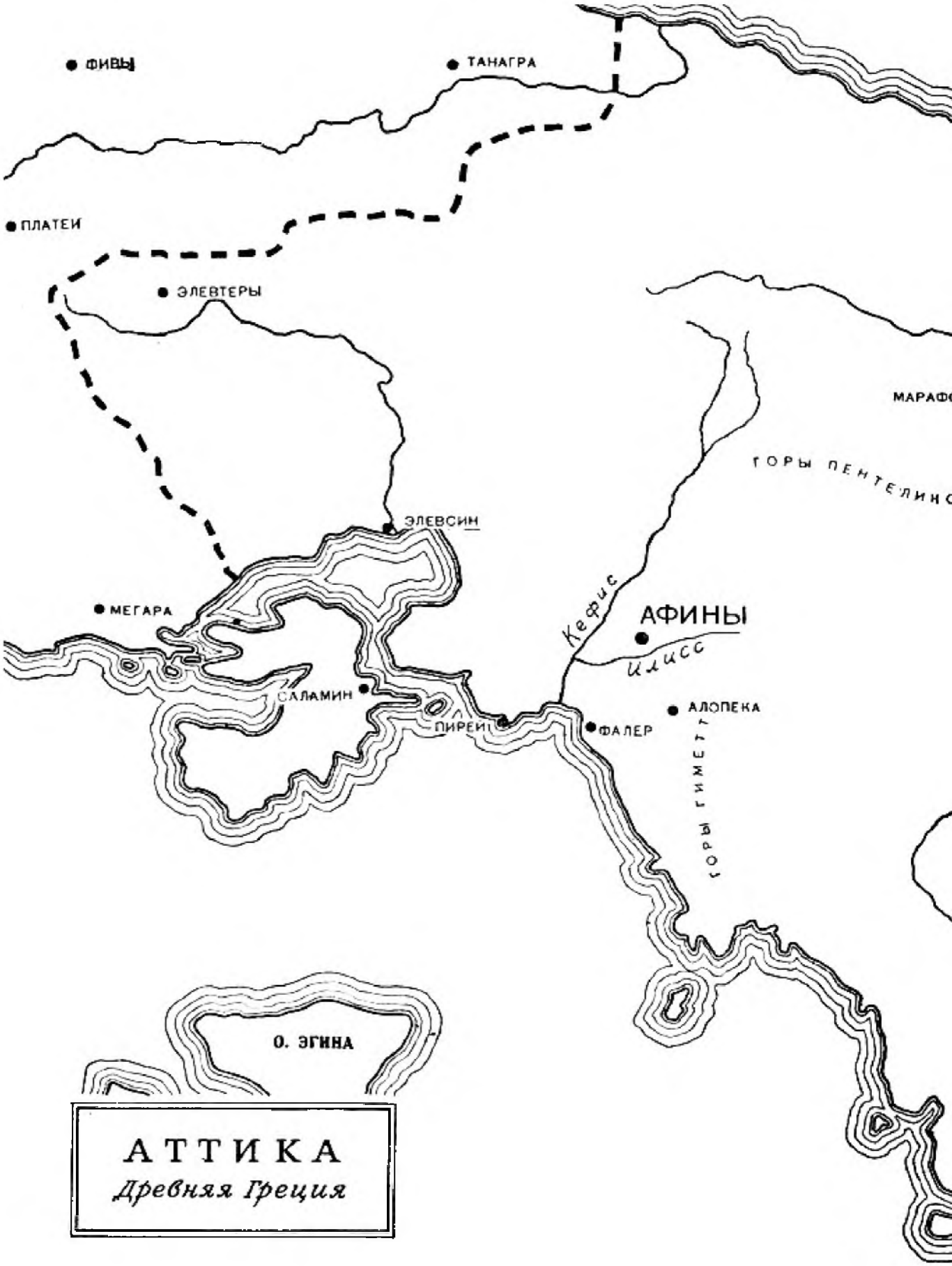
Под несомненным воздействием аттического искусства возникли в городах северного Пелопоннеса опыты более живой трактовки традиционных статуй куросов. Сохраняя всю монументальную строгость и фронтальность статуи и стремясь в то же время придать ей некоторое движение, эти пелопоннесские мастера стали отставлять и сгибать одну ногу куроса, сгибать в локте руку и применять другие такие же приемы, придававшие спокойно стоящей фигуре некоторое оживление. Представление об этих исканиях дает бронзовая статуя юноши, сделанная около 500 г. до н.э., - так называемый «Аполлон из Пьомбино», воспроизводящая утраченную статую работы скульптора Канаха, относительно еще очень мало отличающуюся от старого типа куроса и в то же время трогающую своей несомненной живой правдивостью. Как и в «акропольских корах», мы находимся здесь на пороге классического искусства.

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.



Аттика (Древняя Греция).

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.

В первой четверти 5 в. до н.э. Греция подверглась нашествию полчищ Персидской державы. Победа народных ополчений объединившихся полисов, защищавших свою независимость от грозного завоевателя, чрезвычайно ускорила рост общественного самосознания эллинов. Это была победа свободной, сознательной демократии над восточной деспотией. Мильтиад - предводитель афинян и их союзников в битве при Марафоне (490 г. до н.э.) — прекрасно выразил в своей речи перед боем тот моральный дух, которым был проникнут каждый афинянин, указав, что только от них самих зависит «или положить на Афины иго рабства, или укрепить свободу». Решающие победы над персами — морская при Саламине (480) и на суше, при Платеях (479) — укрепили сознание силы и значения греческого общества, способствовали утверждению основных принципов его мировоззрения и культуры. Вместе с тем победа над персами благоприятствовала дальнейшему экономическому, расцвету полисов, в особенности Афин.

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.

Во время греко-персидских войн начался первый период развития классического искусства — ранняя классика, продолжавшаяся примерно четыре десятилетия (490 - 450 гг. до н.э.). Художники этого времени нашли новые художественные средства для создания монументального искусства, воплотившего в своих образах этические и эстетические идеалы победившей рабовладельческой демократии. Изображение человека во всем богатстве и свободе его действий, поиски обобщенных типических образов, построение реалистической групповой композиции, новое понимание синтеза скульптуры и архитектуры, решительное обращение к сценам из реальной повседневной жизни (особенно в вазописи) стали важнейшими, основными чертами этого периода в развитии классического греческого искусства. Во второй четверти 5 в. до н.э. (то есть в 475 - 450 гг. до н.э.) архаические традиции, тормозившие развитие реалистического искусства (в скульптуре и живописи), были окончательно преодолены, и принципы классики получили свое законченное выражение в творениях таких мастеров, как неизвестные авторы олимпийских фронтонов и особенно знаменитый афинский скульптор Мирон. Мирон старший среди великих мастеров классики, завершил период творческих исканий ранней классики, подготовив греческое искусство к еще большему подъему в последующие годы — к зрелой, или высокой, классике.

Время наивысшего расцвета древнегреческого искусства — в «эпоху Перикла» — продолжалось примерно также четыре десятилетия — с 450 по 410 г. до н.э. Художественные создания периода высокой классики отличались героической величавостью, монументальностью и гармоничностью человеческих образов и одновременно жизненной непринужденностью, естественностью и простотой. В эти годы творили великие мастера греческого искусства - скульпторы Фидий и Поликлет, зодчие Иктин и Калликрат. Произведения этого времени в области архитектуры, скульптуры, вазописи и монументальной живописи являются прекрасными примерами того художественного обаяния, которого может достигнуть искусство, вдохновляемое верой в

совершенство человека, воплощающее передовые общественные устремления своей эпохи и верное принципам реализма.

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. Но это были теперь только лишь быстро уходящие в прошлое пережитки архаической традиции. Все греческое искусство в течение первой трети 5 в. до н.э. было пронизано напряженными поисками методов реалистического изображения человека, в первую очередь правдивой передачи движения, так же как и создания естественной, свободной от принципов декоративной симметрии групповой композиции. 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.

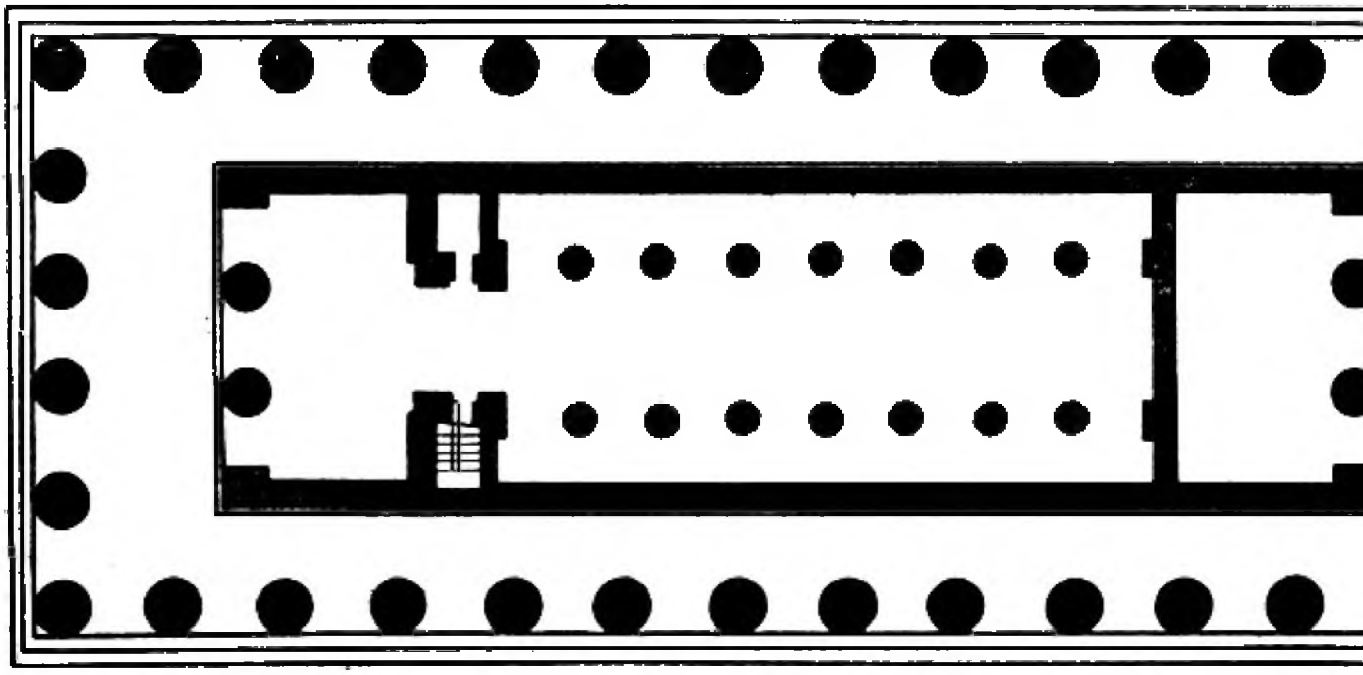
***

Монументальный и общественный характер архитектуры греческой классики, ее тесная связь с жизнью коллектива свободных граждан, с государственными культами богов, олицетворявших единство полиса, нашли свое яркое и сильное выражение уже в период ранней классики.

Ведущую роль в это время играл дорический ордер. Передовые черты греческой архитектуры предшествующего, архаического периода получили теперь широкое и свободное развитие. Глубокое соответствие всего образного строя дорического ордера духу гражданской героики 5 в. до н.э. особенно помогало раскрытию всех заложенных в нем художественных возможностей.

Периптер стал господствующим типом здания в греческой монументальной архитектуре. Классический тип периптера и вся система его пропорций получили свое развитие именно в эти годы.

По своим пропорциям храмы стали менее вытянутыми, более цельными, в них была преодолена несоразмерность и тяжеловесность архаических архитектурных пропорций. В больших храмах внутреннее помещение — наос — обычно разделялось двумя продольными рядами колонн на три части. В небольших храмах зодчие обходились без внутренних колонн, подпирающих перекрытие наоса. Исчезло применение на торцовых фасадах колоннад с нечетным числом колонн, мешавшее расположению входа в храм в центре фасада. Обычным соотношением числа колонн торцового и бокового фасадов стало 6 к 13 или 8 к 17; число колонн боковой стороны было равно удвоенному числу колонн торцового фасада плюс одна колонна.



План храма Посейдона в Пестуме.

В глубине центральной части наоса, обрамленной внутренними колоннадами, прямо против входа находилась статуя божества. Планировка храма получила логически ясную стройность и монументальную торжественность. Строго продуманная система расположения и соотношения всех элементов конструкции храма вела к созданию образа величавого, ясного и простого.

Зодчие ранней классики тонко чувствовали связь системы пропорций архитектурных форм с абсолютными масштабами здания и с его размерами относительно человека и окружающего ландшафта. Выработка постоянной системы частей ордера и их формы происходила одновременно со все более свободным и многообразным построением их пропорциональных соотношений. Незначительные изменения пропорций вызывали соответствующие изменения в равновесии несомых и несущих частей. Видоизменяя соотношения пропорций всех частей здания, Зодчие видоизменяли и весь характер его образной выразительности. Поэтому каждый храм периода классики сочетал в себе принципы выработанного вековым опытом канонического решения с моментами, свойственными конкретно только данному храму. Это придавало ему индивидуальное своеобразие и делало его неповторимым произведением искусства.Этим достигалось и решение задачи соотношения храма с окружающей средой и определялся самый его характер, то мощный и величественный, то легкий и изящный.

Эта черта греческой архитектуры характерна для всего строя древнегреческого художественного сознания. Так, например, греческая трагедия тоже развивалась в традиционных и строгих формах театральных канонов. Вместе с тем у одного и того же драматурга, например Эсхила или Софокла, в каждой драме в соответствии с характером изображаемого конфликта и с образным строем этой драмы существенно видоизменялось соотношение пролога, эпилога, хоровых партий, построение поэтической речи главных героев и т. д.

Памятником переходным от поздней архаики к ранней классике являлся построенный около 490 г. до н.э. храм Афины Афайи на острове Эгине. Размеры его невелики. Отношение колонн — 6 к 12. Колонны стройны по пропорциям, но антаблемент еще непомерно тяжел. Храм был построен из известняка и покрыт расписанной штукатуркой. Фронтоны были украшены выполненными из мрамора скульптурными группами (ныне находящимися в Мюнхенской глиптотеке). Расположение храма на верху высокого берегового склона хорошо показывает, как умели греческие зодчие связывать строгую дорическую архитектуру с окружающим пространством природы.

Переходный характер имел и храм «Е» в Селинунте (Сицилия). От храма на острове Эгине он отличался чрезмерной вытянутостью пропорций (отношение колонн 6 к 15). Колонны его приземисты и часто расположены; антаблемент очень высок, его высота почти равна половине высоты колонны. В целом своей грузной мощью он напоминает храмы 6 в. до н.э., хотя обработка деталей, членение форм отличаются уже большей четкостью и строгостью исполнения.

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



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



129. Храм Посейдона в Пестуме. Внутренний вид.

Храм Посейдона в Пестуме, построенный во второй четверти 5 в. до н.э., хорошо сохранился. Полный строгого величия, мощный и несколько тяжелый, он возвышается на трехступенчатом основании. Невысокий стилобат, низкие, но широкие ступени подчеркивают впечатление спокойной, уравновешенной силы. Колонны (отношение 6 к 14;см. рисунок с планом храма Посейдона в Пестуме) сравнительно массивны; сильный энтазис создает ощущение упругого напряжения колонны, словно с усилием подъемлющей перекрытие. Вся колоннада выступает на фоне затененного пространства; глубокие горизонтальные тени от далеко выступающих абак ложатся на колонны,

подчеркивая линию столкновения несущих и несомых частей. Все основные элементы архитектурной композиции резко выражены, архитектурные детали только выявляют основные отношения архитектурного строя, и это тоже усиливает впечатление сосредоточенной мощи.

Храм был рассчитан на восприятие с разных расстояний. Издали храм с его относительно невысокими колоннами кажется несколько меньшим, чем в действительности, и вместе с тем очень компактным и строгим по формам. Вблизи становятся ясными большие по сравнению с человеком размеры колонн и ощутимыми общие размеры храма; детали (в том числе более частые, чем обычно, каннелюры), делаясь хорошо видимыми, оттеняют массивность пропорций и величину здания. Контраст впечатлений от далекой и близкой точек зрения способствует нарастанию по мере приближения чувства силы и величия всего сооружения. Этот прием сопоставления нескольких точек зрения чрезвычайно характерен для принципов архитектуры классики. Греческий архитектор классической поры всегда стремился создавать архитектурный образ, ориентированный на человеческое восприятие, учитывающий и организующий путь движения зрителя.

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

Это был классический дорический периптер (отношение колонн 6 к 13), построенный из твердой породы известняка (ракушечника), что давало возможность добиться почти чеканной точности и чистоты исполнения деталей. Пропорции храма отличались строгостью и ясностью. Их суровость смягчалась праздничной по своему характеру окраской. Храм был украшен большими скульптурными группами на фронтонах. Метопы наружного фриза, как и в большинстве храмов ранней классики, были лишены скульптурных украшений. За наружной колоннадой над портиками пронаоса и опистодома на метопах триглифного фриза были помещены скульптурные композиции, по шесть на каждом фризе. Сюжеты этих рельефов были тесно связаны с общественным назначением храма, бывшего центром обширного архитектурного ансамбля Олимпии — священного центра общеэллинских спортивных состязаний. На фронтонах были изображены легендарное состязание на колесницах Пелопса и Эномая и битва греков (лапифов) с кентаврами, на метопах — подвиги Геракла. Внутри храма с середины 5 в. до н.э. помещалась выполненная из золота и слоновой кости статуя Зевса работы Фидия.

Таким образом, в храме Зевса в Олимпии уже нашел свое воплощение характерный для классической Греции синтез архитектуры и скульптуры, о котором подробно будет речь дальше, при описании Парфенона, и были окончательно утверждены принципы архитектурной классики.

***

Очень важной частью греческого искусства в классический период была вазопись, в которой вашел свое яркое выражение реализм классики.

Период расцвета города-государства был и периодом расцвета художественных ремесел различных видов прикладного и декоративного искусства. Ведущее место среди них продолжала сохранять керамика, украшенная высокохудожественной росписью.

Вазопись была проникнута традициями народного художественного ремесла с его чувством художественной ценности каждой вещи, созданной творческим трудом человека. Хотя лучшие вазы, выполненные крупнейшими и ведущими художниками, в большинстве своем и предназначались для культовых приношений или служили для украшения праздничных пиров — все же именно живая и постоянная связь с народным искусством мастеров-горшечников и мастеров-рисовальщиков определяла их высокое художественное совершенство.

В период ранней классики реалистические тенденции передовых художников-вазописцев поздней архаики получили быстрое и глубокое развитие, став уже в годы греко-персидских войн господствующими. Краснофигурная техника в это время окончательно вытеснила чернофигурную. Она давала возможность реалистически изображать объем и движение, строить любые раккурсы, естественно и свободно моделировать человеческое тело.

Художественное мировоззрение классики, основанное на глубоком интересе к окружающей жизни и к реальному человеку, быстро расширило круг возможностей реалистического изображения, заключенный в краснофигурной технике. Вместо плоскостного силуэта чернофигурной вазописи художники стали строить трехмерные тела, взятые в самых разнообразных и живых поворотах и раккурсах. Эта свободная и убедительная передача движения, далекая от условной игры черных пятен и процарапанных по черному лаку линий, дополнялась еще и большей естественностью красноватого цвета глины, которой пользовались теперь для изображения человеческих фигур, так как он несравненно ближе был представлению о загорелом обнаженном теле, чем блестящий черный цвет лака. Черные линии рисунка на светлом фоне глины передавали теперь мускулы и детали тела, позволяя реалистически воспроизводить строение тела человека и его движение. Это дало мощный толчок развитию искусства рисунка.

Мастера краснофигурной вазописи стремились не только конкретно изображать тело и движение человека — они пришли к новому, реалистическому пониманию композиции, постоянно рисуя сложные сцены мифологического и бытового содержания. В некоторых отношениях развитие вазописи опередило развитие скульптуры. В вазописи многие реалистические открытия, аналогичные открытиям скульптуры второй четверти 5 в. до н.э., появились уже в последние годы 6 в. и в первые десятилетия 5 в. до н.э., то есть в период после реформ Клисфена и в годы войны.

Композиция вазописи ранней классики становилась все более законченной и целостной, она была естественно ограничена внутренней поверхностью плоской чаши или боковой поверхностью между ручками вазы. В пределах отведенной для композиции поверхности вазы художники-вазописцы с исключительной свободой и наблюдательностью передавали самые разнообразные сцены повседневной жизни, так же как и героические события мифов и гомеровского эпоса. Традиционные мифические сюжеты переосмыслялись, насыщаясь новыми мотивами, почерпнутыми из жизни.

Виднейшими мастерами вазописи этого времени были Евфроний, Дурис и Бриг, работавшие в Афинах. Всем им было свойственно стремление к естественности изображения. Но степень новизны, то есть освобождения от архаической условности и завоевания реалистической свободы, была у них неодинаковой.

Больше других был связан с архаической узорностью и орнаментальностью старший из этих мастеров - Евфроний (работавший в самом конце 6 в. до н.э.; позднее он стал владельцем мастерской, где работали другие рисовальщики).



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



130 6. Евфроний. Гетеры, играющие в коттаб. Роспись килика. Начало 5 в. до н. э.

В вазах, расписанных Евфронием, с изображением Тезея у Амфитриты или гетер, играющих в коттаб, стремление к слишком свободным и сложным раккурсам и движениям, при отсутствии еще разработанного метода реалистического рисунка, привело к условной плоскостности некоторых деталей; много места у Евфрония занимают и чисто декоративные элементы: узоры на одеждах и т. п.

Позже, в первой четверти 5 в. до н.э. мастера научились находить такие художественные средства изображения движения, которые могли, не разрушая целостности поверхности сосуда, давать ощущение трехмерной пространственности рисунка, и это привело к окончательному преодолению архаического принципа плоскостности изображения. Правда, вазопись на всем протяжении 5 в. до н.э. оперировала в основном графическими средствами изображения, не преследуя собственно живописных задач (например, передача светотени). От архаики оставались в течение некоторого времени лишь элементы нарядности, изощренного линейного контура, игравшего в какой-то мере еще чисто декоративную роль. Именно такие отзвуки архаического искусства имеются в некоторых работах Дуриса — одного из самых замечательных рисовальщиков ранней классики.



132 а. Дурис Эосс с телом Мемнона. Роспись килика. Около 490—480 гг. до н. э. Париж. Лувр.

В вазах, рисунки которых исполнены Дурисом, чувствуется зависимость его художественных приемов от характера сюжета; больше нарядности и орнаментального ритма в рисунках на мифологические темы («Эос с телом Мемнона»), больше простоты и непринужденной свободы в рисунках на темы повседневной жизни («Школьная сцена»). Поразительны легкость и виртуозность построения художником любой сложной позы, любого реального жеста (например, в изображении сидящего учителя).



132 6. Бриг. Последствия пирушки. Роспись килика. Около 480 г. до н. э. Вюрцбург. Университет.

Ближе к началу второй четверти 5 в. до н.э. многочисленнее и совершеннее становятся композиции, сознательно ставящие задачу органической связи жизненно естественного изображения с формой и ритмическим строем сосуда. Мастера вазописи все более ясно стали представлять себе, что архитектурная красота форм сосуда никогда не должна разрушаться изображением, что их тесная связь должна служить к их взаимной пользе. Таков рисунок работы Брига (около 480 г. до н.э.), украшающий дно чаши для вина, хранящейся в Вюрцбургском музее. Кстати, сама тема последнего рисунка непосредственно связана с назначением сосуда: добросердечная девушка поддерживает наклоненную голову злоупотребившего вином юноши. Обладатель чаши, осушая ее, имел возможность созерцать на ее дне это шутливое напоминание о необходимости знать меру всем вещам. Две стоящие фигуры превосходно вписаны в круглое дно чаши, и вместе с тем они отличаются на редкость смелым и простым построением трехмерной формы. Глубокое уважение к ценности и красоте реальной человеческой жизни дало возможность Бригу наполнить даже такую прозаическую тему подлинным изяществом.

Бриг был смелым пролагателем новых путей, и его открытия сыграли важнейшую роль в становлении реалистических принципов классики. По сравнению с Евфронием Бриг в своем творчестве сделал большой шаг вперед. Его рисунки, очень разнообразные по

темам, жанровым и мифологическим, не только отличаются жизненной непосредственностью и естественной простотой, но и решают многие задачи драматического построения действия. Его ваза, посвященная Троянской войне, отличается подлинным пафосом изображения битвы, напоминавшего современникам Брига события греко-персидских войн.



133. Бриг. Взятие Трои. Роспись килика. Около 490—480 гг. до н. э. Париж. Лувр.

Меньшая зависимость художников-вазописцев от сковывающей архаической традиции и их непосредственная связь с художественным ремеслом приводили к тому, что реалистический характер художественной культуры ранней классики сказался в вазописи не только раньше, но и в более широком обращении к повседневному быту, чем это могло иметь место в монументальной скульптуре. Можно даже предположить, что мастера монументальной скульптуры пользовались опытом передовых мастеров вазописи, которые в начале 5 в. до н.э. опередили скульпторов именно в области передачи действия и движения человека.

Очень интересно изображение мастерской скульптора на чаше неизвестного мастера 480-х гг., полное глубокой серьезности и уважения к труду. Правда, здесь показано художественное ремесло, более уважаемое благодаря значению его изделий. О работе скульптора рассказано очень подробно и точно: вокруг печи для отливки бронзы работают мастера, монтируется готовая статуя, развешаны инструменты и бронзовые рельефы. Но обстановка дана лишь этими предметами -художник не изображает стен, на которых они висят: в вазописи, как и в скульптуре или монументальной живописи, окружающая человека среда не интересовала художника, который показывал только людей — их действия, выразительную осмысленность, целесообразность их движений и поступков. Даже инструменты, которыми действует человек, и плоды его труда показывались лишь для того, чтобы был понятен смысл действия, — вещи, как и природа, занимали художника только в их отношении к человеку. Этим объясняется отсутствие пейзажа в греческой вазописи — как ранней, так и высокой классики. Отношение человека к природе, к ее силам и явлениям передавалось через изображение самого человека, через его реакцию на явление природы.



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

Так, лирика наступающей весны воплощена на краснофигурной «вазе (пелике) с ласточкой» (конец 6 - начало 5 в. до н.э.; Государственный Эрмитаж) в изображении мальчика, юноши и взрослого человека, увидевших вестницу весны - летящую ласточку. Три фигуры, различные и по своему сложению и по своим позам, связаны одним действием и образуют целостную и живую группу. Общее чувство, объединяющее этих людей, смотрящих вверх на ласточку, выражено в надписях, сопровождающих каждую фигуру и связанных в короткий диалог. Юноша, первым увидевший ласточку, говорит: «Смотри, ласточка»; его старший собеседник подтверждает: «Правда, клянусь Гераклом»; мальчик радостно восклицает, заключая беседу: «Вот она — уже весна!»

Во второй четверти 5 в. до н.э. греческая вазопись приобретает невиданную ранее строгую и ясную гармонию, но она вместе с тем в какой-то мере теряет ту непосредственную остроту и яркость, какой отличались работы первых вазописцев классического искусства — Дуриса или Брига. Но вазопись этого времени, так же как и монументальную живопись, целесообразнее рассмотреть вместе с искусством Эпохи Перикла — искусством высокой классики.

***

В северной части Пелопоннеса, в аргосско-сикионской школе, наиболее значительной из школ дорического направления, скульптура складывавшейся классики разрабатывала в основном задачу создания спокойно стоящей человеческой фигуры. Глубоко перерабатывая в свете новых художественных задач старые дорические традиции, крупнейший мастер школы Агелад уже в начале 5 в. до н.э. стремился решить проблему оживления спокойно стоящей фигуры. Перенос центра тяжести тела на одну ногу позволил Агеладу и другим мастерам этой школы достигнуть свободной естественности позы и жеста человеческой фигуры. Очень большое значение имела также последовательная разработка аргосско-сикионскими мастерами продуманной системы пропорций, раскрывающей реальную красоту совершенного человеческого тела.

Ионическое направление в том же стремлении овладеть жизненной убедительностью изображения человека шло своим путем, сообразно своим старым традициям. Мастера ионического направления особенно много внимания обращали на изображение человеческого тела в движении.

Однако различие между этими двумя направлениями в классический период не имело существенного значения. Передовые мастера обоих направлений, хотя шли разными путями, но цель имели общую — создание реалистического образа совершенного человека. Уже в 6 в. до н.э. аттическая школа синтезировала лучшие стороны обоих направлений: к середине 5 в. до н.э. она наиболее последовательно утвердила основные принципы передового реалистического искусства, связанного с расцветом Афин, и приобрела значение руководящего общеэллинского центра искусства. Главный город Аттики — Афины — к середине 5 в. до н.э. собрал и объединил лучшие художественные силы Эллады для создания памятников и архитектурных сооружений, восхвалявших достоинство и красоту афинского, а вместе с ним и всего греческого народа (вернее, свободных граждан греческих полисов).

Важной особенностью греческой скульптуры периода классики была ее неразрывная связь с общественной жизнью, которая сказывалась как в характере образа, так и в ее месте на городской площади.

Греческая скульптура периода классики имела общественный характер, она была достоянием всего коллектива свободных граждан. Естественно поэтому, что развитие общественно-воспитательной роли искусства, раскрытие в нем нового эстетического идеала сказывались наиболее полно в монументальных скульптурных произведениях, связанных с архитектурой или стоявших на площадях. Но в то же время именно в таких работах с особенной наглядностью отразилась та глубокая ломка всего строя художественных принципов, какой сопровождался переход от архаики к классике. Новые общественные идеи победившей демократии пришли в резкое столкновение с условностью и отвлеченностью архаической скульптуры.

Противоречивый, переходный характер некоторых скульптурных произведений начала 5 в. до н.э. отчетливо выступает во фронтонных группах храма Афины Афайи на острове Эгине (около 490 г. до н.э.).

Фронтонные скульптуры Эгинского храма были найдены в начале 19 в. в сильно разрушенном виде и тогда же реставрированы знаменитым датским скульптором Торвальдсеном. Один из наиболее вероятных вариантов реконструкции композиции фронтонов был предложен русским ученым В. Мальмбергом. Композиция обоих фронтонов была построена на основе строгой зеркальной симметрии, что в какой-то мере придавало раскрашенным скульптурным группам, выступавшим на цветном фоне фронтонов, черты орнаментальности.

На западном фронтоне была изображена борьба греков и троянцев за тело Патрокла. В центре находилась неподвижно стоящая, строго фронтальная, словно развернутая на плоскости фронтона фигура Афины, бесстрастно-спокойная и как бы незримо присутствующая посреди сражения. Ее участие в происходящей борьбе показано лишь тем, что ее щит обращен наружной стороной к троянцам и в ту же сторону повернуты ступни ног. Только по этим символическим намекам можно догадаться, что Афина выступает как защитница эллинов. Если не считать фигуры Париса в высоком изогнутом шлеме и с луком в руках, нельзя было бы и отличить греков от их врагов, настолько фигуры зеркально повторяются на левой и на правой половине фронтона.

Все же в фигурах воинов уже нет архаической фронтальности, их движения реальнее, анатомическое строение правильнее, чем было обычно в искусстве архаики. Хотя все движение развертывается строго по плоскости фронтона, оно в каждой отдельной фигуре достаточно жизненно и конкретно. Но на лицах сражающихся воинов и даже раненых дана одинаковая условная «архаическая улыбка» - явный признак связанности и условности, плохо совместимый с изображением напряженно борющихся героев.

В эгинских фронтонах сказалась еще сковывающая косность старых архаических канонов. Композиционное единств было достигнуто внешними, декоративными способами, самый принцип соединения архитектуры и скульптуры был здесь, по существу, еще архаическим.



134 а. Геракл с восточного фронтона храма Афины-Афайи на острове Эгине. Мрамор. 490—480 гг. до н. э. Мюнхен. Глиптотека.

Правда, уже в восточном фронтоне Эгинского храма (сохранившемся много хуже западного) был сделан несомненный шаг вперед. Сравнение фигур Геракла с восточного фронтона и Париса - с западного наглядно показывает большую свободу и правдивость в изображении человека у мастера восточного фронтона. Движения фигур здесь менее подчинены плоскости архитектурного фона, более естественны и свободны. Особенно поучительно сравнение статуй раненых воинов на обоих фронтонах. Мастер восточного фронтона уже видел несоответствие «архаической улыбки» тому состоянию, в котором находится воин.



Западный фронтон храма Афины Афайи.Реконструкция.



134 6. Раненый воин с восточного фронтона храма Афины-Афайи на острове Эгине. Мрамор. Около 490—480 гг. до н. э. Мюнхен. Глиптотека.

Мотив движения раненого воина воссоздан в строгом соответствии с жизненной правдой. В некоторой мере скульптор овладел здесь не только передачей внешних признаков движения, но и изображением через это движение внутреннего состояния человека: жизненные силы медленно покидают атлетически сложенное тело раненого воина, рука с мечом, на которую опирается полулежащий воин, медленно сгибается, ноги скользят по земле, не давая больше надежной опоры телу, мощный торс постепенно опадает все ниже. Ритм клонящегося тела подчеркнут по контрасту вертикально поставленным щитом.

Овладение сложным и противоречивым богатством движений человеческого тела, непосредственно передающим не только физическое, но и душевное состояние человека, — одна из важнейших задач классической скульптуры. Статуя раненого воина с

восточного фронтона Эгинского храма была одной из первых попыток решения этой задачи.

Для разрушения сковывающей условности архаического искусства исключительно большое значение имело появление скульптурных произведений, посвященных конкретным историческим событиям, наглядно воплощавших общественные и нравственные идеалы победившей рабовладельческой демократии. При их относительной малочисленности они являлись особенно ярким признаком роста общественно-воспитательного, гражданского содержания искусства, его реалистической направленности.

Мифологическая тема и сюжет продолжали господствовать в греческом искусстве, но культовая и фантастически сказочная сторона мифа отошла на второй алан, почти исчезла. На первый план теперь выдвинулась этическая сторона мифа, раскрытие в мифологических образах силы и красоты этического и эстетического идеала современного греческого общества, образное воплощение волнующих его идейных задач. Реалистическое переосмысление мифологических образов, приводившее к отражению в них современных идей, осуществлялось греческими художниками периода классики так же, как великими греческими трагиками 5 в. до н.э. - Эсхилом и Софоклом.

В этих условиях появление отдельных произведений искусства, непосредственно обращенных к фактам реальной истории, хотя и принимающим иногда мифологический оттенок, было глубоко закономерным. Так, Эсхил создал трагедию «Персы», посвященную героической борьбе греков за свободу.

Скульпторы Критий и Несиот создали в начале 470-х годов до н.э. бронзовую группу Тираноубийц — Гармодия и Аристогитона, — взамен увезенной персами архаической скульптуры, изображавшей этих же героев. Для греков 5 в. до н.э. образы Гармодия и Аристогитона, убивших в 514 г. до н.э. афинского тирана Гиппарха и при этом погибших, были примером самоотверженной доблести граждан, готовых отдать жизнь для защиты гражданских свобод и законов родного города(*В действительности Гармодий и Аристогитон руководствовались интересами не демократической, а аристократической партии Афин 6 в. до н.э., но в данном случае нам важно то, как представляли себе их общественную роль афиняне 5 в. до н.э.*). Композиция несохранившейся до наших дней группы может быть восстановлена по древнеримским мраморным копиям.



135. Критий и Несиот. Гармодий и Аристогитон. Около 477 г. до н. э. Мраморная римская копия (с последующими дополнениями) с утраченного бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей.

В «Гармодии и Аристогитоне» впервые в истории монументальной скульптуры была поставлена задача построения скульптурной группы, объединенной единым действием, единым сюжетом. Действительно, например, архаическая скульптура «Клеобис и Битон» Полимеда Аргосского может рассматриваться лишь условно как единая группа, — по существу это просто две стоявшие рядом статуи куросов, где взаимоотношения героев изображены не были. Гармодий же и Аристогитон объединены общим действием — они наносят удар врагу. Движение сделанных по отдельности и поставленных под углом друг к другу фигур сходится в одной точке в которой стоит воображаемый противник. Единая направленность движения и жестов фигур (в частности, занесенной для удара руки Гармодия) создает необходимое впечатление художественной цельности группы, ее композиционной и сюжетной законченности, хотя следует подчеркнуть, что движение это трактовано в общем еще очень схематично. Лишены выражения были и лица героев.

Согласно дошедшим до нас сведениям в древнегреческих источниках, ведущими мастерами, определившими решительный поворот скульптуры 70 - 60-х гг. 5 в. до н.э. к реализму, были Агелад, Пифагор Регийский, Каламид. Представление об их творчестве до некоторой степени можно составить по римским копиям с греческих статуй этого времени, а главное, по ряду сохранившихся подлинных греческих статуй второй четверти 5 в. до н.э., выполненных неизвестными мастерами. Общую картину развития греческой скульптуры до середины 5 в. до н.э. можно представить себе с достаточной ясностью.



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

Понятие о греческом искусстве 70 - 60-х гг. 5 в. до н.э. дают также небольшие бронзовые статуэтки, дошедшие до нашего времени. Их значение особенно велико потому, что бронзовые греческие оригиналы, за редкими исключениями, утрачены и судить о них приходится по далеко не точным и сухим римским мраморным копиям. Между тем именно для 5 в. до н.э. характерно широкое применение бронзы как материала для монументальных скульптур.



137 6. Пифагор Регийский. Гиацинт, или Эрот Соранцо. Вторая четверть 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Ленинград. Эрмитаж.

Одним из самых последовательных, новаторов начального периода ранней классики был, повидимому, Пифагор Регийский. Основной целью его творчества было реалистическое

изображение человека в естественно-жизненном движении. Так, по описанию древних известна его статуя «Раненый Филоктет», поражавшая современников правдивой передачей движений человека. Приписывается Пифагору Регийскому статуя «Гиацинт» или (как ее называли прежде) «Эрот Соранцо» (Государственный Эрмитаж, римская копия). Мастер изобразил юношу в тот момент, когда он следит за полетом брошенного Аполлоном диска; он поднял голову, тяжесть тела перенесена на одну ногу. Изображение человека в целостном и едином движении — вот основная художественная задача, которую ставил перед собой художник, решительно отбросивший архаические принципы строго фронтальной и неподвижной статуи, последовательно и глубоко развивавший черты реализма, накопленные в искусстве поздней архаики. Вместе с тем движения «Гиацинта» еще несколько резки и угловаты; некоторые стилистические особенности, например в трактовке волос, непосредственно примыкают к архаическим традициям. В этой статуе смело и резко поставлены новые художественные задачи, но не до конца еще создана соответствующая этим задачам стройная и последовательная система нового художественного языка.

Реалистическая жизненность, неразрывное слияние философского и эстетического начала в художественном образе, героическая типизация образа реального человека — это основные черты складывавшегося искусства классики. Общественно-воспитательное значение искусства ранней классики было неразрывно и естественно слито с его художественным обаянием, оно было лишено каких-либо элементов нарочитого морализирования. Новое понимание задач искусства сказывалось и в новом понимании образа человека, в новом критерии красоты.



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

Особенно ясно рождение нового эстетического идеала раскрывается в образе «Дельфийского возничего» (вторая четверть 5 в. до н.э.). «Дельфийский возничий» — одна из немногих дошедших до нас подлинных древнегреческих бронзовых статуй. Она была частью не дошедшей до нас большой скульптурной группы, созданной пелопоннесским мастером, близким к Пифагору Регийскому. Суровая простота, спокойное величие духа разлиты во всей фигуре возничего, одетого в длинную одежду и стоящего в строго неподвижной и вместе с тем естественной и живой позе. Реализм этой статуи заключается в первую очередь в том чувстве значительности и красоты человека, которым пронизана вся фигура. Образ победителя на состязаниях дан обобщенно и просто, и хотя отдельные детали выполнены с большой тщательностью, они подчинены общему строгому и ясному строю статуи. В «Дельфийском возничем» было выражено уже в достаточно определившейся форме характерное для классики представление о скульптуре, как о гармоническом и жизненно убедительном изображении типических черт совершенного человека, показанного таким, каким должен быть каждый свободнорожденный эллин.



137 а. Аполлон из Помпей. Вторая четверть 5 в. до н. э. Бронзовая римская копия. Неаполь. Национальный музей.

Та же реалистическая типизация образа человека целиком переносилась мастерами ранней классики и на образы богов. «Аполлон из Помпеи», представляющий собой римскую реплику греческой (севернопелопоннесской) статуи второй четверти 5 в. до н.э., отличается от архаических «аполлонов» не только несравненно более реалистической моделировкой форм тела, но и совсем иным принципом композиционного решения фигуры. Вся тяжесть тела перенесена здесь на одну левую ногу, правая нога слегка отодвинута в сторону и вперед, придан легкий поворот плечам по отношению к бедрам, чуть склонена на бок голова; руки прекрасного юноши, каким изображен здесь бог солнца и поэзии, даны в свободном и непринужденном движении. На первый взгляд эти кажущиеся мелкими перемены в тот период накопления реалистических средств были на самом деле чрезвычайно важными: каждое изменение в художественных приемах, уводившее от архаики, было не просто техническим новшеством, а выражением новых черт в мировоззрении.

В таких статуях полностью была преодолена условная фронтальная композиция и столь же условная скованность архаических статуй. Хотя уже в конце 6 и самом начале 5 в. до н.э. ряд мастеров и пытался перерабатывать в этом направлении схему архаической статуи куроса, все же успешно разрешить задачу изображения естественного, органически целостного движения художники сумели лишь после глубоких изменений во всем художественном мировоззрении — в годы после победы в греко-персидских войнах.



139. Зевс Громовержец. Найден в море у мыса Артемисион. Бронза. Около 460 г. до н. э. Афины. Национальный музей.

Героический характер эстетических идеалов ранней классики получил свое совершенное воплощение в бронзовой статуе «Зевса Громовержца», найденной в 1928 г. на дне моря у берегов острова Эвбеи. Эта большая статуя (высотой более 2 м) наряду с «Дельфийским возничим» да,ет нам ясное представление о замечательном мастерстве ваятелей ранней классики. «Зевс Громовержец» по сравнению с «Возничим» отличается еще большим реализмом в моделировке форм тела, большей свободой в передаче движения. Широко расставленные, чуть согнутые ноги придают упругость стремительному шагу фигуры. Несомненно великолепен был полный величественной мощи широкий размах рук Зевса (дошедших лишь в обломках), далеко занесшего назад правую руку с зажатой в ней молнией, которую он через мгновение метнет в невидимого нам противника, в чью сторону обращено его одухотворенное лицо. Мышцы могучего торса напряжены. Игра световых бликов на темной бронзе, несомненно, еще более подчеркивала крепкую лепку форм. В статуе «Зевса Громовержца» была хорошо решена задача выражения в скульптуре общего душевного состояния героя. Эта бронзовая статуя Зевса, возможно, близка по своему характеру творчеству Агелада, мастера, создавшего ряд известных в древности статуй, в которых он (судя по описаниям древних) сделал важнейший шаг на пути совершенствования реалистической передачи человеческого тела в движении или в покое, полном сдержанного оживления.



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

О развитии скульптуры ранней классики в направлении ко все большему реализму свидетельствует и статуя «Мальчика, вынимающего занозу», дошедшая до нас в мраморной римской копии с бронзового оригинала второй четверти 5 в. до н.э. Фигурка мальчика отличается естественностью угловатой позы, реалистической передачей форм тела подростка. Только волосы, словно не подчиняющиеся силе тяжести, даны несколько условно. Жизненная наблюдательность напоминает здесь полные реализма сцены на вазовых рисунках этого времени. Однако это не просто жанровая скульптура. Статуя рассказывает о подростке, прославившемся своей доблестью во время состязания в беге. Острый шип вонзился ему в ногу, но мальчик продолжал бег и первым достиг цели.



143 а. Статуя победительницы в беге. Вторая четверть 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Ватикан.

Большим успехом в изображении реального движения и вместе с тем в создании реалистически правдивого и типического образа было появление таких статуй, как «Победительница в беге». На смену угловатой резкости «Гиацинта» и других ранних классических статуй пришло строгое гармоническое единство, передающее впечатление естественности и свободы. Одетая в короткий хитон, с открытой правой грудью, девушка изображена в момент окончания бега. Впечатление замедляющегося бега достигнуто легким движением стройных ног, чуть уловимым поворотом плеч, отведенными в стороны руками. Статуя была сделана из бронзы; римский копиист, повторивший ее в мраморе, добавил грубую подпорку.

Художники второй четверти 5 в. до н.э. не знали сложных внутренних характеристик. Но, изображая реальный облик человека и его действия, они неизменно передавали весь строй его духовной жизни и характера.

Так, несмотря на некоторую резкость и угловатость движения, развернутого в одной плоскости, несомненным драматизмом отличается замечательная статуя «Раненой Ниобиды», хранящаяся в Музее Терм в Риме. Эта статуя, возможно, входила в не дошедшую до нас фронтонную группу.



142 а. Нереида с Памятника нереид из Ксанфа. Мрамор. Третья четверть 5 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



142 6. Нереида с Памятника нереид из Ксанфа. Мрамор. Третья четверть 5 в. до н. э. Лондон. Британский музей.



143 6. Раненая Ниобида. Вероятно, одна из фигур фронтонной композиции. Мрамор. Середина 5 в. до н. э. Рим. Музей Терм.

Задача изображения человеческого тела во всей его жизненной естественности была поставлена и в статуях «Нереид из Ксанфа», выполненных ионийским мастером около середины 5 в. до н.э. «Нереиды» украшали «Памятник нереид» в Малой Азии. Отзвуки архаической схемы «коленопреклоненного бега» еще заметны в трактовке этих фигур (ноги, данные в профиль, не вполне соответствуют положению верхней части тела). Однако «Нереиды» отличаются необычайно живой моделировкой тела, чему способствует изящество тонких, словно струящихся складок их одежд.

Ярким примером переосмысления привычных мифологических сюжетов в годы радикальной ломки традиций архаики и становления искусства классики является замечательный рельеф, исполненный, вероятно, также ионийским мастером второй четверти 5 в. до н.э. и изображающий рождение Афродиты из пены морской (так называемый «Трон Людовизи»); на боковых сторонах этого мраморного «трона» или, скорее, постамента для статуи Афродиты изображены обнаженная девушка, играющая на флейте, и одетая в длинную одежду женщина перед курильницей. Ясная и простая гармония, спокойная естественность движений фигур и реалистическая жизненность их группировки резко отличают эти произведения от архаических рельефов.



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



145 а. Трон Людовизи. Девушка, играющая на флейте. Мрамор. Около 470 г. до н. э. Рим. Музей Терм.



145 6. Трон Людовизи. Женщина, приносящая жертву. Мрамор. Около 470 г. до н. э. Рим. Музей Терм.

На центральной из трех сторон «Трона Людовизи» — две нимфы, склонившись, поддерживают выходящую из волн Афродиту; спокойному ритму движений подымающейся Афродиты и распрямляющихся нимф соответствует ритм тонких складок их одежд. Облекающий тело Афродиты влажный пеплос покрывает ее тонкой сетью волнистых линий, подобных струйкам воды. Морская галька, на которую опираются ступни нимф, говорит о месте действия. Хотя в строгой симметрии композиции и есть отголоски архаического искусства — они уже не могут нарушить реалистическую жизненную силу этого рельефа.

Изображенные по сторонам от центральной группы сидящая нагая девушка, играющая на флейте, и женщина, закутанная в плащ и совершающая воскурение богам, композиционно почти тождественны друг другу. Однако вся группа далека от чисто декоративной орнаментальной симметричности архаической композиции. Фигуры объемны и трехмерны, они даны в естественных и свободных позах. Сидящая девушка непринужденно откинулась назад. Одна нога ее закинута на другую, чем особенно подчеркивается реальная пространственность рельефа. Ее фигура полна изящества. Пальцы легко и быстро скользят по флейте. Поза сидящей молодой женщины — жены и матери, хранительницы домашнего очага — строже, неподвижнее, движение рук спокойно и размеренно. Обе эти фигуры, в своем различии воплощающие разные стороны красоты и любви, как бы объединены образом Афродиты, под чьей властью они равно находятся и разные стороны служения которой они обе воплощают. От механического сочетания фигур, имевших отвлеченно-символический характер, искусство обратилось к целостному, органическому и живому художественному образу, в котором были воплощены основные этические и эстетические представления.

Таким образом, греческая скульптура ранней классики к 50-м гг. 5 в. до н.э. прошла чрезвычайно большой путь развития. Следующим важным шагом к высокой классике были фронтонные группы и метопы храма Зевса в Олимпии (50-е гг. 5 в. до н.э.).



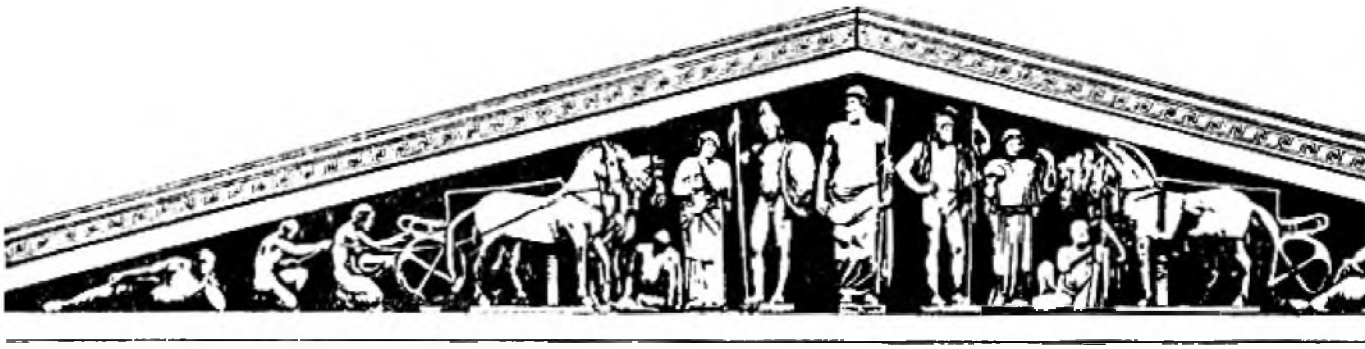
150. Голова Афины. Фрагмент метопы храма Зевса в Олимпии. См. илл. 149а.



151. Голова Атласа. Фрагмент метопы храма Зевса в Олимпии. См. илл. 149а.

Общий стиль олимпийских скульптур уже приближается к стилю скульптур Мирона. Павсаний приписывает авторство скульптур фронтонов храма Зевса Пэонию из Менде и Алкамену Старшему, но подтверждения этому пока не нашлось. Во всяком случае, авторами этих скульптур были первоклассные художники.

Восточный фронтон посвящен мифу о состязании Пелопса и Эномая, положившем основание олимпийским играм, западный - битве лапифов с кентаврами. Оба фронтона резко отличаются от фронтонов Эгинского храма с их декоративной условной композицией. Мастера олимпийских фронтонов понимали скульптурную группу в первую очередь как изображение реального события. Расположение фигур определяется прежде всего смыслом события, тем участием в событии, которое характерно для каждой фигуры. Уравновешенность композиции в данном случае способствовала строгой ясности и цельности рассказа. Статуи Олимпийского храма замечательны подлинным реализмом. Не случайно открытые в 70-х гг. 19 в. скульптуры Олимпии вызвали известное разочарование в среде археологов и искусствоведов того времени, представлявших себе искусство 5 в. до н.э. как некое «идеальное» и «гармоническое» искусство и «шокированных» суровой силой реализма и «грубоватостью» образов этих замечательных памятников, достойно завершающих собой период реалистических исканий ранней классики.



Восточный фронтон храма Зевса в Олимпии.Реконструкция.

Отказавшись от полного подчинения скульптурного образа задачам декорации архитектурных форм, скульпторы олимпийских фронтонов установили иные и более глубокие связи между архитектурным и скульптурным образами, которые вели к их равноправию и их взаимному обогащению и наиболее последовательное выражение нашли спустя четверть века в построенном под руководством Фидия Парфеноне.

Миф, которому посвящен восточный фронтон храма Зевса, сводится к следующему. Царю Эномаю было предсказано, что он умрет от руки мужа своей дочери Гипподамии. Чтобы избегнуть этой участи, Эномай, обладавший сказочно быстрыми лошадьми, объявил, что руку дочери получит тот, кто победит его в состязании на колесницах. Побежденный же должен был расстаться с жизнью, и многие женихи были убиты жестоким и коварным Эномаем. Наконец, Пелопсу при помощи хитрости удалось победить Эномая: подкупленный им возничий Эномая вынул чеку из оси колесницы и подменил ее сделаной из воска. Эномай разбился на смерть во время состязания. Восточный фронтон храма Зевса изображает героев перед началом состязания. Величественная фигура Зевса в центре фронтона, торжественный покой, охватывающий всех участников событий, придает фронтону ту строгую и вместе с тем праздничную приподнятость, которая соответствует

композиции, расположенной над главным входом в храм. Отсутствие резких движений, почти симметрическое расположение фигур вовсе, однако, не приводят к застылости и неподвижности. Покой этот — кажущийся, он полон внутреннего напряжения.

Хотя статуи восточного фронтона дошли до наших дней в сильно разрушенном состоянии и их расположение также окончательно еще не установлено, все же общий характер их поз и жестов можно представить с достаточной достоверностью. Во всяком случае, пять центральных фигур — Зевс, Эномай, его жена Стеропа, Пелопс и Гипподамия, — стоящие в спокойных позах, словно отвечая строгому ритму колонн, над которыми они возвышаются, при симметричности своей расстановки очень различны и индивидуальны по своему облику и жестам.



Западный фронтон храма Зевса в Олимпии.Реконструкция.

Одно из величайших завоеваний классического искусства состояло в том, что оно сумело, в отличие от искусства Древнего Востока, показать роль и значение каждого человека в его взаимоотношениях с другими людьми, дать его не как безличную составную частицу, растворяющуюся в общем, нередко орнаментальном строе какой-либо многофигурной композиции, а именно как личность, как сознательного участника общего действия, занимающего в нем ясное и определенное место. В олимпийских фронтонах были впервые найдены многие важные стороны Этого завоевания классического искусства.

По сторонам от центральной группы на восточном фронтоне были размещены колесницы с лошадьми, слуги, зрители, по углам фронтона - лежащие фигуры, олицетворяющие местные реки. Некоторые из этих статуй отличаются особенно резко подчеркнутой реалистической правдивостью - так, например, тщательно передано одряхлевшее тело сидящего старика или грубоватый жест вытаскивающего занозу мальчика. Можно даже думать, что мастер, создавший этот фронтон, сознательно стремился подчеркнуть свой разрыв со старыми принципами архаической условности, показывая, что в своем образном мышлении он идет от жизни, а не от условной схемы.

Реалистические принципы скульпторов храма Зевса в Олимпии особенно наглядно раскрылись в композиции западного фронтона, изображающей битву лапифов с кентаврами. Этот фронтон дошел в сравнительно менее поврежденном виде и вызвал меньше разногласий относительно его реконструкции. Особенно ценно то, что здесь сохранились многие головы статуй, высоко совершенные по своему исполнению. Для западного фронтона, так же как и для восточного, характерно свободное от строгой симметрии общее композиционное равновесие обеих половин фронтона. Этот фронтон с большой статуей Аполлона в центре состоит из ряда отдельных групп сражающихся и борющихся людей и кентавров; группы взаимно уравновешиваются по общей своей массе и по интенсивности движения, не повторяя нисколько одна другую. Фигуры борющихся

точно вписаны в пологий треугольник фронтона, причем напряжение и резкость движений возрастают к углам фронтона — по мере удаления от спокойно стоящей фигуры Аполлона. Его строгое и ясное лицо и властный, направляющий жест, которым он указывает лапифам, как одолеть диких и буйных кентавров, служат своего рода психологическим и драматическим центром всей этой сложной и вместе с тем легко обозримой композиции.

Центральные стоящие фигуры — Аполлона, Тезея и Перифоя — снова, как я в восточном фронтоне, в какой-то мере повторяют размеренный ритм колоннады, тем самым словно подчеркивая спокойную силу и уверенность, которые они вносят в напряжение битвы. В действии, в героической борьбе с враждебными человеку силами как бы очеловечивается тот дух мужественности и единства, который воплощен в архитектуре храма Зевса.



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

В мифе, изображенном во фронтонной группе, рассказывается, как приглашенные на свадьбу царя лапифов Перифоя кентавры, полулюди-полузвери, олицетворяющие низшие стихийные силы природы, бросились похищать лапифских женщин. Руководимые Тезеем и Перифоем и воодушевленные поддержкой Аполлона, лапифы истребили кентавров. Хотя на фронтоне битва показана в полном разгаре, победа людей явно предопределена. Созданные неведомым художником образы Аполлона, невесты Перифоя - Дейдамии или женщины, схваченной кентавром за волосы, принадлежат к числу самых совершенных и самых привлекательных созданий ранней греческой классики. Борьба человеческой воли и разума со вспышкой стихийных и необузданных сил — такова полная человечности героическая идея, которой проникнута эта замечательная скульптурная группа. Впрочем, различие лапифов и кентавров дано здесь в пределах общих эстетических норм; законы красоты действуют и в изображении уродливых кентавров, трактованных без какой-либо натуралистической подчеркнутости.



148 а. Женщина, схваченная кентавром за волосы, с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 460—450 гг. до н. э. Олимпия. Музей.



I48 6. Женщина, схваченная кентавром за волосы, с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Голова. См. илл. 148а.



146. Дейдамия с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Голова. Мрамор. 460—450 гг. до н. э. Олимпия. Музей.

Изображения на метопах храма Зевса, посвященные подвигам Геракла, близки по своему духу фронтонным композициям. Рельефы метоп отличаются лаконической простотой и ясностью образов, яркой выразительностью действия. Расположение фигур на метопах, характер их движения тесно связаны с архитектурой, нигде не нарушая границ, отведенных рельефу архитектурной конструкцией. Так в метопе, изображающей Геракла, поддерживающего с помощью Афины небесный свод, и Атласа, несущего ему яблоки Гесперид (*Согласно мифу, Геракл должен был добыть золотые яблоки из находящегося на краю света сада Гесперид. Геракл обратился к Атласу, поддерживающему небесный свод, с просьбой достать ему эти яблоки. Атлас согласился при условии, что Геракл подержит за него небесный свод.*), все фигуры своими вертикалями повторяют вертикали колонн и обрамляющих метопу триглифов. Вместе с тем горизонталь тяжелого карниза, лежащего на фризе, используется для передачи ощущения той тяжести, которую несет Геракл; его руки, поднятые над головой, как бы подпирают конструкцию карниза.



149 а. Геракл и Атлас. Метопа храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 468—456 гг. до н. э. Олимпия. Музей.



149 6. Битва Геракла с Критским быком. Метопа храма Зевса в Олимпии. 468— 456 гг. до н. э. Париж. Лувр; часть метопы. Олимпия. Музей.

Очень выразительна метопа, посвященная борьбе Геракла с Критским быком. Перекрещивающиеся разно направленные движения Геракла и быка создают устойчивую композицию, вписанную в квадрат метопы; движения этих фигур совпадают с диагоналями квадрата и тем самым включаются в общую систему геометрических отношений и пропорций, характерных для архитектурного сооружения. Вместе с тем строгое равновесие композиции нисколько не помешало скульптору утвердить победу человека: свободное и смелое движение Геракла полно энергии и стремительности, сила и воля героя торжествуют над мощью быка.

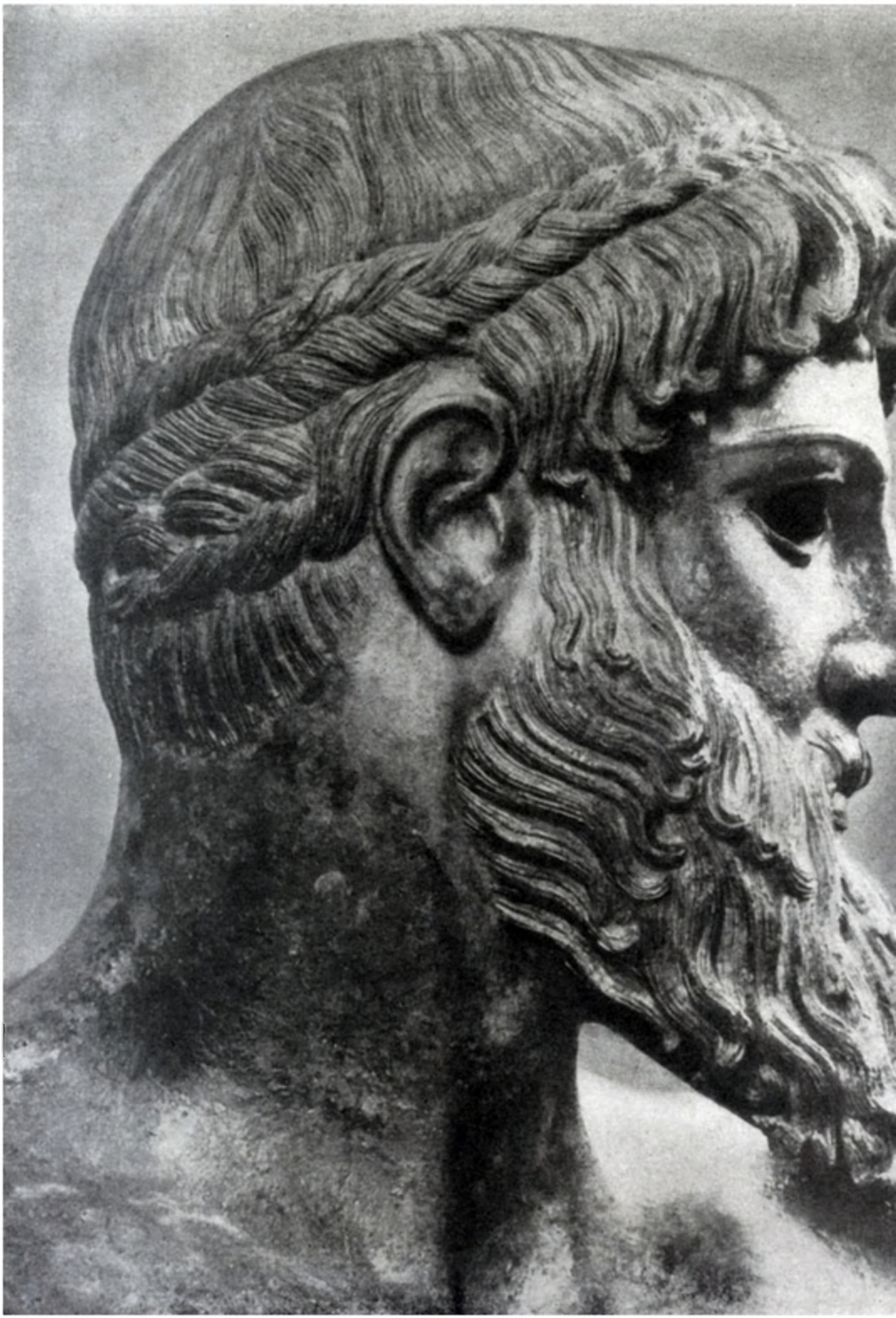
Действенный и морально значительный образ народного героя Геракла не случайно появился на фризе олимпийского храма Зевса, так же как и битва с кентаврами на его фронтоне. Для искусства греческой классики реальный человек е его живыми чувствами и героическими подвигами стал основной темой.

Образ гражданина и воина, человека, гармонически развившего свои физические и нравственные качества, стал центральным в искусстве классики. Однако трудовая деятельность человека, условия его быта, связь с окружающей средой сравнительно мало и редко изображались в греческом монументальном искусстве классического периода. Образ человека раскрывался конкретно, но общественная жизнь — лишь косвенно. Для греческой классики было естественным выражение общественных конфликтов и норм поведения в образах сказочных и мифологических.

Реализм классики 5 в. до н.э. отличался своей, только ему свойственной системой средств выражения. Так, пропорции тела и многообразные формы движения уже в ранней классике стали важнейшим средством характеристики общего состояния духа, которому соответствовало данное движение. Эта особенность искусства классики сложилась в течение второй четверти 5 в. до н.э., достигнув полной отчетливости в скульптурах Олимпийского храма. Раскрытие реалистической содержательности и художественной выразительности жеста было одним из самых больших завоеваний греческой классики, проложившим путь к подлинно реалистическому изображению человека во всей жизненной правдивости и целостности его бытия.



140. Дельфийский возничий. Голова. См. илл. 138.



141. Зевс Громовержец. Голова. См. илл. 139.

Медленнее и с большим трудом, но и лицо человека в классической скульптуре освободилось от той психологической застылости и отвлеченной безличности, которая была свойственна архаической греческой скульптуре. Действительно, лицо «Дельфийского возничего» проникнуто ясной серьезностью, взгляд «Зевса Громовержца» суров и грозен, лица сражающихся кентавров на западном фронтоне Олимпийского храма искажены яростью, лицо Аполлона, ири всей его строгой обобщенности, выражает властный порыв, гнев, умеряемый волевым напряжением. Но нигде здесь типическое обобщение не сочетается с индивидуализацией образа. Личное своеобразие человека, неповторимый склад его характера далеко не в полную меру вошли в круг интересов художников греческой классики. Эта сторона реалистического раскрытия образа человека смогла во всю силу развернуться в передовом искусстве лишь после перелома от средневековья к новому времени — в эпоху Возрождения, в 17 или в 19 в.



147. Аполлон с западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Голова. Мрамор. 460—450 гг. до н. э. Олимпия. Музей.

Создание правдивого и глубоко значительного типического образа человека как нормы и образца для каждого человека-гражданина имело для греческой классики большее значение, чем раскрытие индивидуального человеческого характера. В этом заключалась огромная сила и вместе с тем границы реализма греческой классики. Поэтому и в олимпийских скульптурах вполне реальные и различные душевные состояния носят обобщенный характер, в них нет сколько-нибудь сложных и психологически углубленных переживаний.

С этим связана и следующая особенность греческой скульптуры и вообще греческого изобразительного искусства ранней и высокой классики: лицо человека еще не заняло по отношению к человеческому телу преимущественного или исключительного права на передачу душевной жизни. Она в равной мере выражена во всем теле, во всех его движениях, включая и мимику лица.

Эта особенность в значительной мере определила и своеобразный характер развития портрета в греческой классике. Первоначально наиболее распространенным видом портретной (по своему назначению) скульптуры была статуя победителя на олимпийских состязаниях. Но победитель, с точки зрения древних греков, удостаивался статуи за то, что своей победой утверждал славу родного города, за то, что он выступал как мужественный и примерный гражданин, становясь образцом для других. Статуя победителя заказывалась городом-государством для прославления победителя, но вместе с тем и для прославления города, представителем которого на состязаниях был победитель. Естественно, что именно в таком плане он и изображался художником. Доблестный дух в гармонически развитой теле - это считалось самым ценным в человеке. Но этими свойствами греческий юноша, участник олимпийских игр, реально и обладал. Поэтому, вероятно, и общину и самого победителя вполне удовлетворяло то, что его имя стояло на постаменте, на котором возвышалась типически-обобщенная прекрасная статуя.

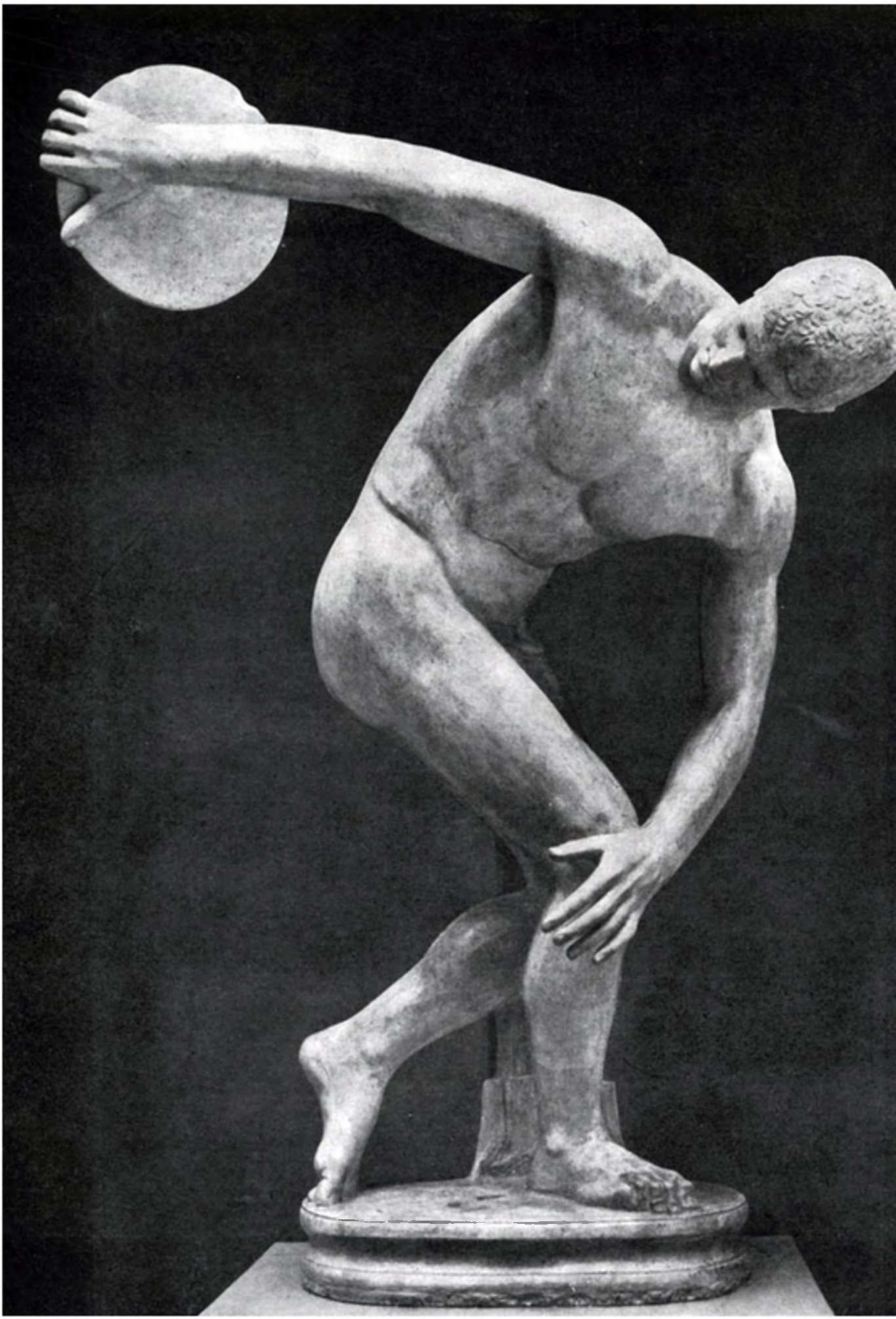
Первые портреты в собственном смысле слова, которых удостаивались граждане, выдающиеся своими заслугами перед полисом и избранные на одну из самых почетных и ответственных общественных должностей, также были еще лишены резко выраженной индивидуальной характеристики. Портрет стратега (в Мюнхенской глиптотеке) дает нам представление о портрете этого периода: формы лица переданы очень обобщенно и просто, с суровой выразительностью. Художник создал образ государственного деятеля, спокойного и решительного, но этот образ не передает неповторимых черт характера именно данного человека. Да и признаки ярко выраженного внешнего сходства вряд ли занимали скульптора.

С наибольшей силой творческие искания ранней классики, ее поиски героических, типически-обобщенных образов выразились в деятельности великого греческого скульптора Мирона из Элевтер. Мирон работал в Афинах в конце второй и в начале третьей четверти 5 в. до н.э. Подлинные работы Мирона до нас не дошли. О них приходится судить по мраморным римским копиям.

Стремясь к единству гармонически прекрасного и непосредственно-жизненного, Мирон освободился от последних отзвуков архаической условности, от угловатой резкости движений и одновременно от резкого подчеркивания деталей, к которому прибегали иногда мастера второй четверти 5 в. до н.э., желавшие таким путем придать особенную

правдивость и естественность своим статуям. Именно в творчестве этого аттического мастера окончательно сливаются ионическая и дорическая художественные традиции. Мирон стал мастером, синтезировавшим в своем творчестве основные качества реалистического искусства ранней классики.

С наибольшей силой особенности искусства Мирона выражены в «Дискоболе», описанном в следующих выражениях Лукианом: «Не говоришь ли ты о метателе диска, который склонился в движении метания, повернул голову, смотря на свою руку, держащую диск, и слегка согнул одну ногу, как будто готовясь выпрямиться одновременно с ударом»(*«Античные поэты об искусстве», М., 1938, стр. 60.*). До нас дошло несколько не всегда точных, а иногда и не полностью сохранившихся римских копий знаменитой статуи Мирона. Большой интерес представляет бронзовая статуэтка 5 в. до н.э., изображающая дискометателя, видимо, современная статуе Мирона. Приводимый снимок воспроизводит слепок, синтезирующий на основе описания Лукиана лучшие римские копии.



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

«Дискобол», как и многие другие статуи такого типа, поставлен в честь определенного лица. В центре внимания художника стояла задача изображения сильного и прекрасного духом и телом человека, находящегося в напряженной и стремительном движении. Мирон изобразил метателя диска в тот момент, когда он вкладывает все свои силы в бросок диска. Несмотря на напряжение, которое пронизывает фигуру, статуя производит впечатление устойчивости. Это определяется выбором момента движения: взято мгновение перехода одного движения в другое, кульминационная точка в развитии движения.

Упруго согнувшись и крепко упираясь ногой в землю, юноша отбросил назад руку с диском. Еще мгновение, и тело, как пружина, стремительно распрямится, рука с силой выбросит диск в пространство. Мгновение покоя придает монументальную устойчивость образу, но в этом мгновении сочетаются завершившееся движение и предощущение всего последующего движения, действие героя охватывается во всей его законченной полноте, во всей его цельности. Конкретная жизненность движения слита с ясной законченностью, целостностью образа, что так близко было греческому эстетическому сознанию, считавшему прекрасным только то, что ясно выражало основную сущность явления. Композиция статуи сводит сложный и противоречивый мотив движения к немногим ясным и жизненно убедительным жестам, дающим ощущение сосредоточенной, сконцентрированной силы. Несмотря на сложность движения, в статуе «Дискобола», как и вообще в скульптуре классики, сохраняется единая точка зрения, позволяющая сразу увидеть все образное богатство статуи.

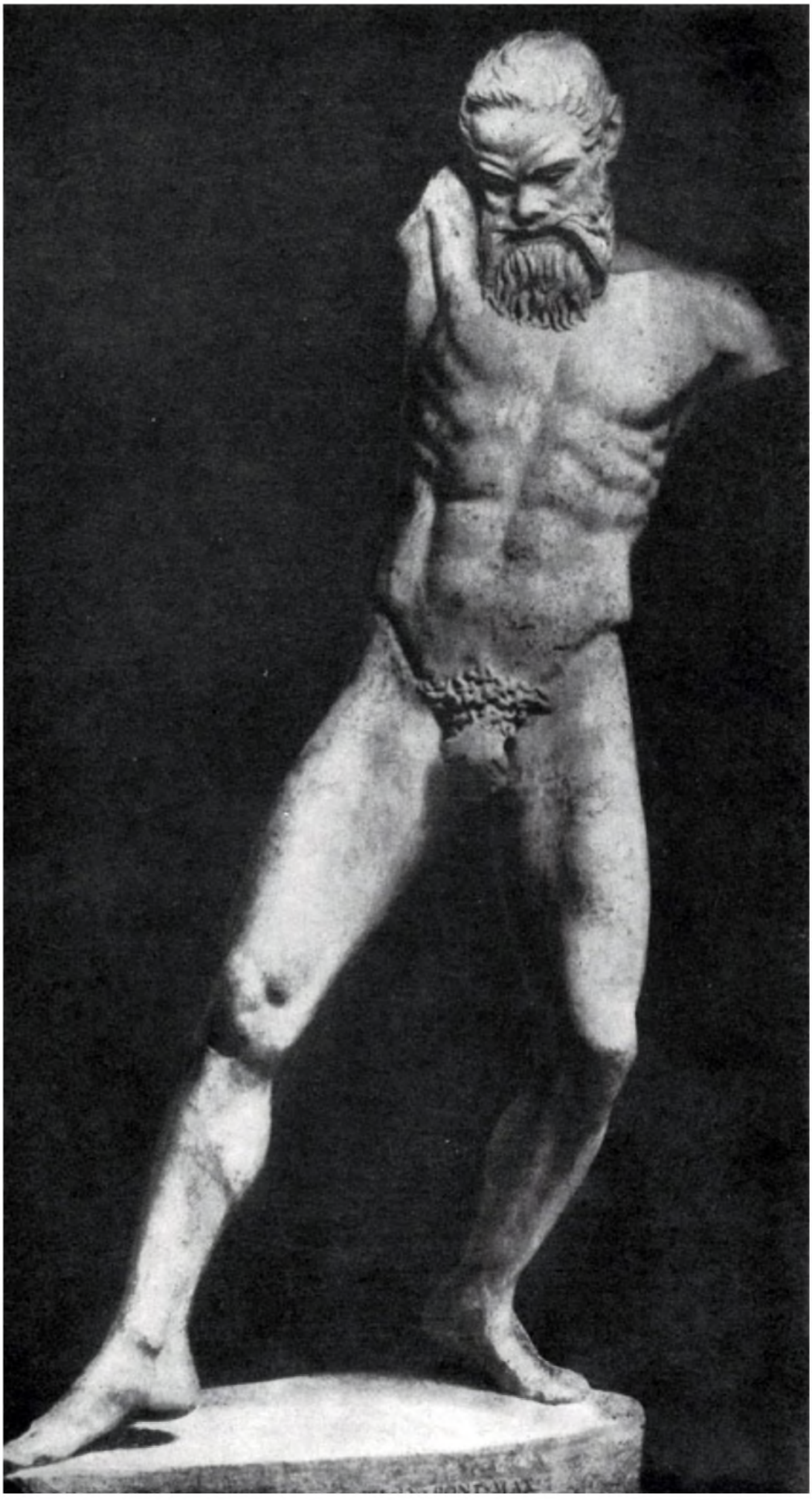
Спокойное самообладание, господство над своими чувствами — характерная черта греческого классического мировосприятия, определяющая меру этической ценности человека. Образы Мирона, так же как и замысел западного олимпийского фронтона, вырастают на той же почве, которая еще в 6 в. до н.э. породила двустишие:

> Слишком в беде не горюй и не радуйся слишком при счастье.
> То и другое умей доблестно в сердце носить

Утверждение красоты разумной воли, сдерживающей силу страсти и придающей ее выражению достойную человека форму, нашло свое особенно ясное выражение в созданной Мироном для Афинского акрополя скульптурной группе «Афина и Марсий».



154. Мирон. Афина. Середина 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Франкфурт.



155. Мирон. Марсий. Середина 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Латеранский музей.

Согласно мифу, Афина среди различных направленных на благо людям изобретений создала двойную флейту. Но когда она заиграла на ней, то услышала смех других богинь. Склонившись над источником, она увидела в своем отражении, как во время игры уродливо раздулись ее щеки. Афина бросила флейту и прокляла инструмент, нарушающий прекрасную гармонию человеческого лица. Силен Марсий, пренебрегая проклятием Афины, кинулся подбирать флейту. Мирон изобразил то мгновение, когда Афина, уходя, гневно обернулась на ослушника, а Марсий в испуге отпрянул назад.

Снова, как и в «Дискоболе», взято краткое мгновение, в котором заключено наивысшее напряжение действия, и снова в выбранной ситуации содержится полное раскрытие всего события. Вместе с тем здесь впервые в истории скульптуры, да и в истории искусства вообще, показано столкновение разных характеров.

Этот конфликт наглядно раскрывает как подлинные характеры персонажей, так и существо их взаимоотношений. Как в зерне содержится все растение, так и в этой мифологической скульптурной группе заключена возможность всего дальнейшего пути развития реалистической сюжетной композиции, показывающей взаимоотношения характеров, связанных общим действием, единым жизненным событием.

Афина и Марсий являются как бы антиподами. Это характеры прямо противоположные друг другу. Движение стремительно откинувшегося назад и взмахнувшего руками силена грубо и резко; его сильное тело лишено гармоничности. Властное и гневное, но сдержанное движение Афины полно естественного и строгого благородства. Лицо Марсия грубо: выпуклый лоб, звериные уши, приплюснутый нос делают его в какой-то мере типическим обобщением уродства. Лицо разгневанной богини выдает гнев лишь презрительно полуопущенными губами, суровостью взгляда. Гнев должен умеряться сдерживающей силой норм и законов, следование которым и определяет достоинство общественного человека. Вместе с тем голова Афины — яркий пример совершенного слияния в скульптурной форме физической и духовной красоты человека. Строгая соразмерность пропорций, ясный, открытый взгляд, естественность выражения — все сливается в единый, полный жизни и гармонии образ.

В целом мироновская группа «Афина и Марсий», как и олимпийские фронтоны, образно утверждает идею превосходства разума, человеческого начала над противостоящими им стихийными, инстинктивными силами. Вместе с тем композиция эта является апологией Афины, покровительницы города Афин, образно воплощающей идею Афинского государства.



158. Круг Мирона. Голова Афины. Мрамор. Середина 5 в. до н. э. Рим. Музей Баррокко.

Возможно, что эта группа была помещена на Акрополе также и потому, что Марсий, почитаемый во враждебной Афинам Беотии, был выставлен здесь в обидном свете. Конечно, афиняне не в этом видели основную художественную ценность группы. Однако то, что в образную мифологическую форму естественно и закономерно воплощались и политические страсти, — очень характерно для искусства того времени.

О произведениях Мирона, не дошедших до нас даже в копиях, можно судить по отзывам античных писателей.

Известно, что он изобразил прославленного аргосского бегуна Лада, добившегося победы в состязании ценой собственной жизни (он умер от разрыва сердца, добежав до цели). Об этой статуе можно судить по дошедшей до нас эпиграмме неизвестного поэта:

> Полон надежды бегун: на кончиках губ лишь дыханье.
> Видно: втянувшись вовнутрь, полыми стали бока.
> Бронза стремится вперед за венком; не сдержать ее камню.
> Ветра быстрейший бегун, чудо он Мирона рук.

Из литературных источников известно, что Мирон сделал гигантскую статую сидящего Геракла, а также изображение коровы, восхитившее современников близостью натуре.

К произведениям, родственным по духу искусству Мирона и образующим переход от фронтонов Олимпии к искусству высокой классики, относится рельеф аттического мастера, изображающий Афину, опирающуюся на копье (около 460 г. до н.э. .



156. Афина, опирающаяся на копье. Мраморный рельеф с Афинского акрополя. Около 460 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя.



157. Апоксиомен и мальчик. Мраморный рельеф. Середина 5 в. до н. э. Дельфы. Музей.

В этом рельефе хорошо передано состояние ясной и светлой думы, в которую погружена Афина. Строгий ритм складок пеплоса Афины оттеняет свободную и естественную грацию ее движения. Легкий наклон фигуры вперед усиливает ощущение непринужденного покоя и только что закончившегося движения.

Близка к кругу творческих задач искусства Мирона и замечательная статуя крылатой Ники-Победы, работы ионийского скульптора Пэония из Менде (3-я четверть 5 в. до н.э.). Созданная в честь одержанной мессинянами победы, «на украшала архитектурный ансамбль Олимпии.



159. Пэоний. Ника, спускающаяся с небес. Из Олимпии. Мрамор. Третья четверть 5 в. до н. э. Олимпия. Музей.

Статуя, изображающая богиню победы, была помещена на высоком девятиметровом трехгранном постаменте. Крылатая Ника, спускающаяся с неба на распростертых крыльях, едва касалась ногами летящего орла. Мастерски передано ощущение парящего полета, напоминающего планирующий спуск большой птицы. Хотя мотив летящей женской фигуры и фантастичен, свойственное реализму греческой классики чувство органической цельности и жизненности образа придало статуе Ники живую убедительность. Поэтический образ крылатой и прекрасной победы нашел здесь свое правдивое и наглядное воплощение. Сильно поврежденная статуя Ники Пэония дошла до нас в мраморном подлиннике, по которому можно судить о мастерстве фактурной и светотеневой обработки поверхности мрамора.

Ко времени деятельности Мирона и Пэония, вероятно, относится прелестная фигурка Афины, выпускающей из протянутой руки сову (Британский музей). Небольшая по размерам бронзовая статуэтка отличается монументальной строгостью и простотой. Хотя трактовка складок несколько напоминает более раннее искусство второй четверти 5 в. до н.э., — благородная естественность и гармония движения и пропорций тела приближают эту статуэтку к произведениям высокой классики. Так же как и в «Афине» Мирона, в этой маленькой фигурке босоногой девушки передано ясное и светлое состояние духа, в спокойном изяществе ее движений - обаяние чистоты и молодости.

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.

В отличие от большинства более древних греческих городов в Пирее мощеные улицы одинаковой ширины шли строго параллельно друг другу; под прямым углом их пересекали поперечные, более короткие и узкие улицы. Работы по планировке города были (не ранее 446 г. до н.э.) проведены архитектором Гипподамом из Милета — выходцем из малоазийской Греции. Восстановление городов Ионии, разрушенных во время войны персами, поставило перед зодчеством задачу строительства по единому плану. Здесь и возникли первые в истории архитектуры опыты общей планировки, на которые опирался в своей деятельности Гипподам. Главным образом планировка сводилась, как это было и в Пирее, к общей разбивке кварталов, причем при планировании улиц учитывался характер рельефа местности, а также направление ветров. Определялись заранее также и места расположения основных общественных зданий. Жилые дома Пирея были невысокими зданиями, выходившими на улицу глухими стенами, а внутри имевшими дворик с портиком на северной его стороне перед входом в жилые помещения. Эти жилые дома были относительно единообразны: в населенном свободными гражданами полисе 5 в. до н.э. не было того разительного неравенства, которое было характерно для позднейших городов эллинистического и римского времени.

В Афинах и при Перикле сохранилась старая, нерегулярная планировка. Но город украсился многочисленными новыми сооружениями: крытыми портиками (стоями), дававшими тень и защиту от дождя, гимнасиями — школами, где богатые юноши обучались философии и литературе, палестрами — помещениями для обучения мальчиков гимнастике и т. д. Стены этих общественных учреждений нередко покрывались монументальной живописью. Так, например, стены стой Пойкиле, то есть «Пестрой» стой, были украшены фресками знаменитого живописца середины 5 в. до н.э. Полигнота, посвященными темам Троянской войны и другим мифическим и историческим эпизодам. Все эти здания были сооружены по решению народа для удовлетворения его потребностей. Граждане Афин широко пользовались своей общественной архитектурой.

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 всегр 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 галлерея (пинакотека). На склоне Акрополя собирался народ на драматические представления, связанные с культом бога земного плодородия Диониса. Крутой и обрывистый, с плоской вершиной, холм Акрополя образовывал своего рода естественный пьедестал для венчающих его зданий.

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.

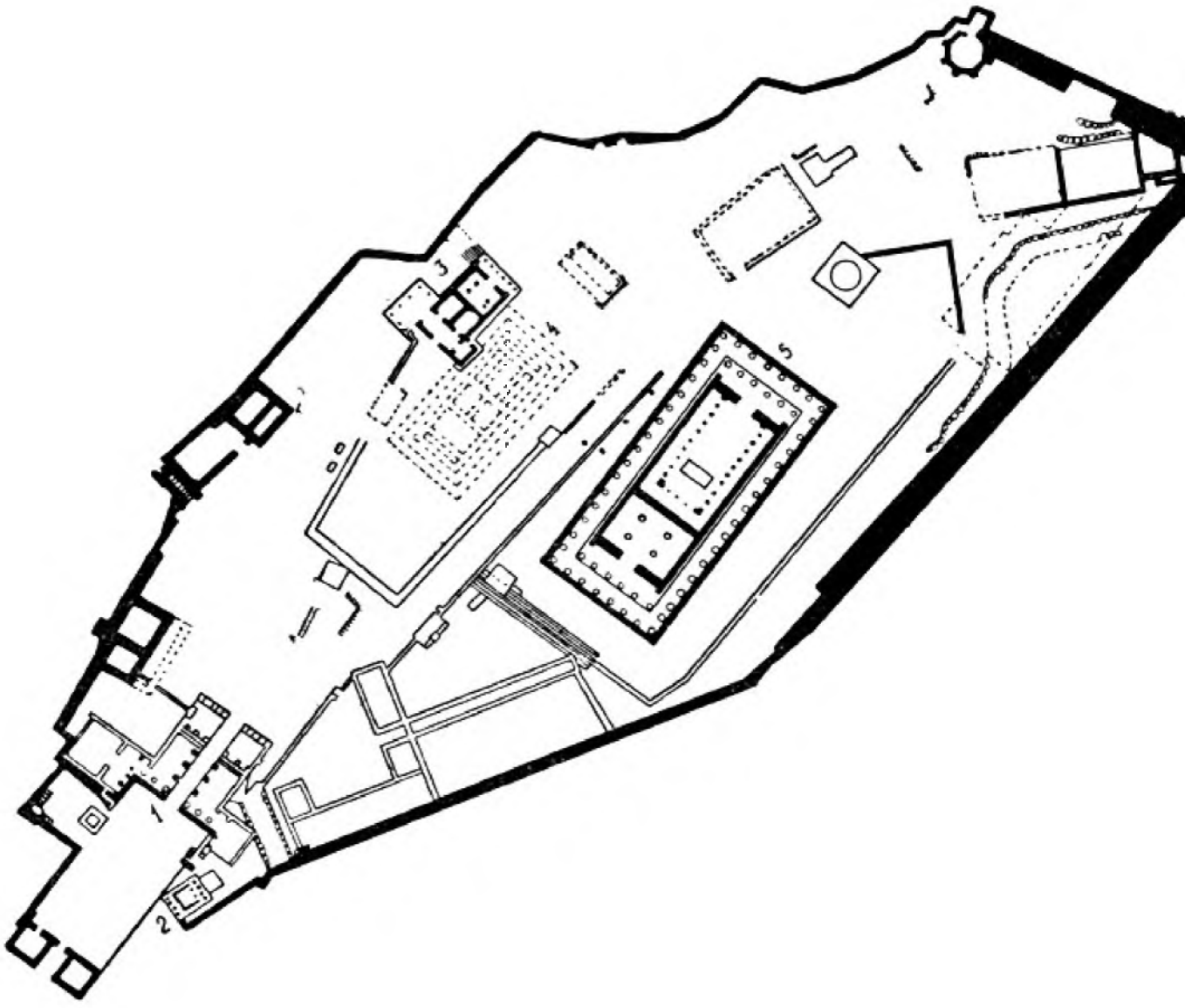
Храм возникал там, где ему было словно приготовлено место самой природой, и вместе с тем его спокойные, строгие формы, гармонические пропорции, светлый ирамор колонн, яркая раскраска противопоставляли его природе, утверждали превосходство разумно созданного человеком сооружения над окружающим миром. 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.



160. Акрополь в Афинах. Вид с запада.

Планировка и постройка Акрополя при Перикле были выполнены по единому продуманному плану и в сравнительно короткое время под общим руководством великого скульптора Греции — Фидия. За исключением Эрехтейона законченного в 406 г. до н.э., все основные сооружения Акрополя были воздвигнуты между 449 и 421 гг. до н.э. Вновь построенный Акрополь должен был не только воплотить представление о могуществе и величии Афинской морской державы и утвердить передовые идеи греческой рабовладельческой демократии на высшей ступени ее развития, но и выразить — впервые в истории Греции — идею общеэллинского единства. Весь строй ансамбля Акрополя времен Перикла пронизан благородной красотой, спокойно-торжественным величием, ясным чувством меры и гармонии. В нем можно видеть наглядное осуществление слов Перикла, полных гордости за культуру «сердца Эллады - Афин»: «Мы любим мудрость без изнеженности и красоту без прихотливости».



План Афинского акрополя:1. Пропилеи. 2. Храм Ники Аптерос. 3. Эрехтейон. 4. Место расположения второго Гекатомпедона. 5. Парфенон

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



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

В праздник Больших Панафиней — день, когда от имени всего города-государства афинские девушки приносили в дар богине Афине вытканный ими пеплос, - шествие входило на Акрополь с запада. Дорога вела вверх, к торжественному входу на Акрополь — Пропилеям, построенным архитектором Мнесиклом в 437 - 432 гг. до н.э. . Обращенную к городу дорическую колоннаду Пропилеи обрамляли два неравных, но взаимно уравновешенных крыла здания. Одно из них - левое — было больше, но зато к меньшему примыкал выступ скалы Акрополя - Пиргос, увенчанный маленьким храмом

Ники Аптерос, то есть Бескрылой Победы («бескрылой» - чтобы она никогда не улетала из Афин).

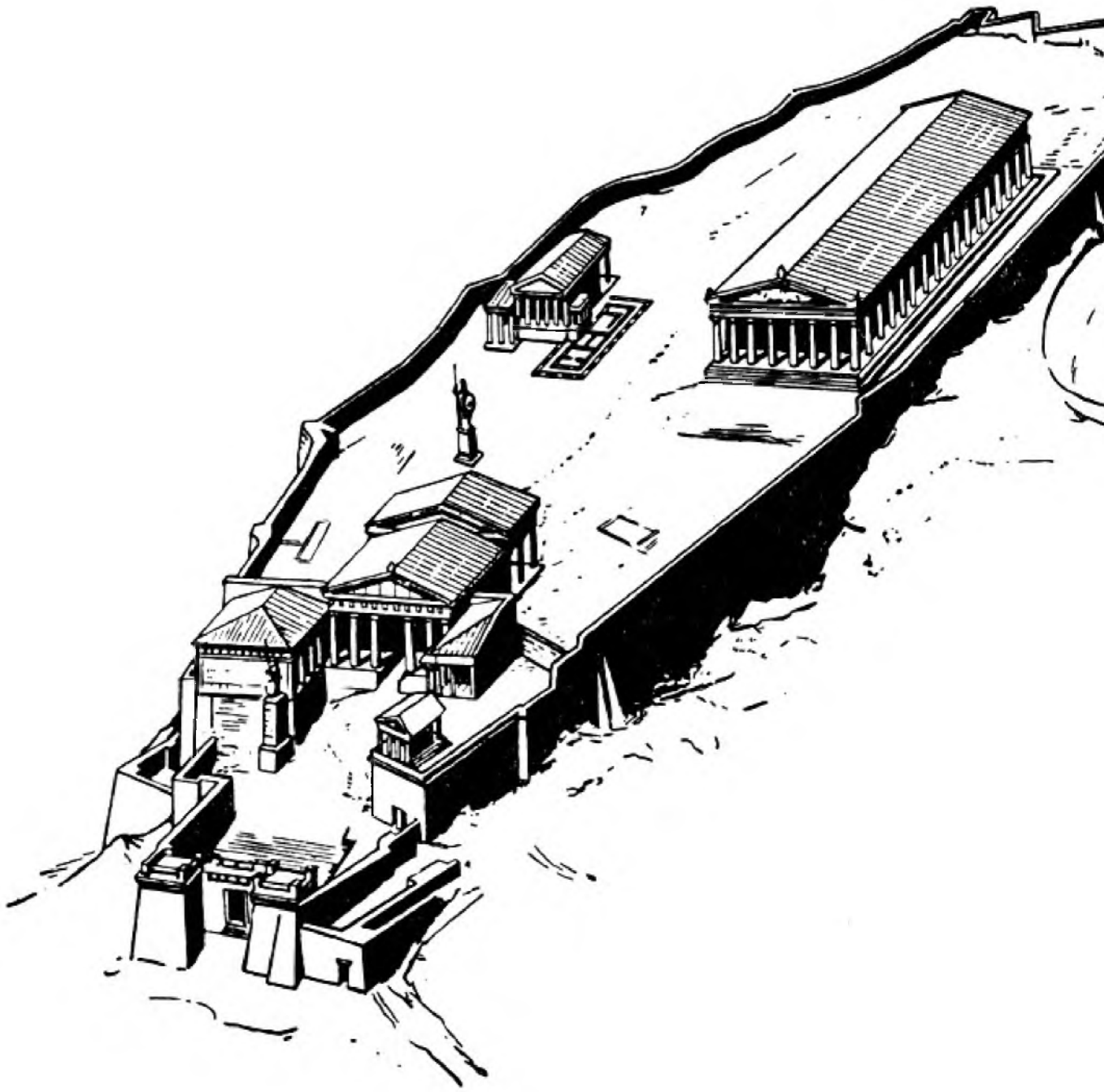


161. Калликрат. Храм Ники Аптерос. Между 449—421 гг. до н. э. Вид с юга.



162. Калликрат. Храм Ники Аптерос. Вид с востока.

Этот небольшой по размерам, кристально ясный по форме храм был построен архитектором Калликратом между 449 и 421 гг. до н.э. Расположенный ниже других построек Акрополя и словно отделившись от общего массива холма, он первый у входа на Акрополь встречал процессию. Храм отчетливо выступал на фоне неба; четыре стройные ионические колонны на каждой из двух коротких сторон храма, построенного по принципу амфипростиля, придавали зданию ясное, спокойное изящество.



Афинский акрополь.

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

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

На площади Акрополя, между Пропилеями, Парфеноном и Эрехтейоном, стояла колоссальная (7 м высоты) бронзовая статуя Афины Промахос («Воительницы»), созданная Фидием еще до постройки нового ансамбля Акрополя в середине 5 в. до н.э.



165. Иктин и Калликрат. Парфенон. 447—432 гг. до н. э. Вид с северо-запада.

Парфенон был расположен не прямо против входа на Акрополь, как в свое время стоял архаический храм Гекатомпедон, а в стороне, так что был виден от Пропилеи с угла. Это Давало возможность одновременно охватывать взглядом западный фасад и длинную (северную) сторону периптера. Праздничное шествие двигалось вдоль северной

колоннады Парфенона к его главному, восточному фасаду. Большое здание Парфенона уравновешивалось стоявшим по другую сторону площади изящным и сравнительно небольшим зданием Эрехтейона, оттенявшим монументальную строгость Парфенона своей свободной асимметрией.



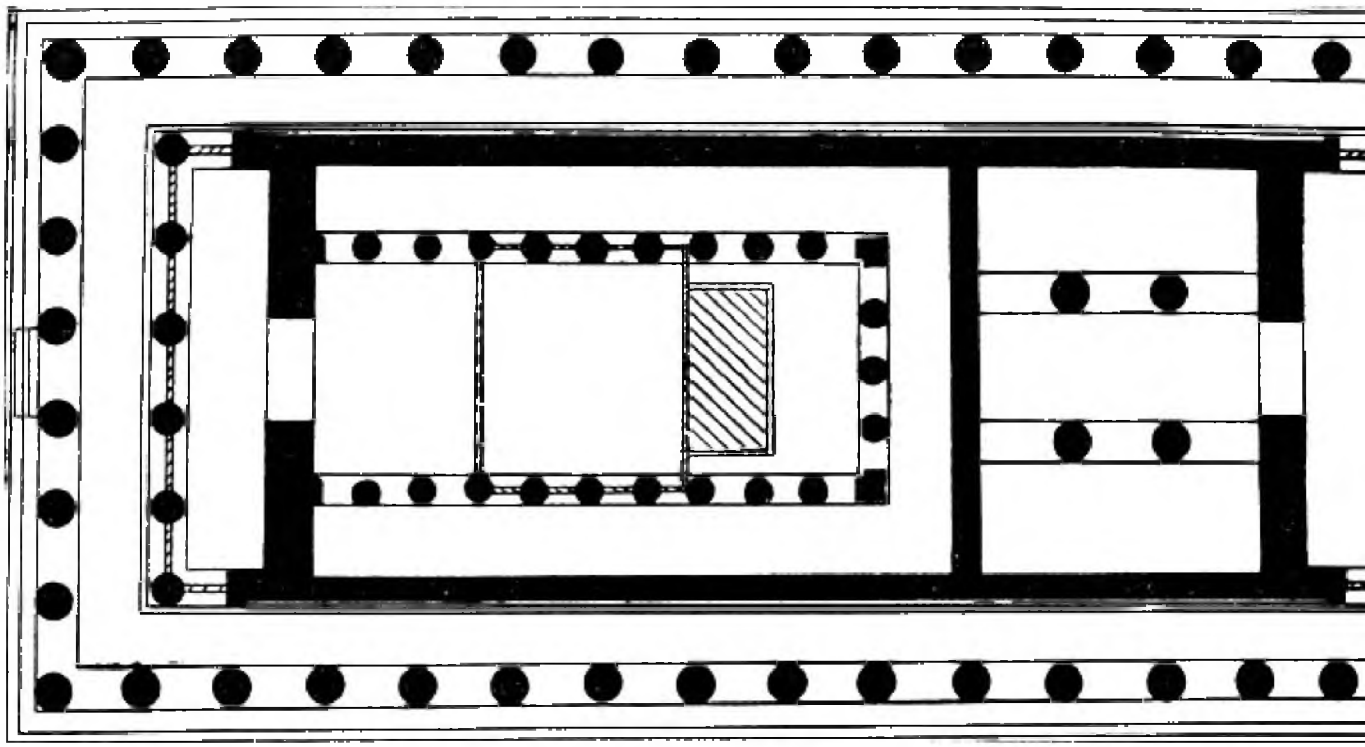
164. Площадь на Акрополе перед Парфеноном (направо) и Эрехтейоном (налево).

Создателями Парфенона были Иктин и Калликрат, начавшие строительство в 447 г. до н.э. и закончившие его в 438 г. Скульптурные работы на Парфеноне - Фидия и его помощников - продолжались до 432 г. Парфенон имеет по 8 колонн по коротким сторонам и по 17 по длинным: общие размеры здания 31 Х 70 м, высота колонн — 10,5 м .

Парфенон стал совершеннейшим созданием греческой классической архитектуры и одним из высочайших достижений в истории зодчества вообще. Это монументальное, величественное здание возвышается над Акрополем подобно тому, как сам Акрополь возвышается над городом и его окрестностями. Хотя Афины располагали достаточно большими средствами, — вовсе не гигантские размеры, а гармоническое совершенство пропорций, прекрасная соразмерность частей, правильно найденные масштабы здания по отношению к холму Акрополя и по отношению к человеку определили собой впечатление монументальности и высокой значительности Парфенона. Героизация и возвеличение, а не умаление человека, легли в основу образного воздействия Парфенона. Соразмерное человеку, легко схватываемое с первого взгляда сооружение полностью соответствовало эстетическим идеалам классики.

Парфенон выстроен из квадров пентелийского мрамора, сложенных насухо.

Колонны Парфенона поставлены чаще, чем в ранних дорических храмах, антаблемент облегчен. Поэтому кажется, что колонны легко держат перекрытие. Незаметные для глаза курватуры, то есть очень слабая выпуклая кривизна горизонтальных линий стилобата и антаблемента, а также незаметные наклоны колонн внутрь и к центру здания исключают всякий элемент геометрической сухости, придавая архитектурному облику здания изумительную жизненность и органичность. Эти легкие отступления от геометрической точности были результатом продуманного расчета. Центральная часть фасада, увенчанного фронтоном, зрительно давит на колонны и стилобат с большей силой, чем боковые стороны фасада, совершенно прямая горизонтальная линия основания храма казалась бы зрителю слегка прогнутой. Для компенсации этого оптического эффекта поверхность стилобата и другие горизонтали храма делались зодчими классического времени не вполне точно горизонтально, а выгнутыми кверху. Ощущение еле уловимой выгнутости стилобата Парфенона усиливает впечатление упругого напряжения, которым пронизан весь его облик. Этой же цели служат и другие оптические поправки, введенные архитектором в ясный и упорядоченный строй периптера.



План Парфенона.

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 антаблементе; 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»).

Для Акрополя Фидий создал три статуи Афины. Самой ранней из них, созданной, невидимому, еще при Кимоне во второй четверти 5 в. до н.э. и заказанной на средства из

марафонской добычи, была упоминавшаяся выше Афина Промахос, стоявшая на площади Акрополя. Второй была меньшая по размерам Афина Лемния (то есть лемносская). Третья, Афина Парфенос (то есть Афина Дева), была создана в 40-е годы 5 в. до н.э., так как в 438 г. она уже была поставлена в храм.

Насколько можно судить по репликам и по описаниям, культовые статуи Фидия воплощали образ вполне реального в своей основе человеческого совершенства. Величие богов Фидия раскрывалось в их высокой человечности, а не божественности.



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

Так, Афина Промахос («Воительница»), изображенная в полном вооружении, спокойно и властно озирала распростертый у ее ног город и бдительно охраняла его от грозящих опасностей. Связь с окружающей жизнью, конкретность сюжетного мотива были, очевидно, характерны для этой статуи. О том, каким огромным жизненным содержанием могли насыщаться образы высокой классики, дает представление хранящаяся в музее Болоньи прекрасная римская копия головы Афины Лемнии, хотя некоторые ученые выражали сомнение, действительно ли это копия с фидиевской статуи. Особую жизненную силу придает образу сочетание возвышенной красоты с вполне определенным выражением лица, передающим полное напряженной настороженности внимание, энергию и уверенность в себе.

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 Парфенос несколько отличалась от более раннпх 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.



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

На круглом щите Афины была представлена битва греков с амазонками, полная бурного движения и непосредственного чувства жизни. Среди действующих лиц Фидий поместил отмеченное портретным сходством изображение Перикла и свой автопортрет, что было проявлением новых исканий, не характерных для реализма ранней и высокой классики и предвещающих приближение следующего этапа в развитии классического искусства. За Эту дерзкую затею Фидий был обвинен в безбожии. «Особенно его обвиняли в том, что он, изображая на щите битву с амазонками, вычеканил свое собственное изображение в виде плешивого старика, поднявшего двумя руками камень, а также прекрасный портрет Перикла, сражающегося с амазонкой. Он очень искусно расположил руку, поднимающую 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).



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



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



196 в. Греческая монета с изображением нимфы Аретузы 4 в. до 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.

Наиболее полное представление о творчестве Фидия и вообще о скульптуре периода расцвета классики могут дать сохранившиеся в подлинниках, хотя и сильно поврежденные скульптурные группы и рельефы, украшавшие Парфенон(*Значительные разрушения скульптур Парфенона вызваны не временем.Превращаемый то в христианский храм, то в мечеть, Парфенон простоял целым вплоть до конца 17 в.В 1687 г. во время бомбардировки венецианским флотом Афин бомба попала в Парфенон,превращенный турками в пороховой склад. Взрыв произвел значительные разрушения. Что не сделала бомба, то в начале 19 в. в отношении скульптур довершил английский посланник в Турции лорд Элгин. Воспользовавшись разрешением вывезти несколько плит с надписями, он выкрал почти все скульптуры и ночью, боясь народного возмущения, увез их в Лондон. Когда снимали статуи с уже поврежденного западного фронтона, он обрушился и разбился.*).

Скульптуры эти, как уже упоминалось выше, были созданы группой лучших ваятелей, руководимых Фидием. Весьма вероятно, что Фидий непосредственно участвовал и в выполнении самих скульптур. Можно утверждать, что во всяком случае композиционное решение, трактовка сюжетов и, возможно, эскизы фигур принадлежат Фидию. 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 сельскохозяйственого благополучия Аттики. 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.

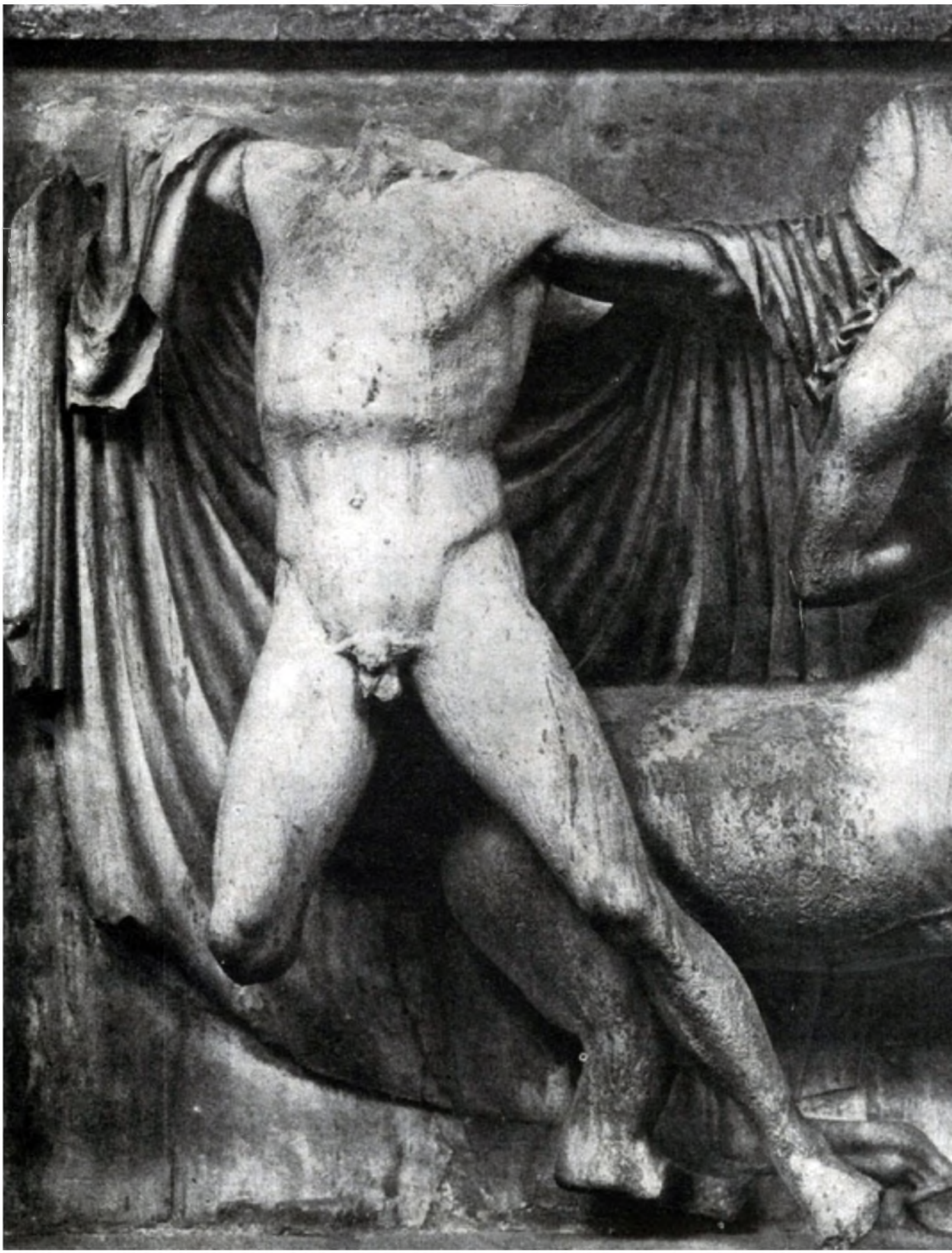
Вдоль стены наоса за колоннами, как уже упоминалось, шел зофор, изображающий праздничное шествие афинского народа в дни Великих Панафиней, что непосредственно самой своей темой связывало ясно продуманный ансамбль скульптур Парфенона с реальной жизнью.

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.



167. Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопа Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.

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.



166. Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопа Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Метопы эти были явно выполнены разными мастерами. В некоторых из них еще есть та резкая угловатость движения и подчеркнутая передача отдельных деталей, которая была, например, в западном фронтоне храма Зевса в Олимпии, посвященном тому же сюжету. В других, притом самых лучших, можно видеть все мастерство высокой классики в естественном и свободном воспроизведении любого реального действия и то глубокое чувство меры, которое неизменно сохраняет гармоническую красоту образа совершенного человека. Движения лапифов и кентавров в этих метопах непринужденно свободны, они обусловлены только характером той борьбы, которую они ведут, — в них не остается никаких отзвуков слишком очевидного и строгого подчинения архитектурной форме, какое было еще в метопах храма Зевса в Олимпии. Так в превосходном рельефе Парфенона, где полуобернувшийся назад лапиф, властной рукой ухватив за волосы кентавра, останавливает его стремительный бег и сгибает его тело, подобно тому как сгибают тугой лук, композиция подчинена логике движения фигур и сцены в целом и вместе с тем естественно соответствует пределам отведенного архитектурой пространства.

Этот принцип как бы непроизвольной, свободно возникающей гармонии архитектуры со скульптурой, полностью осуществляющей свои образные задачи и не разрушающей при этом архитектурного целого, — одна из важнейших особенностей монументальной скульптуры высокой классики.



170. Фидий и его ученики. Кефал, или Тезей с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.

На этом же принципе построены и композиции обоих фронтонов. При рассмотрении любой из фигур фронтонов в отдельности трудно предположить, что они включены в композицию, строго определенную архитектурной конструкцией. Так, поза полулежащего юноши Кефала с восточного фронтона вполне обусловлена самим мотивом движения фигуры, и вместе с тем она легко и ясно «вписывается» в острый угол фронтона, в котором находилась эта статуя. Даже на западном фронтоне храма Зевса в Олимпии движения фигур при всей их реалистической правдивости в общем были строго

развернуты по плоскости фронтона. В таких статуях Парфенона, как Кефал (по другому толкованию — Тезей), достигнута полная свобода и естественность движения.

О композиции восточного фронтона и прежде всего о ее несохранившейся центральной части можно судить по рельефу на так называемом Мадридском путеале, где, впрочем, нарушен принцип треугольного расположения фигур. Фидий отказался от выделения оси симметрии композиции вертикально стоящей центральной фигурой. Прямая связь, которую получала при таком решении композиция фронтона с ритмом колоннады, была заменена гораздо более сложным соотношением. Свободные в своих движениях, полные жизни фигуры создавали группу, естественно размещенную в пределах треугольника фронтона и образующую ясно законченное и замкнутое в себе художественное целое. В центре фронтона были изображены сидящий на троне полуобнаженный Зевс и справа от него — полуобернувшаяся к нему и быстро двигающаяся к правому краю фронтона Афина в длинном хитоне и вооружении. Между ним и в вершине треугольника находилась парящая в воздухе Ника (Победа), венчающая Афину. За Зевсом, налево, был изображен Прометей (или Гефест), отшатнувшийся назад с топором в руке; справа от Афины - сидящая фигура Деметры, присутствовавшей здесь, вероятно, в своей роли родовспомогательницы. Таким образом, равновесие композиции было достигнуто здесь сложным перекрестным соответствием спокойно сидящих и стремительно движущихся фигур. Далее, по обе стороны центральной группы, располагались другие боги Олимпа. Из всех этих фигур сохранилась лишь сильно поврежденная крайняя левая — Ирида, вестница богов. Она полна бурного движения: складки ее длинной одежды развеваются от ветра, игра света и тени еще более усиливает динамику этой статуи. Слева, в самом углу фронтона, был помещен Гелиос — бог солнца, поднимающийся из вод Океана на квадриге; справа — опускающаяся книзу, так же как и Гелиос срезанная нижней чертой фротона, богиня ночи Никс (или Селена) со своим конем. Эти фигуры, обозначавшие смену для и ночи, тем самым показывали, что рождение Афины имеет значение для всей вселенной от востока до крайнего запада.



169. Фидий и его ученики. Оры с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Полулежащая фигура юноши — Тезея или, быть может, пробуждающегося Кефала, мифического охотника, встающего с зарей на охоту, — встречает Гелиоса. Рядом с ним были расположены две сидящие женские фигуры, которые обычно считаются Орами. Вслед уходящей ночи глядела (судя по зарисовке фронтона, сделанной в 17 в.) одна из трех прекрасных девушек, дочерей ночи — богинь судьбы Мойр. Эти три одетые в длинные одежды женские фигуры образующие группу в правом конце фронтона и дошедшие до нас, хотя и без голов, но в сравнительно более сохранном состоянии, принадлежат, как и фигура Кефиса с западного фронтона, к числу величайших сокровищ греческого искусства.



168. Фидий и его ученики. Мойры с восточного фронтона Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.



171. Фидий и его ученики. Кефис с западного фронтона Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Из уцелевших статуй сильно разрушенного западного фронтона наиболее совершенны Кефис, плавные, текучие линии тела которого, действительно, словно олицетворяют реку Аттики, группа Кекропа, легендарного основателя Афинского государства, с его молодой дочерью Пандросой и фигура Ириды.



172. Фидий и его ученики. Кекроп и его дочь Пандроса с западного фронтона Парфенона. Мрамор. Афины. Парфенон.



173. Фидий и его ученики. Ирида с западного фронтона Парфенона, Мрамор. Лондон. Британский музей.

Красота и величественность фронтонных скульптур Парфенона достигнуты отбором тех тонко прочувствованных естественных движений, которые своей свободной целесообразностью с наибольшей полнотой передают пластическую красоту и этическое совершенство человека.

Фриз (зофор) Парфенона дает ясное представление об особенностях построения классического рельефа. Все планы, на которые расчленяется рельеф, идут параллельно друг другу, образуя как бы ряд слоев, замкнутых между двумя плоскостями. Сохранению плоскости стены содействует единое, направленное строго параллельно плоскости стены движение многочисленных фигур. Ясная смена планов и ясный ритмический строй фриза рождают впечатление необычайной целостности изображения.

Перед создателями зофора стояла сложная композиционная задача. Необходимо было опоясать стены на протяжении около двухсот метров рельефом с изображением одного события — народного шествия, — избежав и монотонности и пестроты, и передать на плоскости стены невысоким рельефом все богатство и многообразие парадного шествия и его торжественную стройность. Мастера зофора блестяще справились со своей задачей. Ни один мотив движения на фризе ни разу в точности не повторяется, и, хотя фриз наполнен множеством разнообразных фигур людей, идущих, едущих на конях или колесницах, несущих корзины с дарами или ведущих жертвенных животных, всему фризу в целом присуще ритмическое и пластическое единство.

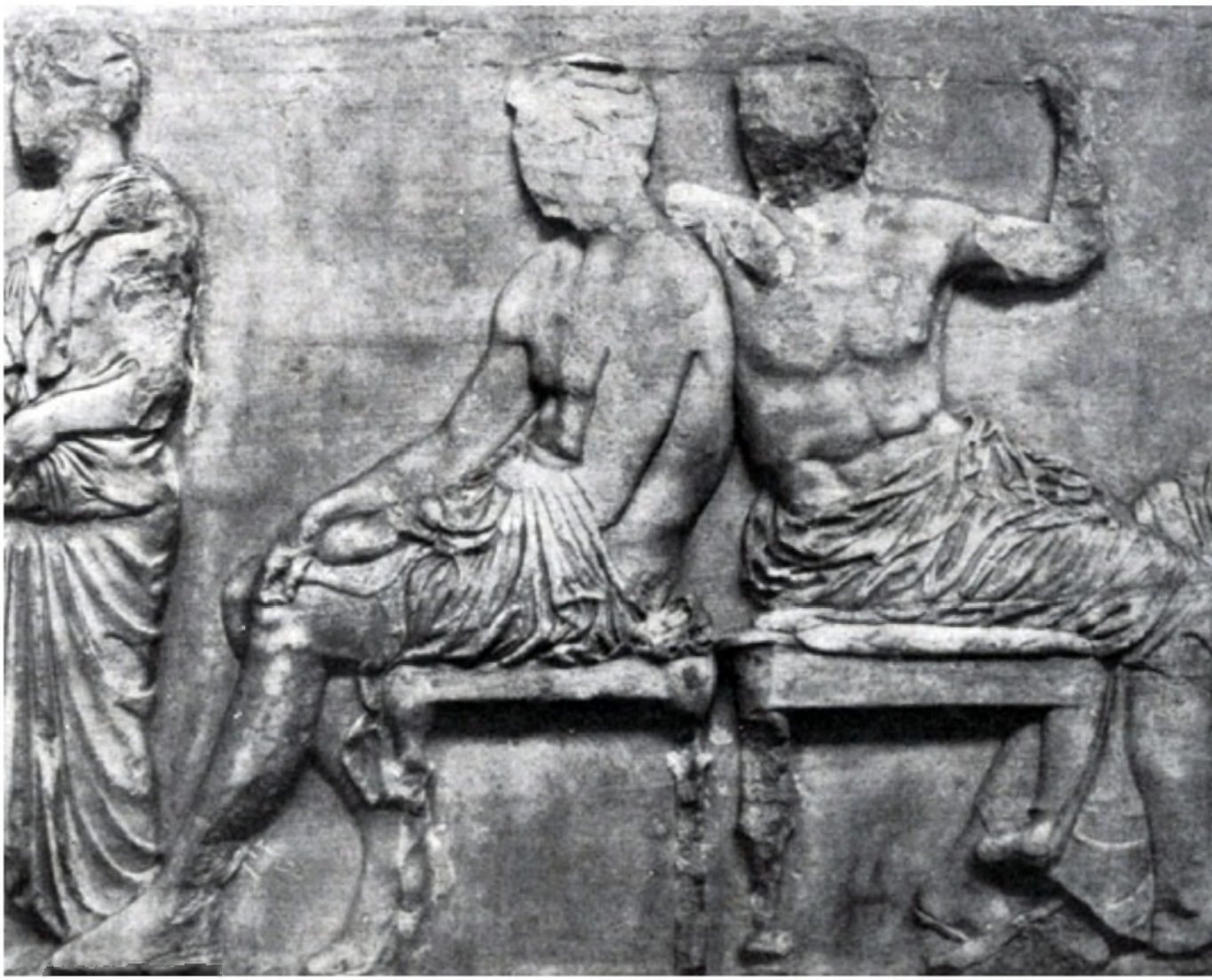
Фриз начинается со сцен подготовки юношей-всадников к шествию. Спокойные движения юношей, завязывающих ремни на сандалиях или чистящих коней, оттеняются время от времени вторгающимся сюда резким движением вставшего на дыбы коня или каким-либо стремительным жестом юноши. Далее мотив движения развивается все более быстро. Сборы закончены, начинается само шествие. Движение то убыстряется, то замедляется, фигуры то сближаются, почти сливаясь друг с другом, то пространство между ними расширяется. Волнообразный ритм движения пронизывает весь фриз. Особенно замечательна вереница скачущих всадников, в которой мощное в своем единстве движение складывается из бесконечного многообразия схожих, но не повторяющихся движений отдельных фигур, различных и по своему облику. Не менее прекрасно строгое шествие афинских девушек, длинные одежды которых образуют мерные складки, напоминающие каннелюры колонн Парфенона. Ритм движения девушек особенно оттеняется повернутыми навстречу мужскими фигурами (распорядителей празднества). Над входом, на восточном фасаде — боги, смотрящие на процессию. Люди и боги изображены одинаково прекрасными. Дух гражданственности делал возможным для афинян горделивое утверждение эстетического равенства образа человека образам божеств Олимпа.



174. Фидий и его ученики. Девушки. Фрагмент фриза Парфенона. Мрамор. Париж. Лувр.



175. Фидий и его ученики. Всадники. Фрагмент фриза Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.



176 а. Фидий и его ученики. Олимпийские боги. Фрагмент фриза Парфенона. Мрамор. Лондон. Британский музей.



176 6. Фидий и его ученики. Всадники. Фрагмент фриза Парфенона. Мрамор. Афины. Парфенон.

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 аргосско-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.



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



180. Поликлет. Дорифор. Около 440 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Неаполь. Национальный музей. Фотография сделана с бронзированного слепка в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).

Бронзовая статуя эта, как, впрочем, и все произведения Поликлета, в подлиннике до нас не дошла; она известна только по мраморным римским копиям. Статуя изображает крепко сложенного юношу с сильно развитыми и резко подчеркнутыми мускулами, несущего на левом плече копье. Вся тяжесть его тела опирается на правую ногу, левая же отставлена назад, касаясь земли только пальцами. Равновесие фигуры достигнуто тем, что приподнявшемуся правому бедру соответствует опущенное правое плечо и, наоборот, опустившемуся левому бедру — приподнятое левое плечо. Такая система построения человеческой фигуры (так называемый «хиазм») придает статуе мерный, ритмический строй.

Покой фигуры Дорифора сочетается с внутренним напряжением, придающим его, казалось бы, внешне бесстрастному образу большую героическую силу. Точно рассчитанная и продуманная архитектоника построения человеческой фигуры выражена здесь в сопоставлении упругих вертикальных линий ног и бедер и тяжелых горизонталей плеч и мускулов груди и живота; этим создается проникнутое противоборствующими силами равновесие, подобное тому равновесию, которое дает соотношение колонны и антаблемента в дорическом ордере. Эта система художественных средств, разработанная Поликлетом, была важным шагом вперед в реалистическом изображении человеческого тела в скульптуре. Найденные им закономерности скульптурного изображения человека реально отвечали духу героической мужественности, который был характерен для образа человека классического периода Греции.



181 а. Круг Поликлета. Обнаженный юноша. Бронзовая статуэтка. Конец 5 в. до н. э. Париж. Лувр.

В стремлении теоретически обосновать рожденный реальной жизнью обобщенный типический образ совершенного человека Поликлет пришел к сочинению «Канона». Так был назван им его теоретический трактат и сделанная по правилам теории статуя; в них была разработана система идеальных пропорций и законов симметрии, по которым должно строиться изображение человека. Такая нормативная тенденция таила в себе опасность возникновения отвлеченных схем. Можно предполагать, что римские копии усилили те черты отвлеченности, которые были свойственны произведениям Поликлета. Среди дошедших до нашего времени подлинных греческих бронзовых статуэток 5 в. до н.э. некоторые, несомненно, более близки по духу искусству Поликлета. Такова хранящаяся в Лувре статуэтка обнаженного юноши. Несколько тяжеловатые пропорции, как и мотив сдержанного движения, напоминают работы Поликлета. Греческий оригинал дает возможность оценить особенности художественного языка Поликлета, утраченные в переложении римских копиистов. Луврский молодой атлет при всей аналитической точности и выверенности построения отличается естественностью жеста, жизненной убедительностью образа.

Под конец жизни Поликлет отошел от строгого следования своему «Канону», сблизившись с мастерами Аттики. Его «Диадумен» — юноша, увенчивающий себя победной повязкой, — статуя, созданная около 420 г. до н.э., явно отличается от «Дорифора» более изящными и стройными пропорциями, легким движением и большей одухотворенностью образа.



181 6. Поликлет. Диадумен. Около 420 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного

бронзового оригинала. Афины. Национальный музей.

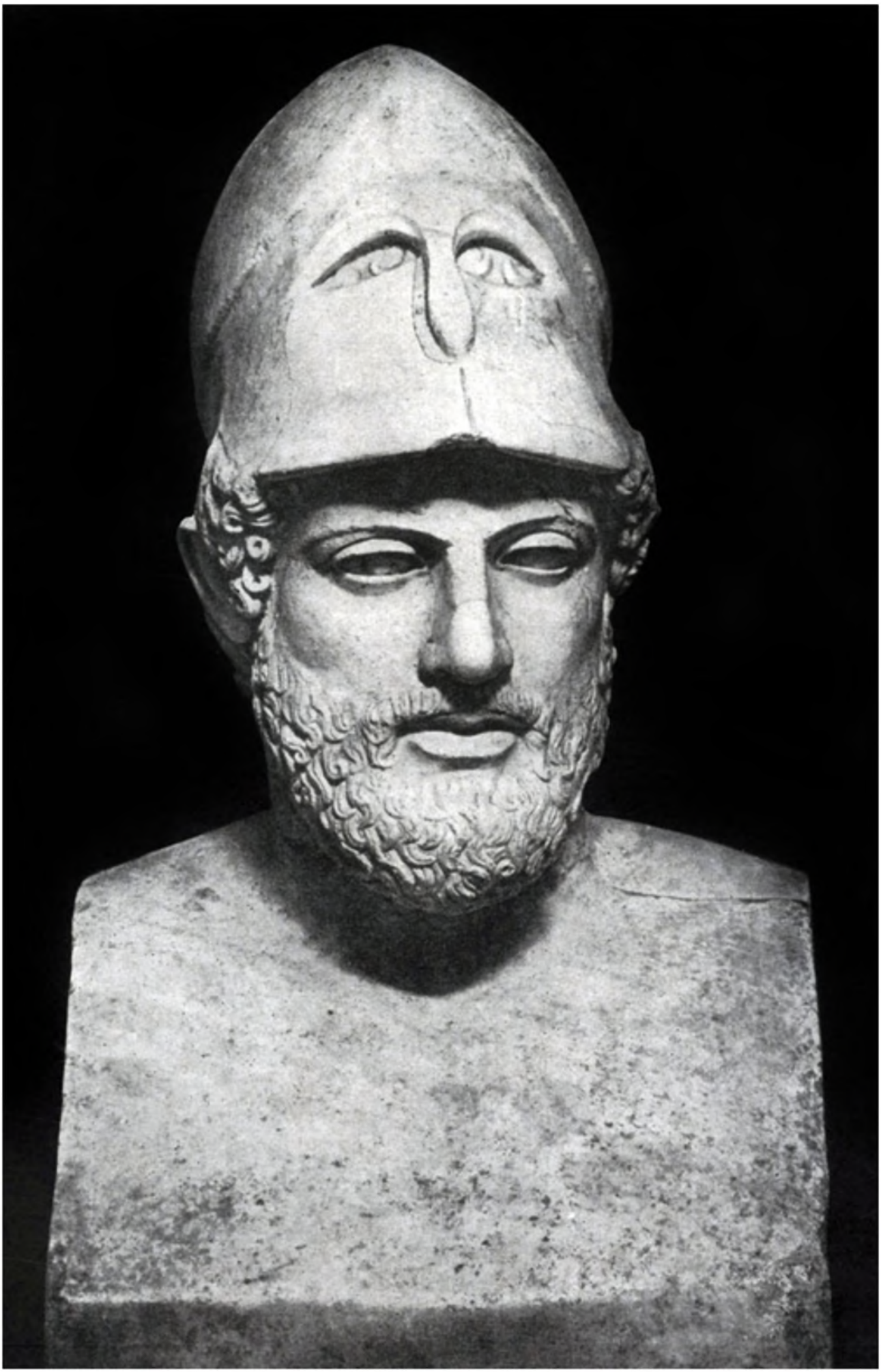
До нашего времени дошла римская копия «Раненой амазонки» Поликлета и римская же статуя «Амазонки Маттеи», восходящая к оригиналу Фидия. Они дают в известной мере возможность наглядно сопоставить особенности фидиевского и поликлетовского вклада в искусство классики.

Фидиевская амазонка изображена в тот момент, когда она, оглядываясь на приближающегося врага, опирается на копье, готовая вскочить на коня. Ее прекрасные пропорции лучше передают строение сильного тела девушки, чем построенные по «Канону» почти мужские пропорции амазонки Поликлета. Стремление к активному действию, непринужденная и выразительная красота движения характерны для искусства Фидия, художника более многогранного, чем Поликлет, более полно сочетающего в единое целое совершенную красоту образа с его конкретной жизненностью.

Поликлет изобразил раненую амазонку. Ее сильное тело ослабело, она облокотилась левой рукой на опору, правая рука ее закинута за голову. Но только Этим и ограничился Поликлет; в лице статуи нет выражения боли и страдания, нет и реалистического жеста, передающего движение страдающего от раны человека. Эти элементы отвлеченности позволяют передать только самое общее состояние человека. Но идеал мужественной сдержанности человека, растворение его переживаний в общем духе властвования собой — эти характерные особенности искусства Поликлета несли в себе высокие понятия о достоинстве совершенного человека — героя.

Если Поликлет смог дать рядом с высоким и прекрасным искусством Фидия и его сотоварищей по украшению Акрополя свой важный и значительный вариант искусства высокой классики, то иначе сложилась судьба его творческого наследия. В конце 5 в. до н.э., в годы Пелопоннесских войн, продолжатели Поликлета вступили в прямую борьбу с реалистической традицией фидиевской школы. Такие пелопоннесские скульпторы конца 5 в. до н.э., как Каллимах, искали лишь отвлеченного нормативного совершенства, далекого от всякого живого чувства действительности.

Но и в аттической школе, в кругу учеников и последователей Фидия, реалистические искания получают в последней четверти 5 в. до н.э. некоторые новые черты.



183. Кресилай. Портрет Перикла. Около 440 г. до н. э. Мраморная римская копия. Лондон. Британский музей.

Среди непосредственных учеников Фидия, полностью остававшихся верными учителю, выделяется Кресилай, автор героизированного портрета Перикла. В этом портрете глубоко и сильно выражены спокойное величие духа и сдержанное достоинство мудрого государственного деятеля. Полные жизни прекрасные человеческие образы можно видеть и в других работах Кресилая (например, голова статуи эфеба, победителя в состязании).



182. Кресилай. Голова эфеба. Вторая половина 5 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.

С другой стороны, в том же кругу Фидия стали появляться произведения, ищущие усиления драматического действия, обостряющие темы борьбы, столь широко представленные в рельефах Парфенона. Рельефы такого рода, насыщенные бурными контрастами и напряженной динамикой, с грубоватой резкостью реалистических деталей были выполнены скульпторами, которых пригласил Иктин для украшения построенного им храма Аполлона в Бассах (в Фигалии). Этот фриз, изображающий битву греков с кентаврами и амазонками, вопреки обычным правилам находился в полутемном наосе и был выполнен в высоком рельефе с энергичным использованием контрастов света и тени. В эти рельефы (правда, ' далеко не первоклассные по качеству) впервые были введенны элементы более субъективного и эмоционально заостренного восприятия, чем это было обычно принято. Передача бурных и грубо выразительных движений сражающихся, данных в разных раккурсах, усиливало это впечатление.

Среди мастеров фидиевской школы к концу 5 в. до н.э. появилось также тяготение к выражению лирического чувства, стремление с особенной мягкостью передать грацию и изящество движений. При этом образ человека оставался типически-обобщенным, не утрачивая свою реалистическую правдивость, хотя и теряя нередко героическую силу и монументальную строгость, столь характерные для произведений, созданных несколькими десятилетиями раньше.

Наиболее крупным мастером этого направления в Аттике был ученик Фидия — Алкамен. Он был продолжателем Фидия, но для его искусства характерны черты утонченного лиризма и более интимной трактовки образа. Алкамену принадлежали и некоторые статуи чисто фидиевского характера (например, колоссальная статуя Диониса). Однако новые искания всего яснее выступали в его работах другого порядка, как, например, в знаменитой статуе Афродиты, стоявшей в саду на берегу реки Илисса, — «Афродита в садах». Она дошла до нас в копиях и репликах римского времени.



184. Алкамен. Афродита в садах. Конец 5 в. до н. э. Мраморная реплика из Музея Терм в Риме.

Афродита была изображена Алкаменом спокойно стоящей, слегка склонившей голову и изящным движением руки откидывающей с лица покрывало; в другой руке она держала яблоко, возможно, дар Париса, признавшего Афродиту прекраснейшей среди богинь. С большим мастерством Алкамен передал сбегающие вниз складки тонкого длинного одеяния Афродиты, облекающего ее стройные формы. Совершенная красота человека была окрашена здесь восхищенным и нежным чувством.



185. Ника. Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос. Мрамор. Около 409 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя.



186. Надгробие Мнесарете из Афин. Фрагмент. Мрамор. Начало 4 в. до н. э. Мюнхен. Глиптотека.

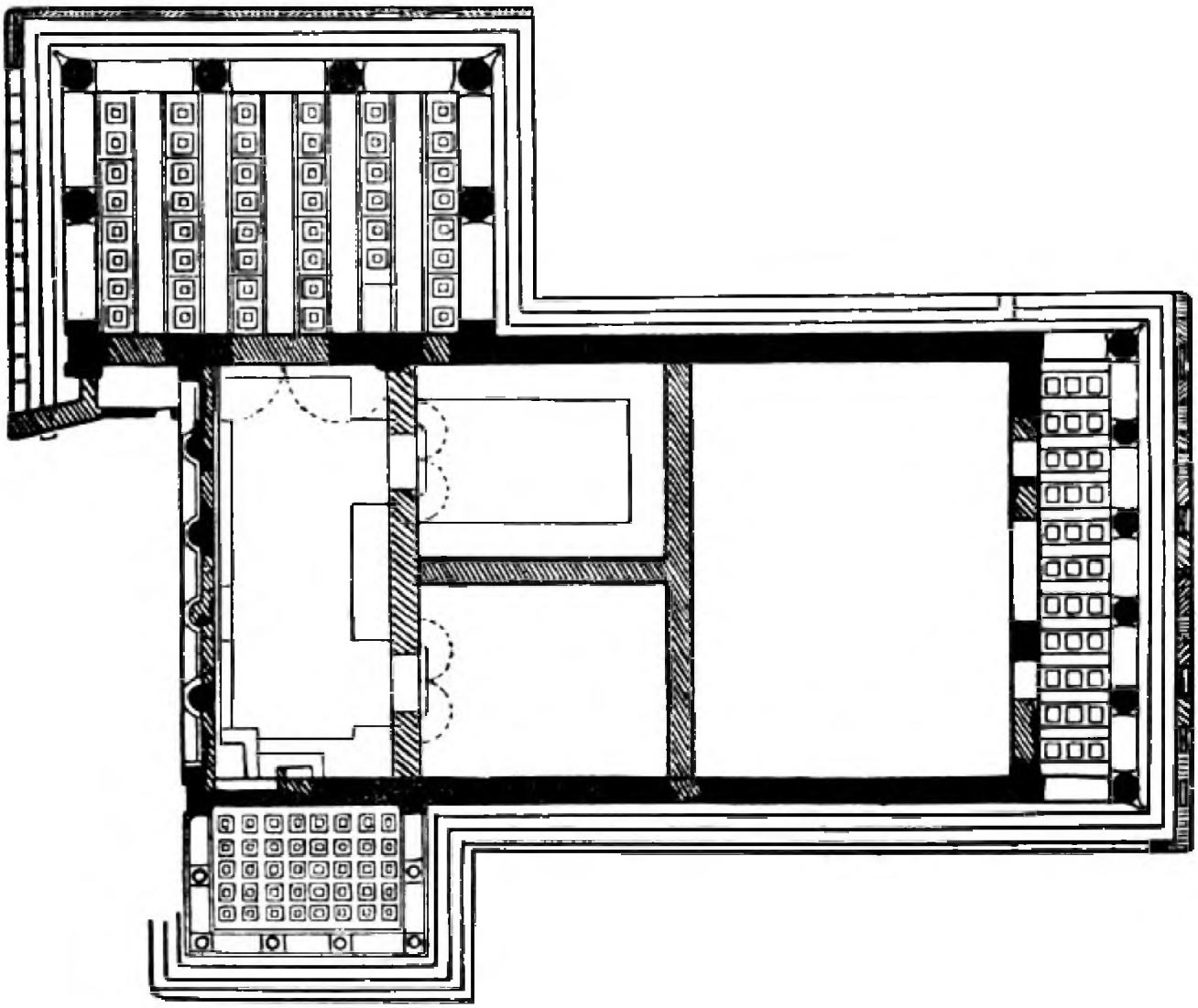


187. Ника, развязывающая сандалию. Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос. Мрамор. Около 409 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя.



188. Надгробие Гегесо из Афин. Мрамор. Около 410 г. до н. э. Афины. Национальный музей.

В еще большей степени такие поиски лирического образа нашли свое осуществление в созданных около 409 г. до н.э. мраморных рельефах балюстрады храма Ники Аптерос на Акрополе. Эти рельефы изображали девушек, совершающих жертвоприношение. Замечательный рельеф «Ника, развязывающая сандалию» — один из шедевров скульптуры высокой классики. Лиризм этого произведения рождается и из совершенства пропорций, и из глубокой мерцающей светотени, и из нежной мягкости движения, подчеркнутого текучими линиями складок одежды, необычайно изящного, живого и естественного движения. Очень большую роль в сложении этого лирического направления в высокой классике сыграли многочисленные рельефы на надгробных стелах, прекрасные образцы которых были созданы в конце 5 в. до н.э. Таково, например, «Надгробие Гегесо», несущее в своей чисто бытовой жизненной правде высокое поэтическое чувство. Среди многих дошедших до нас надгробных рельефов конца 5 - начала 4 в. выделяются также стела Мнесарете и надгробие в форме лекифа из Ленинградского Эрмитажа. Древние греки очень мудро и спокойно относились к смерти: в надгробиях классического периода нельзя найти ни страха смерти, ни каких-либо мистических настроений. Они изображают живых людей, их тема — прощание, проникнутое задумчивым размышлением. Надгробные стелы классической поры своим светлым элегическим настроением были призваны утешить, поддержать человека в его страдании.



План Эрехтейона.

Изменения в художественном сознании, наметившиеся в последние десятилетия 5 в. до н.э., нашли свое выражение и в архитектуре.



189. Иктин. Храм Аполлона в Бассах (Фигалии). Последняя треть 5 в. до н. э.

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.



190. Эрехтейон. Вид с юго-востока. Около 420—406 гг. до н. э.

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



191 а. Эрехтейон. Портик кор.



191 6. Эрехтейон. Северный портик.



Гидрия.

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.

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 человечному 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 натуры 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 монументальной 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.



192. 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 раккурсами, 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.



193 а. 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.



193 6. Полиник, предлагающий ожерелье Эрифиле. Роспись пелики (так называемой Вазы из Лечче). Вторая половина 5 в. до н. э. Лечче (Италия). Музей.

Около середины века получили широкое распространение лекифы с росписью по белому фону, служившие для культовых целей (связанных с погребением умерших). В них нередко рисунок достигал особенной непринужденной легкости (подчас переходившей в небрежность); он наносился черным лаком, обрисовывая основные линии фигуры, и после обжига раскрашивался (почему иногда из-за стершейся краски фигуры выглядят обнаженными). Образцом мастерского рисунка на белом фоне является изображение девушки, приносящей дары умершему, на аттическом лекифе Бостонского музея.



197. Девушка у гробницы. Роспись белого лекифа. Третья четверть 5 в. до н. э. Бостон. Музей изящных искусств.



Ойнохойя.



Амфора.



Стамнос.



Скифос.

К концу 5 в. до н.э. вазопись 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 раккурсных 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. Вазопись 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. 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.



194 а. Аполлон, убивающий гиганта Тития. Роспись килика. Около 470 г. до н. э. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства.



194 6. Дионис и его свита. Роспись лекифа. Около 430 г. до н. э. Берлин.

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



Пелика.



Лекиф.



Кратер.



Кратер.

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.



195. Прощание воина. Роспись стамноса. После 440 г. до н. э. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства.

Лишь позже, уже в период поздней классики, в связи с общим изменением характера художественных идей, эти достижения стали использоваться сознательно для изображения человека в окружающей его природной и бытовой среде, для более богатой живописной и эмоциональной его характеристики.

Таким образом, 5 в. до н.э. — Это время сложения предпосылок для раскрытия изобразительных возможностей живописи. Вместе с тем реалистическое изображение человека или группы людей в разнообразных действиях, оперирование верными анатомическими пропорциями, правдивая передача телесности и объемности человеческих форм, зарождение последовательно реалистического понимания сюжета означали большой прогрессивный шаг в истории живописи по сравнению с более ранними условными или чисто декоративными композициями.

Крупнейшим мастером второй четверти и середины 5 в. до н.э.) современником Мирона, был Полигнот — уроженец острова Фасоса, получивший за свои работы, выполненные им для Афин, почетное звание афинского гражданина.

Круг тем Полигнота был близок к темам, к которым обращались мастера фронтонных композиций и рельефов. Это были эпические темы (из «Илиады», поэм Фиванского цикла) и мифологические (битва греков с амазонками, битва с кентаврами и др.).Важной особенностью вописи Полигнота было обращение к темам исторического характера. Так, в пинакотеке в Афинах, росписью которой руководил Полигнот, среди других фресок было выполнено изображение «Битвы при Марафоне».



Лекиф.



Килик.

По всей вероятности, однако, эти картины на исторические темы носили тот же обобщенно-героический характер, что и композиции, воспевающие высокие подвиги мифических героев. Подобно тому как «Персы» Эсхила, посвященные морской победе эллинов над полчищами Ксеркса, построены по тем же художественным принципам, что и его «Орестея» или «Семеро против Фив», так и эти исторические композиции Полигнота решались, видимо, в том же плане, что и мифологические картины, и входили вместе с ними в один и тот же общий ансамбль.

Одной из самых знаменитых работ Полигнота была роспись «Лесхи (дома собраний) книдян» в Дельфах, описание которой сохранил нам Павсаний, где Полигнот изобразил «Гибель Трои» и «Одиссея в Аиде».

Известно, что Полигнот употреблял только четыре краски (белую, желтую, красную и черную); видимо, его палитра не отличалась слишком резко от той, что применялась мастерами вазописи. Согласно описаниям, цвет у Полигнота носил характер раскраски и цветная моделировка фигуры им почти не применялась. Но его рисунок отличался высоким совершенством. Он верно в анатомическом отношении передавал тело в любых раккурсах и движениях. Древние восхищались тем, что Полигнот достиг совершенства в изображении лица, что он впервые стал передавать душевное состояние, в частности с помощью приоткрытого рта стремясь придать лицу черты эмоциональной выразительности. Подобные опыты в скульптуре осуществлялись мастерами западного олимпийского фронтона как раз в годы расцвета деятельности Полигнота.

Описания картин Полигнота дают основание полагать, что мастер не ставил перед собой задачи дать целостное изображение среды, в которой происходит действие. Древние авторы упоминают об отдельных предметах природы и обстановки, сюжетно связанных с действиями героев, например о камешках морского берега, но изображенных не на всей картине, а лишь для определения местонахождения героя. «До коня продолжается морской берег, и на нем видны камешки, далее на картине нет моря», — говорит Павсаний, описывая картину Полигнота «Гибель Трои». Видимо, Полигнот и другие живописцы 5 в. до н.э. еще не до конца осознавали все возможности живописи и не ощущали принципиальной разницы между изображением гальки морского берега на рельефе (как в сцене рождения Афродиты на «Троне Людо-визи») и задачей изображения морского побережья на картине. Никаких сведений о решении Полигнотом задач перспективы или светотени у древних авторов нет. Композиция, судя по всему, носила более или менее фризообразный характер.



Лекиф.

Современники Полигнота высоко ценили его живопись за те же качества, которые они ценили и в скульптуре: величие духа, высокую нравственную силу (этос) героев, правдивость в изображении прекрасного человека.



Алабастр.

Полигнот очень много сделал для реалистического, ясного и конкретного изображения человека в живописи. Последующее развитие греческого искусства, непрестанный рост интереса к внутреннему миру человека, к непосредственному чувственному восприятию его образа, появление большего интереса к быту и окружающей среде постепенно расширяли круг изобразительных задач, стоящих перед живописью.

Во второй половине и в конце 5 в. до н.э.. появился ряд живописцев, тесно связанных с общими тенденциями в развитии скульптурной аттической школы конца 5 в. до н.э. Наиболее известным мастером этого времени был Аполлодор Афинский. Для его

живописи, трактовавшей традиционные сюжеты в более интимной и жанровой манере, чем его предшественники, характерны большая свобода цвета и интерес к моделировке форм тела посредством светотени. Плиний говорит об Аполлодоре, что «он первый начал передавать тени». Большое значение имеют указания древних авторов, дающие основания предполагать, что Аполлодор и другие живописцы конца 5 в. до н.э. (Зевксис, Паррасий) стали разрабатывать не только задачи изображения человеческого тела в движении, но и перспективу, как линейную, так и воздушную. Неизменной целью этих живописцев оставалось создание реалистических, прекрасных и живых человеческих образов.

Начиная с Аполлодора греческая живопись перестала быть воспроизведением скульптурно трактованных фигур на плоскости стены, а стала живописью в собственном смысле этого слова. Аполлодор одним из первых живописцев перешел и к писанию картин, не связанных органически с архитектурным сооружением. В этом отношении он не только развивал далее высокие традиции классики 5 в. до н.э., но и намечал новые пути реалистического искусства, ведшие к поздней классике.

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 п 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.

В среде рабовладельцев происходила ожесточенная борьба, связанная с поисками выхода из кризиса, угрожавшего основам рабовладельческого общества. К середине века складывается течение, объединявшее противников рабовладельческой демократии — крупных рабовладельцев, купцов, ростовщиков, возлагавших все свои надежды на внешнюю силу, способную военным путем подчинить и объединить полисы, подавить движение бедноты и организовать широкую военную и торговую Экспансию на Восток. Такой силой явилась экономически относительно неразвитая Македонская монархия, обладавшая мощной, в основном земледельческой по своему составу, армией. Подчинение

греческих полисов Македонской державе и начало завоеваний на Востоке положили конец классическому периоду греческой истории.

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.

Большое влияние на развитие искусства оказал завершавшийся в 4 в. до н.э. кризис наивно-фантастической системы мифологических представлений, далекие предвестия которого уже можно увидеть в 5 в. до н.э. Но в 5 в. до н.э. народная художественная фантазия все еще черпала материал для своих возвышенных этических и эстетических представлений в искони знакомых и близких народу мифологических сказаниях и верованиях (Эсхил, Софокл, Фидий и др.). 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. Таковы; например, «Характеры» Теофраста, посвященные анализу типических особенностей психического склада человека — наемного воина, хвастуна, парасита, и т. д. Все это указывало не только на отход искусства от задач обобщенно-типического изображения совершенного гармонически развитого человека, но и на обращение к кругу проблем, которые не стояли в центре внимания художников 5 в. до н.э.

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.

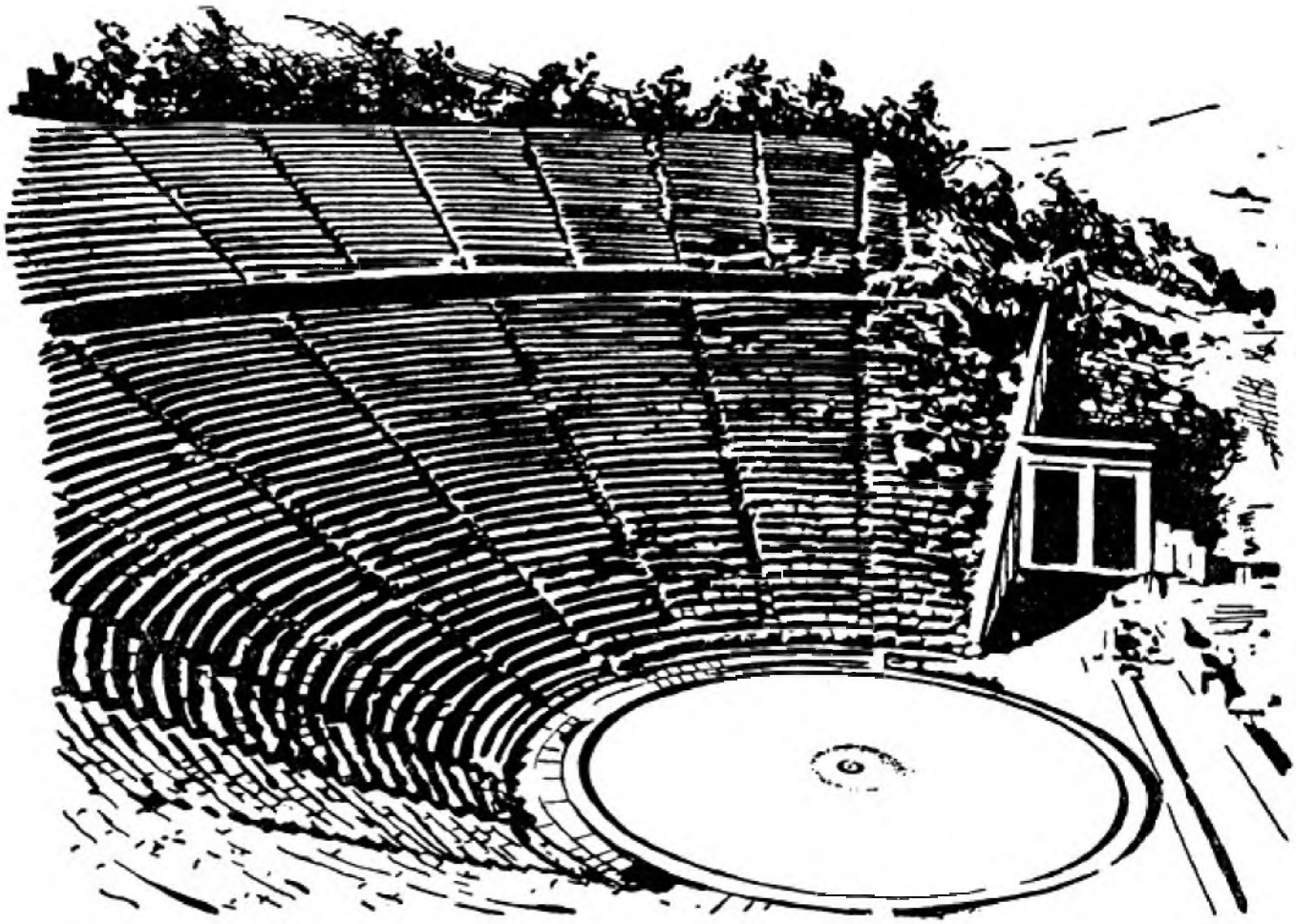
***

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.

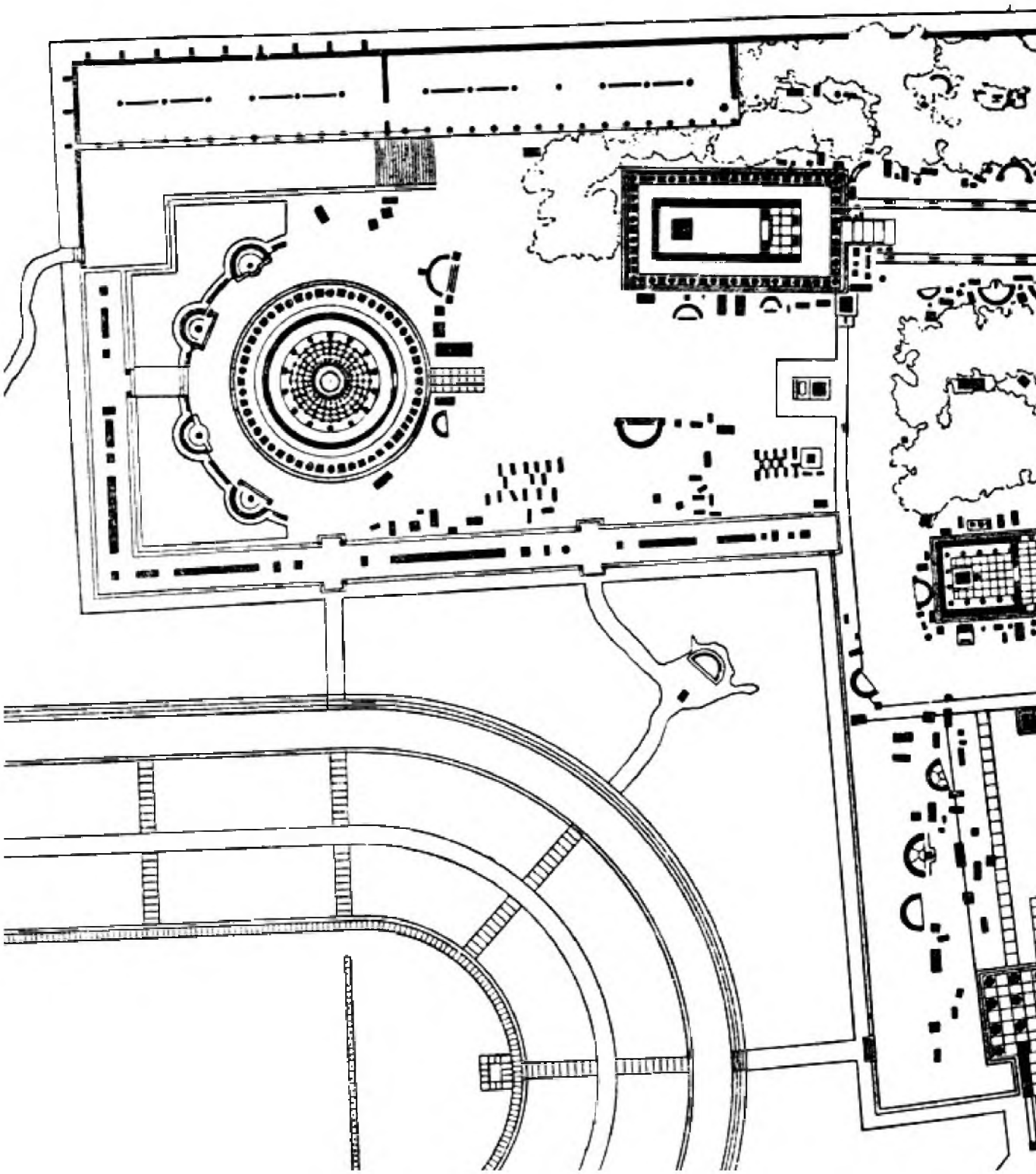
Памятники 4 в. до н.э. в общем следовали принципам ордерной системы. Все же они существенно отличались по своему характеру от произведений высокой классики. Строительство храмов продолжалось, но особенно широкое развитие по сравнению с 5 в. получило строительство театров, палестр, гимнасиев, закрытых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

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 (Галикар-насский 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.



Театр в Эпидавре.



План святилища Асклепия в Эпидавре.



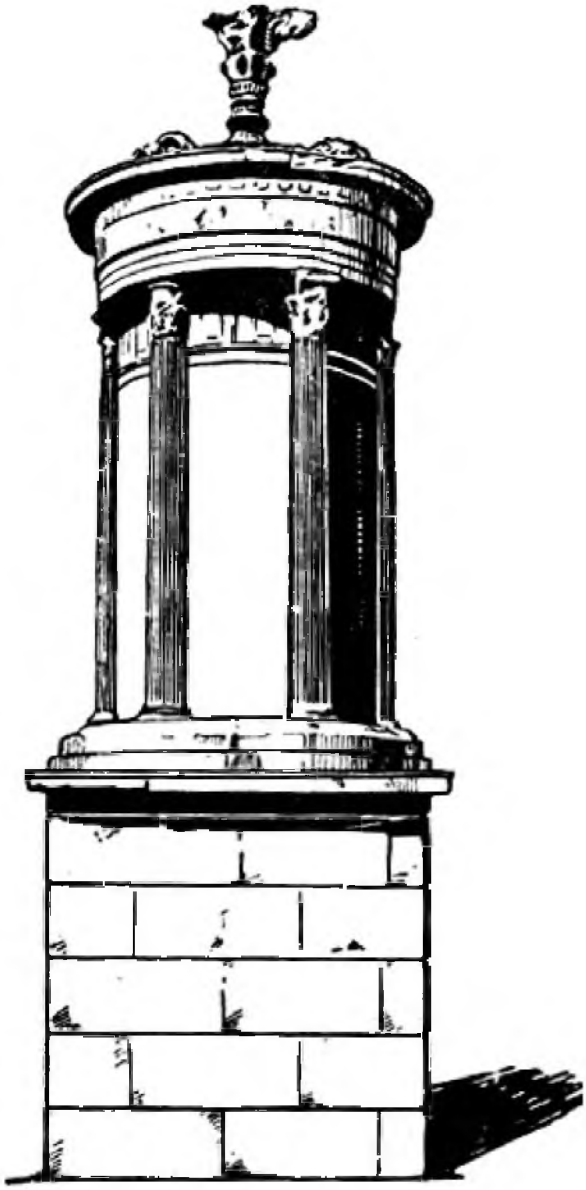
221. Поликлет Младший. Театр в Эпидавре. Около 330 г. до н. э.

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 орхестру — площадку, на которой выступал хор. Концентрическими рядами театрон охватывал более полуокружности орхестры. Со стороны, противоположной местам для зрителей, орхестра замыкалась скеной, или в переводе с греческого — палаткой. Первоначально, в 6 и начале 5 в. до н.э., скена и была палаткой, в которой готовились к выходу актеры, но уже к концу 5 в. до н.э. скена превратилась в сложное двухъярусное сооружение, украшенное колоннами и

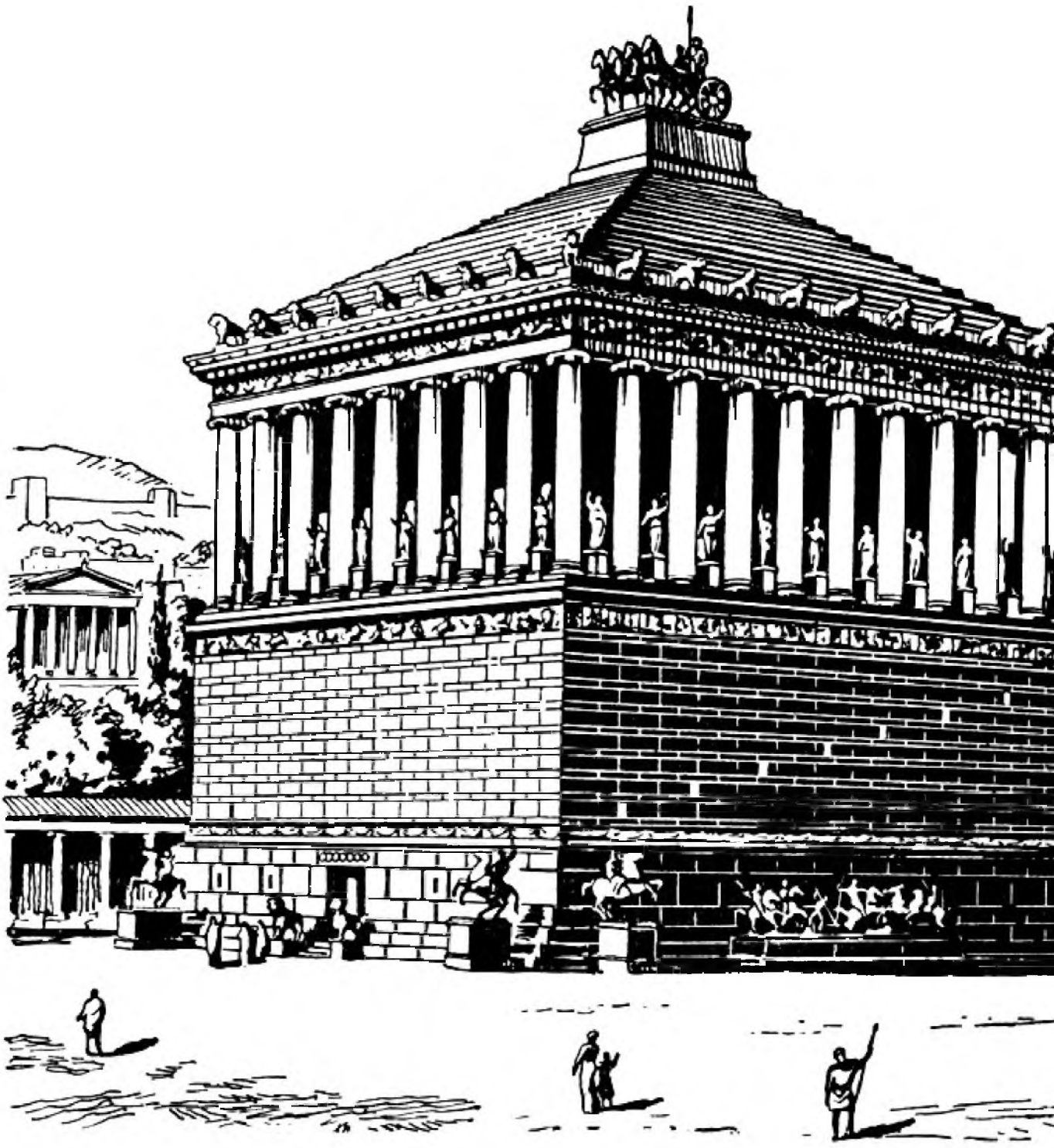
образующее архитектурный фон, перед которым выступали актеры. Из внутренних помещений скены на орхестру вело несколько выходов. Скена в Эпидавре имела украшенный ионическим ордером просцениум — каменную площадку, поднимавшуюся над уровнем орхестры и предназначенную для проведения отдельных игровых эпизодов главными актерами. Театр в Эпидавре был с исключительным художественным чутьем вписан в силуэт пологого склона холма. Скена, 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.

Наиболее интересным из дошедших до нас сооружений, воздвигнутых частными лицами, являются хорегический памятник Лисикрата в Афинах (334 г. до н.э.). Афинянин Лисикрат решил в этом памятнике увековечить победу, одержанную подготовленным на его средства хором. На высоком квадратном в плане цоколе, сложенном из продолговатых и безукоризненно отесанных квад-ров, возвышается стройный цилиндр с изящными полуколоннами коринфского ордера. По антаблементу над узким и легко профилированным архитравом протянут непрерывной лентой фриз со свободно разбросанными и полными непринужденного движения рельефными группами. Пологая конусообразная крыша венчается стройным акротерием, образующим подставку для того бронзового треножника, который и явился призом, присужденным Лисикрату за победу, одержанную его хором. Сочетание изысканной простоты и изящества, камерный характер масштабов и пропорций составляют особенность этого памятника, отличающегося тонким вкусом и изяществом. И все же появление сооружений такого рода связано с утерей архитектурой полиса общественной демократической основы искусства.

Если памятник Лисикрата предвосхищал появление произведений эллинистической архитектуры, живописи и скульптуры, посвященных частной жизни человека, то в созданном несколько ранее «Филиппейоне» нашли свое выражение другие стороны развития архитектуры второй половины 4 в. до н.э. Филиппейон был сооружен в 30-е годы 4 в. до н.э. в Олимпии в честь победы, одержанной в 338 г. македонским царем Филиппом над войсками Афин и Беотии, пытавшимися бороться с македонской гегемонией в Элладе. Круглый в плане наос Филиппейона был окружен колоннадой ионического ордера, а внутри украшен коринфскими колоннами. Внутри наоса стояли статуи царей Македонской династии, выполненные в хрисоэлефантинной технике, до тех пор применявшейся только при изображении богов. Филиппейон должен был пропагандировать идею главенства Македонии в Греции, освятить авторитетом священного места царственный авторитет особы македонского царя и его династии.



Памятник Лисикрата.



Галикарнасский Мавзолей. Реконструкция.

Пути развития архитектуры малоазийской Греции несколько отличались от развития архитектуры собственно Греции. Ей было свойственно стремление к пышным и грандиозным архитектурным сооружениям. Тенденции отхода от классики в малоазийской архитектуре давали себя знать особенно сильно. Так, построенные в середине и конце 4 в. до н.э. огромные ионические диптеры (второй храм Артемиды в Эфесе, храм Артемиды в Сардах и др.) отличались весьма далекой от духа подлинной классики пышностью и роскошью убранства. Эти храмы, известные по описаниям древних авторов, дошли до нашего времени в очень скудных остатках.

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

Мавзолей поражал не столько величавой гармонией пропорций, сколько грандиозностью масштабов и пышным богатством убранства. В древности он был причислен к семи чудесам света. Высота Мавзолея, вероятно, достигала 40 - 50 м. Само здание представляло собой довольно сложное сооружение, в котором сочетались местные малоазийские традиции греческой ордерной архитектуры и мотивы, заимствованные у классического Востока. В 15 в. Мавзолей был сильно разрушен, и точная реконструкция его в настоящее время невозможна; лишь некоторые самые общие его черты не вызывают разногласий ученых. В плане он представлял собой приближающийся к квадрату прямоугольник. Первый ярус по отношению к последующим выполнял роль цоколя. Мавзолей являлся огромной каменной призмой, сложенной из больших квадров. По четырем углам первый ярус был фланкирован конными статуями. В толще этого огромного каменного блока находилось высокое сводчатое помещение, в котором стояли гробницы царя и его жены. Второй ярус состоял из помещения, окруженного высокой колоннадой ионического ордера. Между колоннами были поставлены мраморные статуи львов. Третий, последний ярус представлял собой ступенчатую пирамиду, на вершине которой помещались стоявшие на колеснице большие фигуры правителя и его жены. Гробница Мавсола была опоясана тремя рядами фризов, однако их точное местонахождение в архитектурном ансамбле не установлено. Все скульптурные работы были выполнены греческими мастерами, в том числе Скопасом.

Сочетание давящей силы и огромных масштабов цокольного этажа с пышной торжественностью колоннады должно было подчеркнуть могущество царя и величие его державы.

Таким образом, все достижения классического зодчества и искусства вообще были поставлены на службу новым, чуждым классике общественным целям, порожденным неотвратимым развитием античного общества. Развитие шло от изжившей себя обособленности полисов к мощным, хотя и непрочным рабовладельческим монархиям, дающим возможность верхушке общества укрепить устои рабовладения.

***

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.

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 враждебна 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.

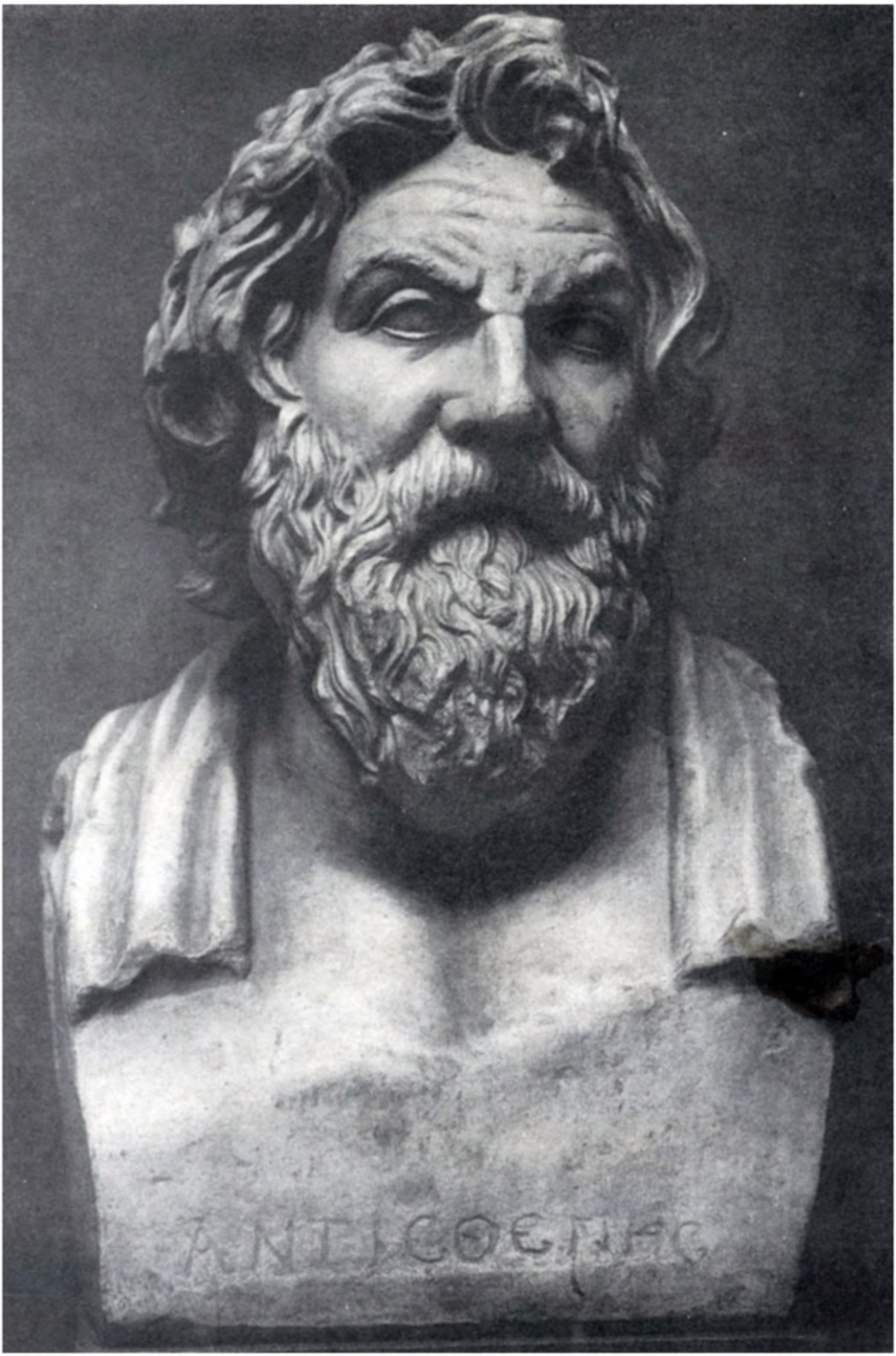


198. Кефисодот. Эйрена с Плутосом. Около 370 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Мюнхен. Глиптотека.

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 красивости, 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.


ΑΝΤΙΣΘΕΝΗΣ

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

О достоинствах, а вместе с тем и о границах искусства Деметрия можно в какой-то мере судить по сохранившейся копии с его портрета философа Анти-сфена, исполненного около 375 г. до н.э. , — одной из последних работ мастера, в которой с особой полнотой выразились его реалистические устремления. В лице Антисфена совершенно очевидно показаны черты его конкретного индивидуального облика: покрытый глубокими складками лоб, беззубый рот, взлохмаченные волосы, растрепанная борода, пристальный, немного хмурый взгляд. Но в этом портрете нет сколько-нибудь сложной психологической характеристики. Важнейшие достижения в разработке задач характеристики духовной сферы человека были осуществлены уже последующими мастерами — Скопасом, Праксителем и Лисиппом.

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 фронтоне были изображены сцены битвы Ахилла с Телефом в долине Каика, а на восточном — охоты Мелеагра и Аталанты на каледонского вепря.



200. Скопас. Голова раненого воина с западного фронтона храма Афины-Алеи в Тегее. Мрамор. Первая половина 4 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

Голова раненого воина с западного фронтона по общей трактовке объемов, казалось бы, близка Поликлету. Но стремительный патетический поворот запрокинутой головы, резкая и беспокойная игра светотени, страдальчески изогнутые брови, полуоткрытый рот придают ей такую страстную выразительность и драматизм переживания, которого высокая классика не знала. Характерной особенностью этой головы является нарушение гармонического строения лица ради подчеркивания силы душевного напряжения. Вершины дуг бровей и верхней дуги глазного яблока не совпадают, что создает полный драматизма диссонанс. Он вполне ощутимо улавливался древним греком, глаз которого был чуток к самым тонким нюансам пластической формы, особенно когда они имели смысловое значение.

Характерно, что Скопас первым среди мастеров греческой классики стал отдавать решительное предпочтение мрамору, почти отказавшись от применения бронзы, излюбленного материала мастеров высокой классики, в особенности Мирона и Поликлета. Действительно, мрамор, дающий теплую игру света и тени, допускающий достижение то тонких, то резких фактурных контрастов, был ближе творчеству Скопаса, чем бронза с ее четко отлитыми формами и ясными силуэтными гранями.



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

Мраморная «Менада», дошедшая до нас в небольшой поврежденной античной копии, воплощает образ человека, одержимого бурным порывом страсти. Не воплощение образа героя, способного уверенно властвовать над своими страстями, а раскрытие необычайной экстатической страсти, охватывающей человека, характерно для «Менады». Интересно, что Менада Скопаса, в отличие от скульптур 5 в., рассчитана на обозрение со всех сторон.

Танец опьяненной Менады стремителен. Ее голова запрокинута назад, отброшенные со лба волосы тяжелой волной спадают на плечи. Движение резко изогнутых складок короткого разрезанного на боку хитона подчеркивает бурный порыв тела.

Дошедшее до нас четверостишие неизвестного греческого поэта хорошо передает общий образный строй «Менады»:

Камень паросский - вакханка. Но камню дал душу ваятель.
И, как хмельная, вскочив, ринулась в пляску она.
Эту менаду создав, в исступленье, с убитой козою,
Боготворящим резном чудо ты сделал, Скопас.

К произведениям круга Скопаса относится также статуя Мелеагра — героя мифической охоты на каледонского вепря. По системе пропорций статуя представляет собой своеобразную переработку канона Поликлета. Однако Скопас резко подчеркнул стремительность поворота головы Мелеагра, чем усилил патетический характер образа. Скопас придал большую стройность пропорциям тела. Трактовка форм лица и тела, обобщенно-прекрасного, но более нервно-выразительного, чем у Поликлета, отличается своей эмоциональностью. Скопас передал в Мелеагре состояние тревоги и беспокойства. Интерес к непосредственному выражению чувств героя оказывается для Скопаса связанным в основном с нарушением цельности и гармоничности духовного мира человека.



201. Скопас. Надгробие юноши с реки Илисса. Мрамор. Афины. Национальный музей.

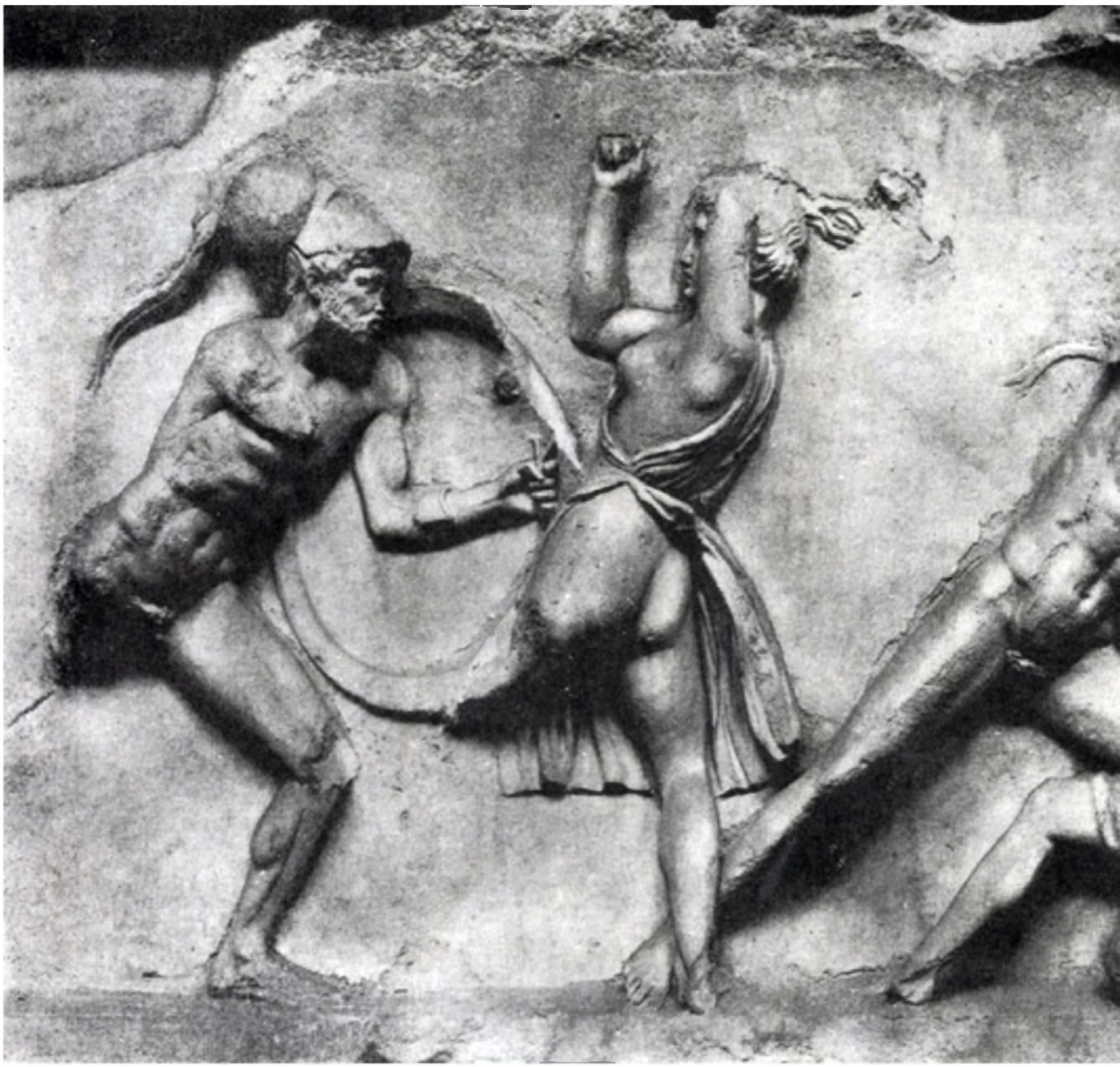
Резцу Скопаса, невидимому, принадлежит прекрасное надгробие — одно из лучших, сохранившихся от первой половины 4 в. до н.э. Это «Надгробие юноши», найденное на реке Илиссе. Оно отличается от большинства рельефов такого рода особой драматичностью изображенного в нем диалога. И ушедший из мира юноша, и прощающийся с ним печально и задумчиво поднесший руку к устам бородатый старец, и склонившаяся фигурка сидящего погруженного в сон мальчика, олицетворяющего смерть, — все они не только проникнуты обычным для греческих надгробий ясным и спокойным раздумьем, но отличаются особой жизненной глубиной и силой чувства.

Одним из самых замечательных и самых поздних созданий Скопаса являются его рельефы с изображением борьбы греков с амазонками, сделанные для Галикарнасского Мавзолея.

Великий мастер был приглашен к участию в этой грандиозной работе вместе с другими греческими скульпторами — Тимофеем, Бриаксисом и молодым тогда Леохаром. Художественная манера Скопаса заметно отличалась от тех художественных средств, которыми пользовались его сотоварищи, и это позволяет выделить в сохранившейся ленте фриза Мавзолея рельефы, им созданные.

Сравнение с фризом Больших Панафиней Фидия дает возможность особенно наглядно увидеть то новое, что свойственно галикарнасскому фризу Скопаса. Движение фигур в панафинейском фризе развивается при всем его жизненном многообрАзии постепенно и последовательно. Равномерное нарастание, кульминация и завершение движения процессии создают впечатление законченного и гармонического целого. В галикарнасской же «Амазономахии» на смену равномерно и постепенно нарастающему движению приходит ритм подчеркнуто контрастных противопоставлений, внезапных пауз, резких вспышек движения. Контрасты света и тени, развевающиеся складки одежд подчеркивают общий драматизм композиции. «Амазономахия» лишена возвышенного пафоса высокой классики, но зато столкновение страстей, ожесточенность борьбы показаны с исключительной силой. Этому способствует противопоставление стремительных движений сильных, мускулистых воинов и стройных, легких амазонок.

Композиция фриза построена на свободном размещении по всему его полю все новых и новых групп, повторяющих в различных вариантах все ту же тему беспощадной схватки. Особенно выразителен рельеф, в котором греческий воин, выдвинув вперед щит, наносит удар по откинувшейся назад и занесшей руки с топором стройной полуобнаженной амазонке, а в следующей группе этого же рельефа дается дальнейшее развитие этого мотива: амазонка упала; опершись локтем о землю, она слабеющей рукой пытается отразить удар грека, беспощадно добивающего раненую.



205. Скопас. Битва греков с амазонками. Фрагмент фриза Галикарнасского Мавзолея. Мрамор. Около 350 г. до н. э. Лондон. Британский музей.

Великолепен рельеф, который изображает резко откинувшегося назад воина, пытающегося противостоять натиску амазонки, схватившей его одной рукой за щит, а другой наносящей смертельный удар. Слева от этой группы изображена амазонка, скачущая на разгоряченном коне. Она сидит обернувшись назад и, видимо, мечет дротик в преследующего ее врага. Конь почти наезжает на откинувшегося назад воина. Резкое столкновение противоположно направленных движений всадницы и воина и необычная посадка амазонки своими контрастами усиливают общий драматизм композиции.



204. Скопас. Битва греков с амазонками. Фрагмент фриза Галикарнасского Мавзолея. Мрамор. Около 350 г. до н. э. Лондон. Британский музей.

Исключительной силы и напряженности полна фигура возничего на фрагменте третьей дошедшей до нас плиты фриза Скопаса.



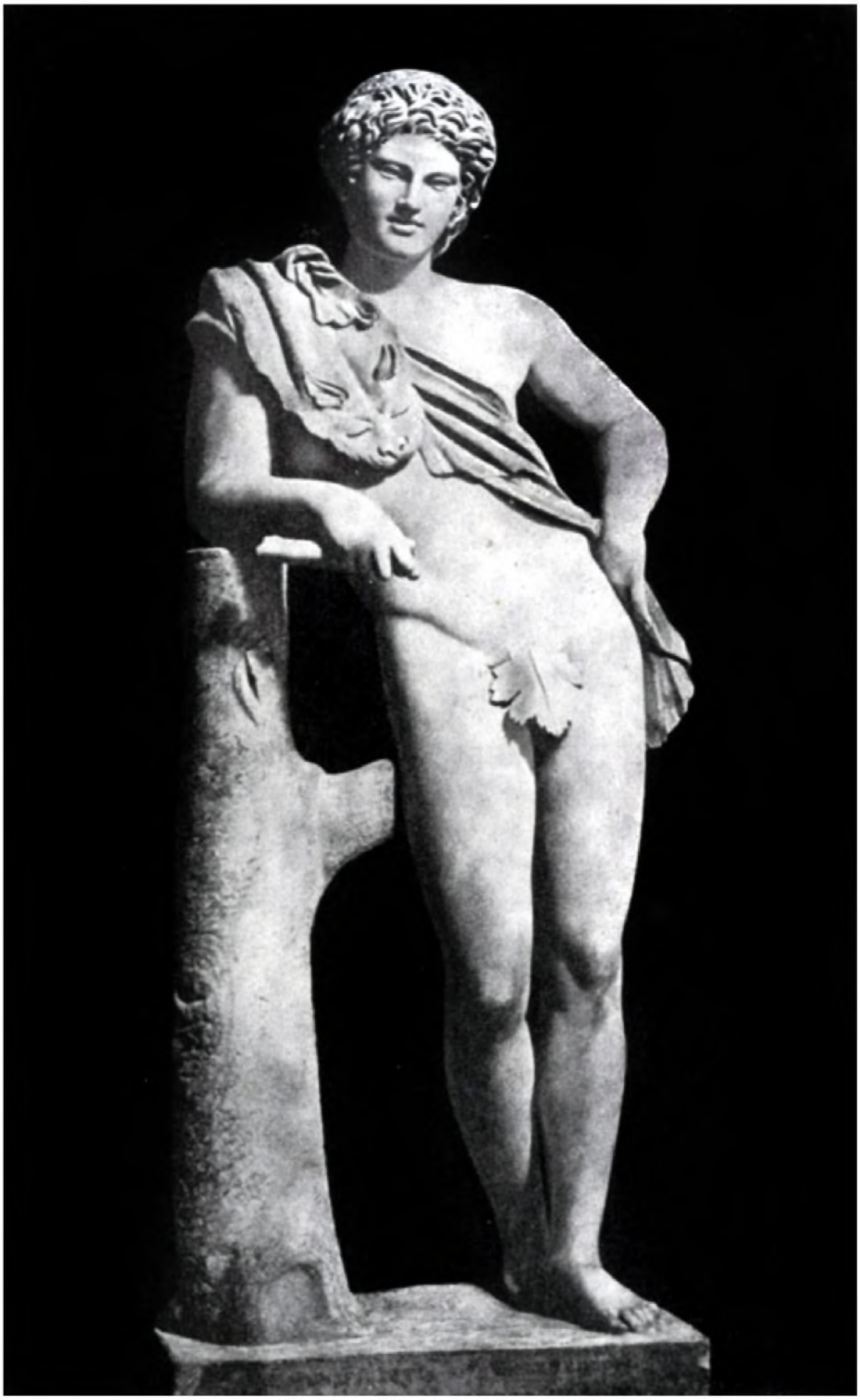
202. Скопас. Возничий. Фрагмент фриза Галикарнасского Мавзолея. Мрамор. Около 350 г. до н. э. Лондон. Британский музей.

Искусство Скопаса оказало огромное влияние как на современное ему, так и на позднейшее искусство Греции. Под непосредственным влиянием Скопаса была, например, создана Пифеем (одним из строителей Галикарнасского Мавзолея) монументальная скульптурная группа Мавсола и его жены Артемисии, стоявшая на квадриге на вершине Мавзолея. В статуе Мавсола высотой около 3 м сочетаются подлинно греческая ясность и гармония в разработке пропорций, складок одежд и пр. с изображением не греческого по своему характеру облика Мавсола. Его широкое, строгое, немного грустное лицо, длинные волосы, длинные спадающие усы не только передают своеобразный этнический облик представителя другого народа, но свидетельствуют также и об интересе скульпторов этого времени к изображению душевной жизни человека. К кругу искусства Скопаса могут быть отнесены прекрасные рельефы на базах колонн нового храма Артемиды в Эфесе. В особенности привлекательна нежная и задумчивая фигура крылатого гения.

Из младших современников Скопаса только влияние аттического мастера Праксителя было столь же длительным и глубоким, как влияние Скопаса.

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, лишенного 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.

Ранние произведения Праксителя еще непосредственно связаны с образцами искусства высокой классики. Так, в «Сатире, наливающем 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.



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

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, «сатировские» 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.



206. Пракситель. Гермес с Дионисом. Фрагмент. Мрамор. Середина 4 в. до н. э. Олимпия. Музей.



207. Пракситель. Гермес с Дионисом Голова Гермеса.

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

Гермес изображен остановившимся во время пути. Он непринужденно опирается на ствол дерева. В несохранившейся кисти правой руки Гермес, повидимому, держал гроздь винограда, к которой и тянется младенец Дионис (пропорции его, как то было обычным в изображениях детей в классическом искусстве, не детские). Художественное совершенство этой статуи заключено в поразительной по своему реализму жизненной силе образа, в том выражении глубокой и тонкой одухотворенности, какое сумел придать прекрасному лицу Гермеса скульптор.

Способность мрамора создавать мягкую мерцающую игру света и тени, передавать тончайшие фактурные нюансы и все оттенки в движении формы была впервые с таким мастерством разработана именно Праксителем. Блестяще используя художественные возможности материала, подчиняя их задаче предельно жизненного, одухотворенного раскрытия красоты образа человека, Пракситель передает и все благородство движения сильной и изящной фигуры Гермеса, эластичную гибкость мускулов, теплоту и упругую мягкость тела, живописную игру теней в его кудрявых волосах, глубину его задумчивого взгляда.

В «Афродите Книдской» Пракситель изобразил прекрасную обнаженную женщину, снявшую одежду и готовую вступить в воду. Ломкие тяжелые складки сброшенной одежды резкой игрой света и тени подчеркивают стройные формы тела, его спокойное и плавное движение. Хотя статуя предназначалась для культовых целей, в ней нет ничего божественного — это именно прекрасная земная женщина. Обнаженное женское тело, хотя и редко, привлекало внимание скульпторов уже высокой классики («Девушка флейтистка» из трона Людовизи, «Раненая Ниобида» Музея Терм и др.), но впервые изображалась обнаженная богиня, впервые в культовой по своему назначению статуе образ носил столь свободный от какой-либо торжественности и величественности характер. Появление такой статуи было возможно лишь потому, что старые мифологические представления окончательно потеряли свое значение, и потому, что для грека 4 в. до н.э. эстетическая ценность и жизненная выразительность произведения искусства стала представляться более важной, чем его соответствие требованиям и традициям культа. Историю создания этой статуи римский ученый Плиний излагает следующим образом:

«...Выше всех произведений не только Праксителя, но вообще существующих во вселенной, находится Венера его работы. Чтобы ее увидеть, многие плавали на Книд. Пракситель одновременно изготовил и продавал две статуи Венеры, но одна была покрыта одеждой — ее предпочли жители Коса, которым принадлежало право выбора. Пракситель за обе статуи назначил одинаковую плату. Но жители Коса эту статую признали серьезной и скромной; отвергнутую ими купили книдяне. И ее слава была неизмеримо выше. У книдян хотел впоследствии купить ее царь Никомед, обещая за нее простить государству книдян все огромные числящиеся за ними долги. Но книдяне предпочли все перенести, чем расстаться со статуей. И не напрасно. Ведь Пракситель этой статуей создал славу Книду. Здание, где находится эта статуя, все открыто, так что ее можно со всех сторон осматривать. Причем верят, будто эта статуя была сооружена при благосклонном участии самой богини. И ни с одной стороны вызываемый ею восторг не меньше...».

Афродита Книдская вызвала, особенно в эпоху эллинизма, ряд повторений и подражаний. Ни одно из них не могло, однако, сравниться с оригиналом. Позднейшие подражатели видели в Афродите лишь чувственное изображение красивого женского тела. На самом же деле истинное содержание этого образа гораздо более значительно. В «Книдской Афродите» воплощено преклонение перед совершенством как телесной, так и духовной красоты человека.

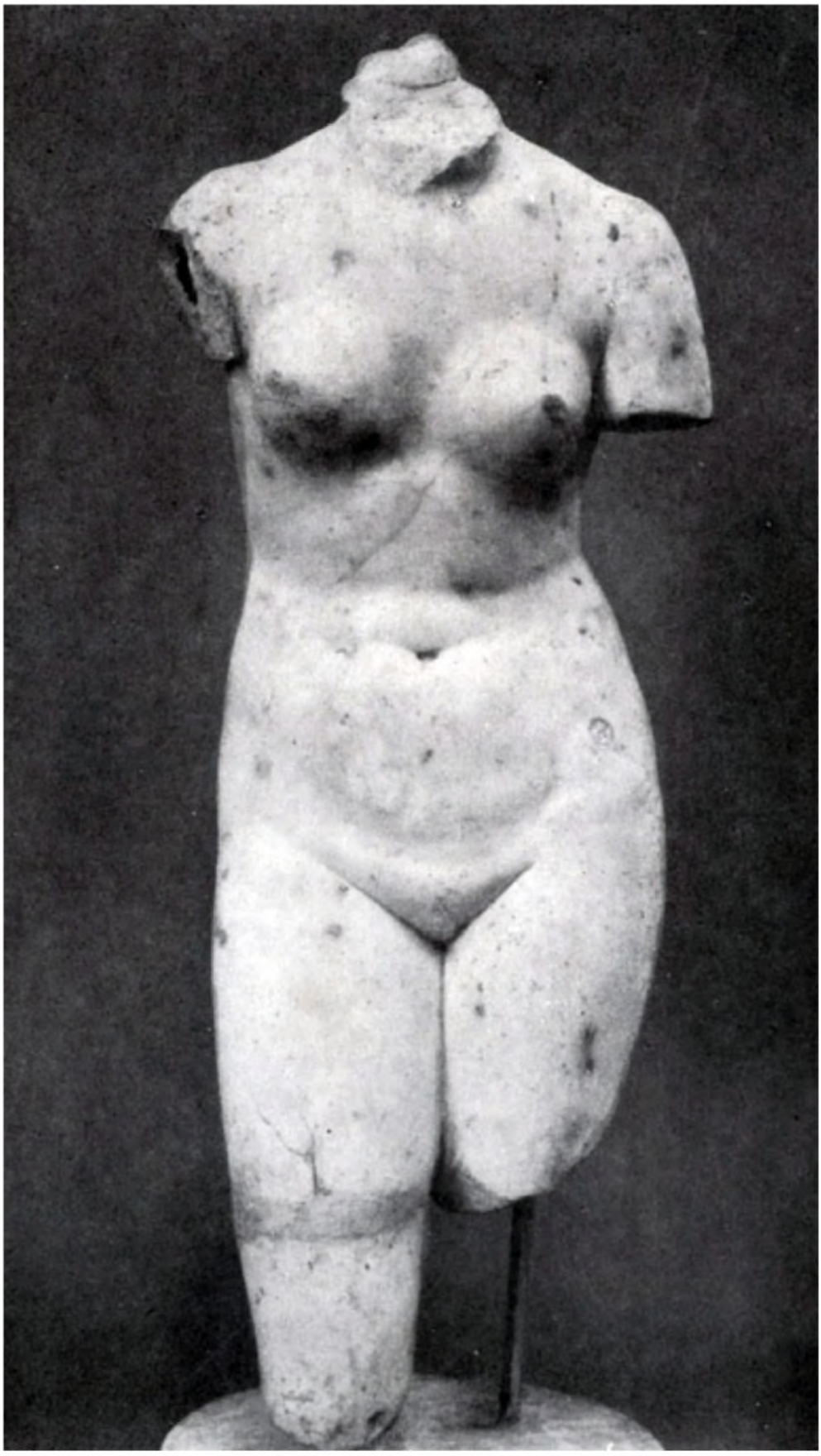
«Книдская Афродита» дошла до нас в многочисленных копиях и вариантах, частью восходящих еще ко времени Праксителя. Лучшими из них являются не те копии Ватиканского и Мюнхенского музеев, где фигура Афродиты сохранилась целиком (это — копии не слишком высокого достоинства), а такие статуи, как неаполитанский «Торс Афродиты», полный удивительной жизненной прелести, или как замечательная голова так называемой «Афродиты Кауфмана», где превосходно передан характерный для Праксителя задумчивый взгляд и мягкая нежность выражения лица. К Праксителю восходит и торс «Афродиты Хвощинского» - прекраснейший, памятник в античной коллекции Музея изобразительных искусств имени Пушкина.



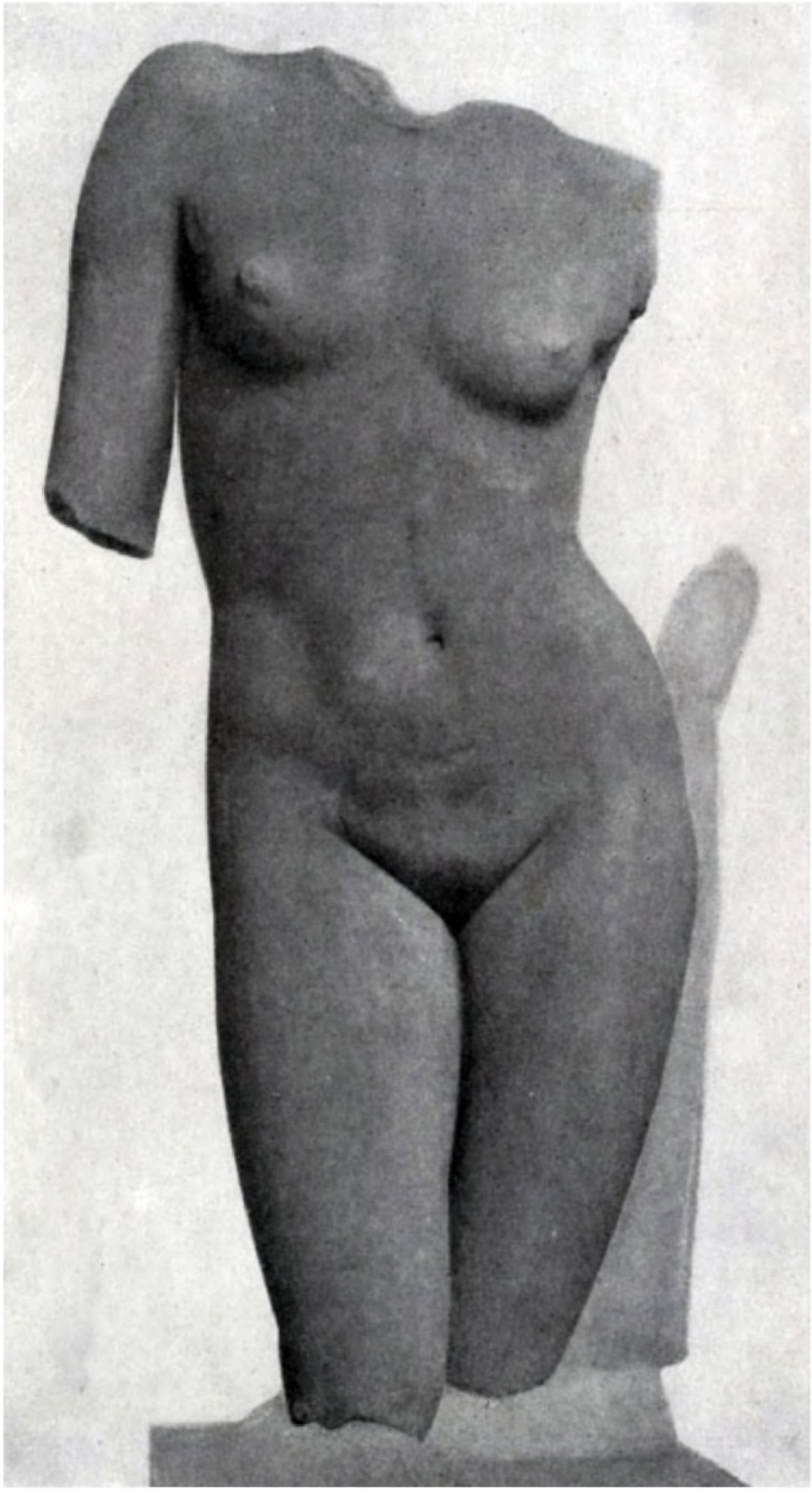
209 а. Пракситель. Аполлон Сауроктон. Голова (см. илл. 208а).



209 6. Пракситель. Голова Афродиты Книдской (Афродита Кауфмана). До 360 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Берлин. Собр. Кауфмана.



210 а. Афродита Хвощинского. Мрамор. Начало 3 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.



210 6. Торс Афродиты. 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Неаполь. Национальный музей.

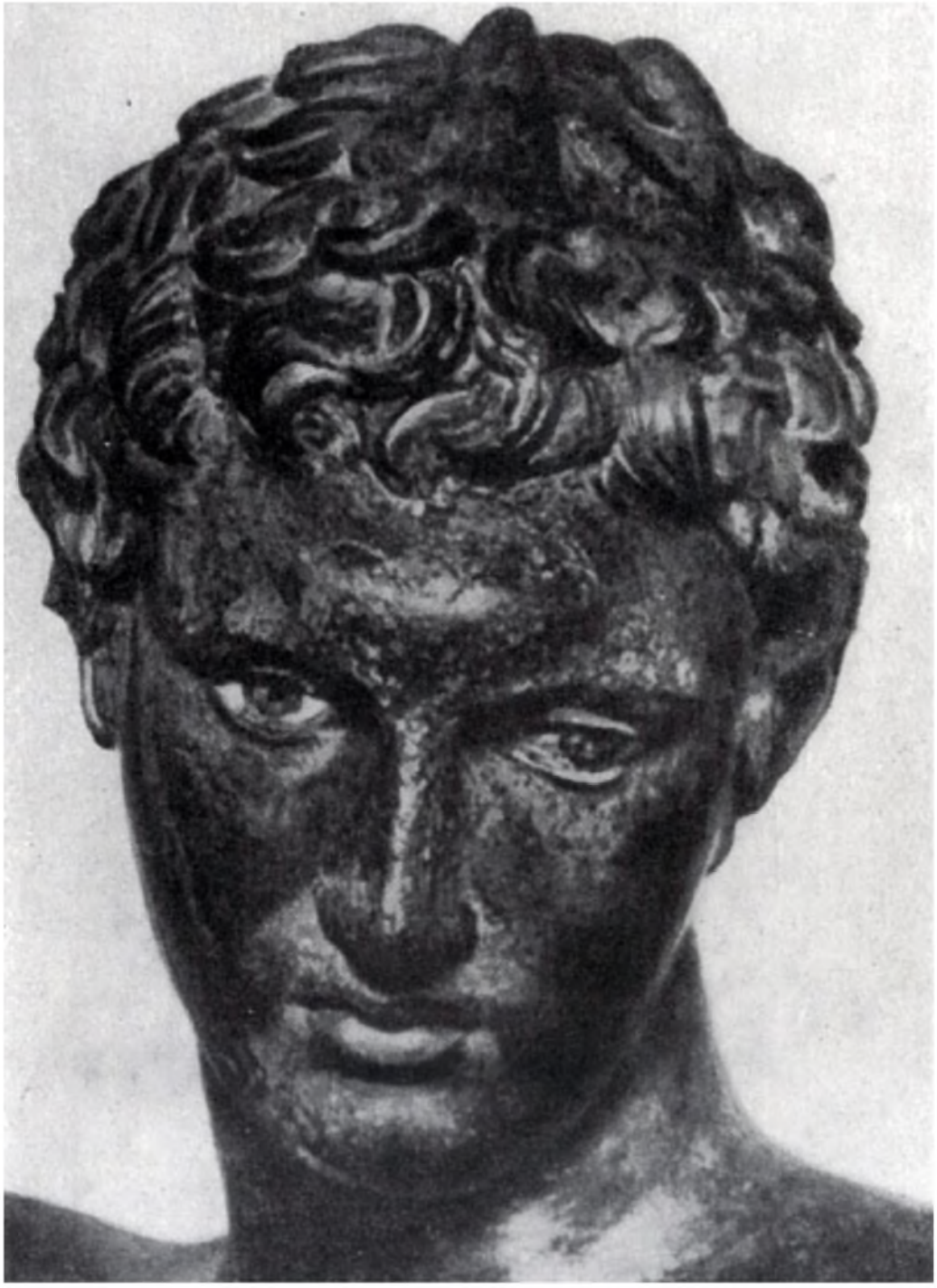
Значение искусства Праксителя заключалось также и в том, что некоторые его работы на мифологические темы переводили традиционные образы в сферу обыденной повседневной жизни. Статуя «Аполлона Сауроктона» представляет собой, по существу, лишь греческого мальчика, упражняющегося в ловкости: он стремится пронзить стрелой бегущую ящерицу. В изяществе этого стройного молодого тела нет ничего божественного, и самый миф подвергся такому неожиданно жанрово-лирическому переосмыслению, что в нем ничего не осталось от прежнего традиционного греческого образа Аполлона.



208 а. Пракситель. Аполлон Сауроктон. Третья четверть 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Ватикан.



213 а. Пракситель. Артемида из Габий. Около 340—330 гг. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Париж. Лувр.



213 6. Юноша из Марафона. Голова (см. илл. 2126).

Таким же изяществом отличается и «Артемида из Габий». Молодая гречанка, поправляющая естественным, свободным жестом одежду на своем плече, совсем не похожа на строгую и гордую богиню, сестру Аполлона.



211 а. Девушка, закутанная в плащ. Танагрская статуэтка. Терракота. Конец 4 в. до н. э.



211 6. Афродита в раковине. Танагрская статуэтка. Терракота. Конец 4 в. до н. э. Париж. Лувр.

Работы Праксителя получили широкое признание, выражающееся, в частности, и в том, что были повторены в бесконечных вариациях в мелкой терракотовой пластике. К «Артемиде из Габий» близка по всему своему строю, например, замечательная танагрская статуэтка закутанной в плащ девушки, да и многие другие (например, «Афродита в раковине»). 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.



212 а. Голова Евбулея из Элевсина. Мрамор. Вторая половина 4 в. до н. э. Афины. Национальный музей.



212 6. Статуя юноши. Найдена в море близ Марафона. Бронза. Середина 4 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

Большую ценность представляют и некоторые статуи середины 4 в. до н.э. выполненные неизвестными мастерами. В них своеобразно сочетаются и варьируются реалистические открытия Скопаса и Праксителя. Такова, например, бронзовая статуя эфеба, найденная в 20 в. в море около Марафона («Юноша из Марафона»). Эта статуя дает пример обогащения бронзовой техники всеми живописными и фактурными приемами праксителевского искусства. Влияние Праксителя сказалось здесь и в изяществе

пропорций и в нежности и задумчивости всего облика мальчика. К кругу Праксителя относится и «Голова Евбулея», замечательная не только деталями, в частности, великолепно переданными волнистыми волосами, но и — прежде всего — своей душевной тонкостью.

В творчестве Скопаса и Праксителя нашли свое наиболее яркое и полное разрешение задачи, стоявшие перед искусством первой половины 4 в. Их творчество при всем его новаторском характере было еще тесно связано с принципами и искусства высокой классики. В художественной культуре второй половины века и особенно последней его трети связь с традициями высокой классики становится менее непосредственной, а частично утрачивается.

Именно в эти годы Македония, поддержанная крупными рабовладельцами ряда ведущих полисов, добилась гегемонии в греческих делах.

Сторонники старой демократии, защитники независимости и свобод полиса, несмотря на свое героическое сопротивление, потерпели решительное поражение. Поражение это было исторически неизбежным, так как полис и его политическое устройство не обеспечивали необходимых условий для дальнейшего развития рабовладельческого общества. Исторических же предпосылок для успешной революции рабов и ликвидации самих основ рабовладельческого строя еще не было. Более того, даже самые последовательные защитники старых свобод полиса и враги македонской экспансии, как, например, знаменитый афинский оратор Демосфен, отнюдь не помышляли о низвержении рабовладельческого строя и выражали лишь интересы приверженных к принципам старой рабовладельческой демократии широких слоев свободной части населения. Отсюда историческая обреченность их дела. Последние десятилетия 4 века до н.э. были не только эпохой, приведшей к установлению гегемонии Македонии в Греции, но и эпохой победоносных походов Александра Македонского на Восток (334 - 325 гг. до н.э.), открывших новую главу в истории античного общества — так называемый эллинизм.

Естественно, что переходный характер этого времени, времени коренной ломки старого и зарождения нового, не мог не получить своего отражения и в искусстве.

В художественной культуре тех лет шла борьба между искусством ложноклассическим, отвлеченным от жизни, и искусством реалистическим, передовым, пытающимся на основе переработки традиций реализма классики найти средства к художественному отражению уже иной, чем в 5 в., действительности.

Идеализирующее направление в искусстве поздней классики именно в эти годы с особой ясностью раскрывает свой антиреалистический характер. Действительно, полная оторванность от жизни придавала еще в первой половине 4 в. до н.э. произведениям идеализирующего направления черты холодной отвлеченности и искусственности. В работах таких мастеров первой половины века, как, например, Кефисодот, автор статуи «Эйрены с Плутосом», можно видеть, как постепенно классические традиции лишались своего жизненного содержания. Мастерство скульптора идеализирующего направления сводилось подчас к виртуозному владению формальными приемами, позволяющими создавать внешне красивые, но по существу лишенные подлинной жизненной убедительности произведения.

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 хрисоэлефантинных статуй царей Македонской династии для Филиппейона. Холодный и пышный классицизирующий, то есть внешне подражающий классическим формам, стиль произведений Леохара удовлетворял потребностям складывающейся монархии Александра. Представление о стиле произведений Леохара, посвященных восхвалению Македонской монархии, дает нам римская копия с его героизированного портретного изображения Александра Македонского. Обнаженная фигура Александра имела отвлеченно-идеальный характер.

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).



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

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.

К кругу Леохара близка и знаменитая статуя «Артемиды Версальской», полная холодного, несколько надменного величия.



219. Круг Леохара. Артемида Версальская. Третья четверть 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Париж. Лувр.

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.

Конечно, продолжая традиции классического искусства, Лисипп стремился создать обобщенно-типический образ, воплощавший характерные черты человека его эпохи. Но сами эти черты, само отношение художника к этому человеку были уже существенно иными.

Во-первых, Лисипп находит основу для изображения типического в образе человека не в тех чертах, которые характеризуют человека как члена коллектива свободных граждан полиса, как гармонически развитую личность, а в особенностях его возраста, рода занятий, принадлежности к тому или другому психологическому складу характера. Таким образом, хотя Лисипп и не обращается к изображению отдельной личности во всем ее неповторимом своеобрАзии, все же его типически обобщенные образы отличаются большим разнообразием, чем образы высокой классики. Особенно важной новой чертой в творчестве Лисиппа является интерес к раскрытию характерно-выразительного, а не идеально-совершенного в образе человека.

Во-вторых, Лисипп в какой-то мере подчеркивает в своих произведениях момент личного восприятия, стремится передать свое эмоциональное отношение к изображаемому событию. По свидетельству Плиния, Лисипп говорил, что если древние изображали людей такими, какими они были на самом деле, то он, Лисипп, — такими, какими они кажутся.

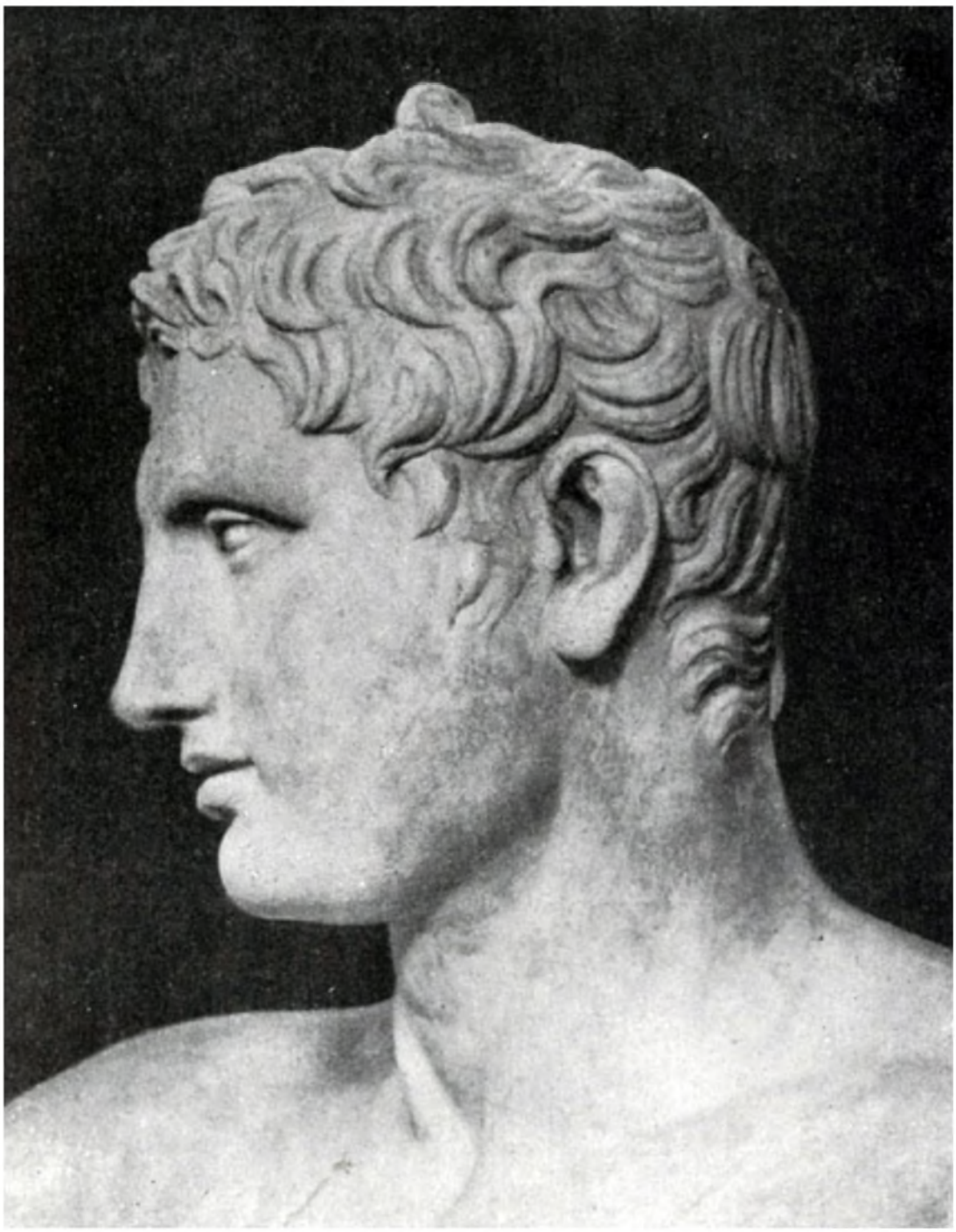
Для Лисиппа было также характерно расширение традиционных жанровых рамок классической скульптуры. Он создал много огромных монументальных статуй, предназначенных для украшения больших площадей и занимавших свое самостоятельное место в городском ансамбле. Наибольшей известностью пользовалась грандиозная, в 20 м высотой, бронзовая статуя Зевса, предваряющая появление колоссальных статуй, типичных для искусства 3 - 2 вв. до н.э. Создание такой огромной бронзовой статуи было обусловлено не только стремлением искусства того времени к сверхъестественной грандиозности и мощи своих образов, но и ростом инженерных и математических знаний. Характерно замечание Плиния о статуе Зевса: «В нем вызывает изумление то, что, как передают, рукой его можно привести в движение, а никакая буря его потрясти не может: таков расчет его равновесия». Лисипп наряду с сооружением огромных статуй обращался и к созданию небольших, камерных по размеру статуэток, являвшихся собственностью отдельного лица, а не общественным достоянием. Такова настольная статуэтка, изображавшая сидящего Геракла, принадлежавшая лично Александру Македонскому. Новым являлось также обращение Лисиппа к разработке в круглой скульптуре больших многофигурных композиций на современные исторические темы, что безусловно

расширяло круг изобразительных возможностей скульптуры. Так, например, знаменитая группа «Александр в битве при Гранике» состояла из двадцати пяти сражающихся конных фигур.

Достаточно наглядное представление о характере искусства Лисиппа дают нам многочисленные римские копии с его произведений.



215. Лисипп. Апоксиомен. Третья четверть 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Рим. Ватикан.



216 6. Лисипп. Апоксиомен. Голова (см. илл. 215).

Особенно ярко понимание Лисиппом образа человека воплотилось в его знаменитой в древности бронзовой статуе «Апоксиомен». Лисипп изобразил юношу, который скребком счищает с себя песок арены, приставший к его телу во время спортивного состязания. В этой статуе художник очень: выразительно передал то состояние усталости, которое охватило юношу после пережитого им напряжения борьбы. Подобная трактовка образа атлета говорит о том, что художник решительно порывает с традициями искусства греческой классики, для которой было характерно стремление показать героя или в предельном напряжении всех его сил, как, например, в работах Скопаса, или мужественным и

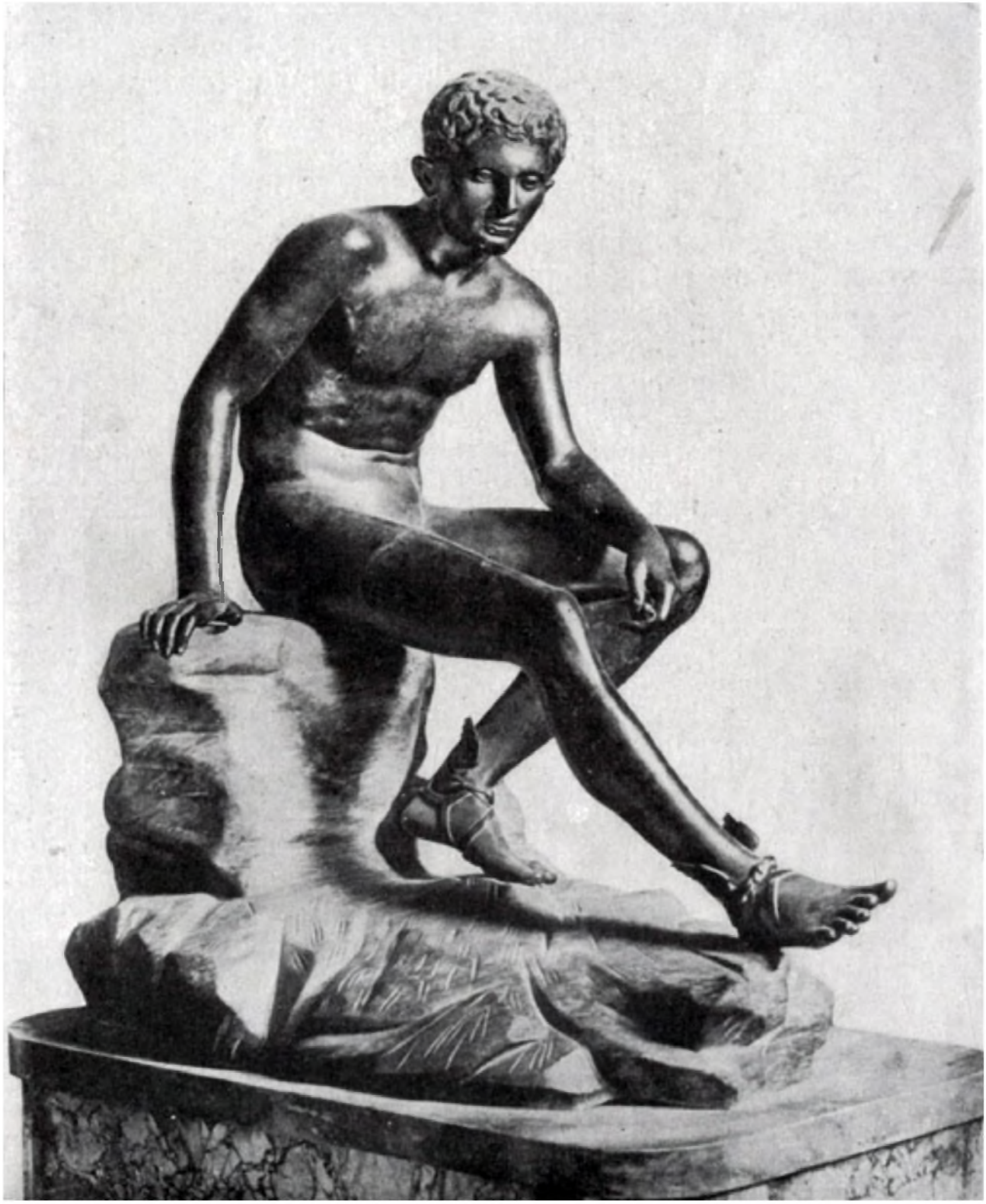
сильным, готовым к совершению подвига, как, например, в «Дорифоре» Поликлета. У Лисиппа же его Апоксиомен лишен всякой героичноети. Но зато такая трактовка образа дает Лисиппу возможность вызвать у зрителя более непосредственное впечатление жизни, придать образу Апоксиомена предельную убедительность, показать не героя, а именно только молодого атлета.

Однако неверно было бы сделать вывод, что Лисипп отказывается от создания типического образа. Лисипп ставит себе задачу раскрытия внутреннего мира человека, но не через изображение постоянных и устойчивых свойств его характера, как это делали мастера высокой классики, а через передачу переживания человека. В Апоксиомене Лисипп хочет показать не внутренний покой и устойчивое равновесие, а сложную и противоречивую смену оттенков настроения. Уже сюжетный мотив, как бы напоминающий о той борьбе, которую юноша только что пережил на арене, дает зрителю возможность представить себе и то страстное напряжение всех физических и духовных сил, которое выдержало это стройное молодое тело.

Отсюда динамическая острота и усложненность композиции. Фигура юноши вся как бы пронизана зыбким и изменчивым движением. Движение это свободно развернуто в пространстве. Юноша опирается на левую ногу; его правая нога отставлена назад и в сторону; корпус, который легко несут стройные и сильные ноги, слегка наклонен вперед и в то же время дан в резком повороте. В особенно сложном повороте дана его выразительная голова, посаженная на крепкую шею. Голова Апоксиомена повернута вправо и одновременно чуть склоняется к левому плечу. Затененные и глубоко посаженные глаза устало смотрят вдаль. Волосы слиплись в беспокойно разбросанные пряди.

Сложные раккурсы и повороты фигуры влекут зрителя к поискам все новых и новых точек зрения, в которых раскрываются все новые выразительные оттенки в движении фигуры. В этой особенности заключается глубокое своеобразие лисип-повского понимания возможностей языка скульптуры. В Апоксиомене каждая точка Зрения существенно важна для восприятия образа и вносит в это восприятие нечто принципиально новое. Так, например, впечатление стремительной энергии фигуры при взгляде на нее спереди при обходе статуи постепенно сменяется ощущением усталости. И, лишь сопоставляя чередующиеся во времени впечатления, зритель получает законченное представление о сложном и противоречивом характере образа Апоксиомена. Этот метод обхода скульптурного произведения, развитый Лисиппом, обогатил художественный язык скульптуры.

Однако и здесь прогресс был куплен дорогой ценой — ценой отказа от ясной целостности и простоты образов высокой классики.



216 а. Лисипп. Отдыхающий Гермес. Третья четверть 4 в. до н. э. Бронзовая римская копия с утраченного оригинала. Неаполь. Национальный музей.

Близок к Апоксиомену «Отдыхающий Гермес», созданный Лисиппом или одним из его учеников. Гермес словно на мгновение присел на край скалы. Художник передал здесь покой, легкую усталость и одновременно готовность Гермеса продолжить стремительно быстрый полет. Образ Гермеса лишен глубокого нравственного содержания, в нем нет ни ясной героики произведений 5 в., ни страстного порыва Скопаса, ни утонченного лиризма

праксителевских образов. Но зато характерные внешние особенности быстрого и ловкого вестника богов Гермеса переданы жизненно и выразительно.

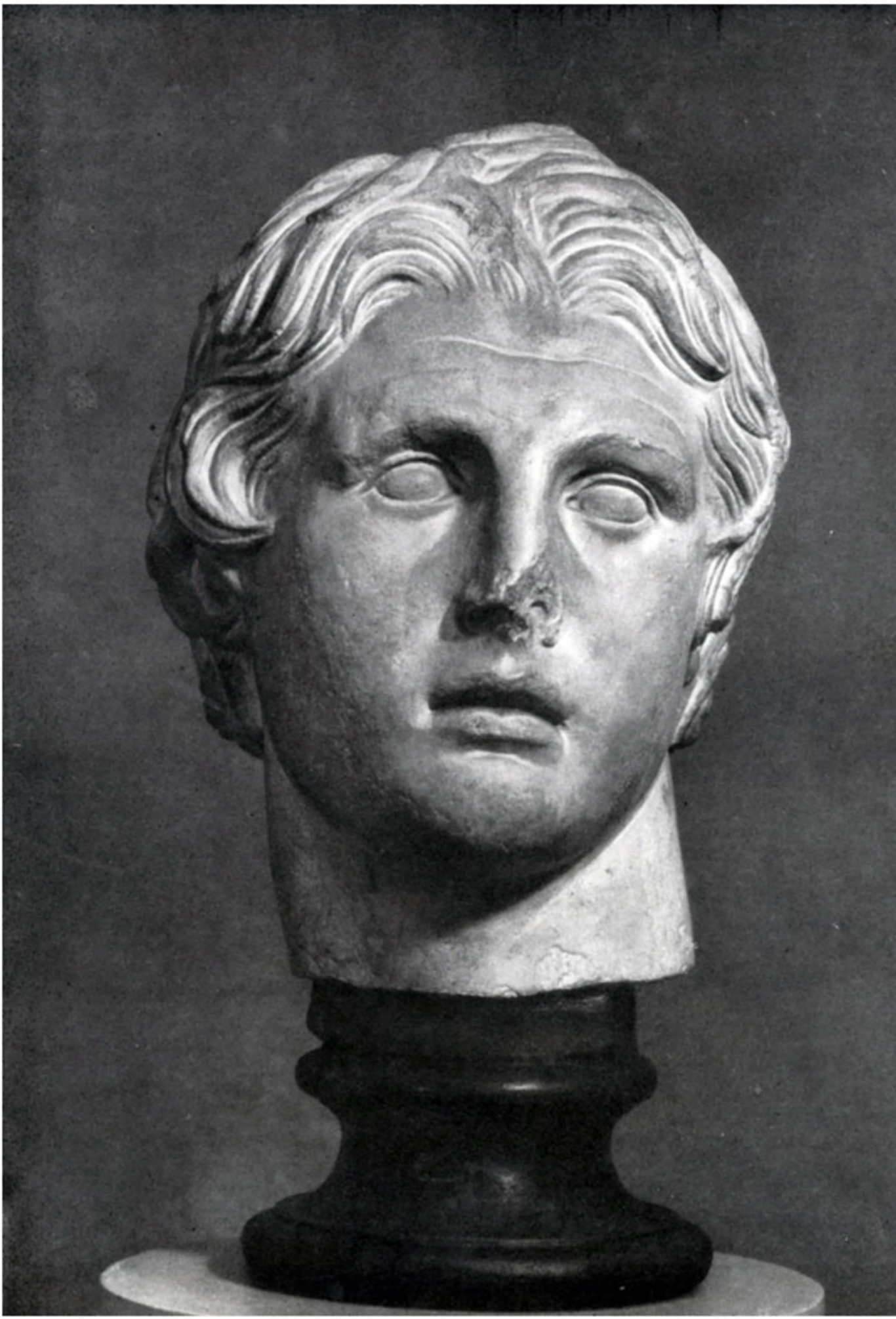
Как уже говорилось, Лисипп особенно тонко передает в своих статуях момент перехода из одного состояния в другое: от действия к покою, от покоя к действию; таков утомленный Геракл, отдыхающий опершись о палицу (так называемый «Геракл Фарнезе»). Выразительно показывает Лисипп и напряжение физических сил человека: в «Геракле, настигающем Киренскую лань» с исключительной остротой противопоставлена грубая сила грузного тела Геракла стройности и изяществу фигурки лани. Эта композиция, дошедшая до нас, как и другие произведения Лисиппа, в римской копии, входила в серию 12 скульптурных групп, изображавших подвиги Геракла. В эту же серию входила и группа, изображающая борьбу Геракла с немейским львом, тоже дошедшая до нас в римской копии, хранящейся в Эрмитаже.



217 6. Лисипп. Геракл со львом. Вторая половина 4 в. до н. э. Уменьшенная мраморная копия римского времени с утраченного бронзового оригинала. Ленинград. Эрмитаж.

Особенно большое значение имело творчество Лисиппа для дальнейшей эволюции греческого портрета. Хотя в конкретной передаче внешних черт облика портретируемого Лисипп и не пошел сколько-нибудь дальше Деметрия из Алопеки, он уже вполне ясно и последовательно ставил себе целью раскрытие общего склада характера изображаемого человека. Этого принципа Лисипп придерживался в равной мере как в портретной серии семи мудрецов, носившей исторический характер, так и в портретах своих современников.

Так, образ мудреца Биаса для Лисиппа — это в первую очередь образ мыслителя. Впервые в истории искусства художник передает в своем произведении самый процесс мысли, глубокой, сосредоточенной думы. Чуть склоненная голова Биаса, его насупленные брови, немного сумрачный взгляд, крепко сжатый волевой рот, пряди волос с их беспокойной игрой света и тени — все это создает ощущение общего сдержанного напряжения. В портрете Еврипида, несомненно связанном с кругом Лисиппа, передано чувство трагического беспокойства, скорбная; мысль. Перед зрителем не просто мудрый и величавый муж, каким бы показал Еврипида мастер высокой классики, а именно трагик. Более того, лисипповская характеристика Еврипида соответствует общему взволнованному характеру творчества великого драматического поэта.



214. 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 откинутые 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.



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

В бронзовой голове кулачного бойца из Олимпии, выполненной, возможно, Лисистратом, братом Лисиппа, точно и сильно переданы грубая физическая сила, примитивность духовной жизни немолодого уже бойца-профессионала, мрачная угрюмость его характера. Расплющенный нос, маленькие, широко поставленные и глубоко посаженные глаза, широкие скулы - все в этом лице говорит о неповторимых чертах отдельного человека. Примечательно, однако, что мастер подчеркивает как раз те особенности в

индивидуальном облике модели, которые согласуются с общим типом человека, обладающего грубой физической силой и тупым упорством. Голова кулачного бойца — это и портрет и в еще большей мере — определенный человеческий характер. Этот пристальный интерес художника к изображению наряду с прекрасным характерно-уродливого является совершенно новым по сравнению с классикой. Автор портрета при этом совершенно не интересуется вопросами оценки и осуждения уродливых сторон человеческого характера. Они существуют — и художник изображает их максимально точно и выразительно; какой-либо отбор и оценка не имеют значения - вот принцип, который ясно выражен в этом произведении.

Таким образом, и в этой области искусства шаг вперед в сторону более конкретного изображения действительности сопровождался утерей понимания высокого воспитательного значения искусства. Голова кулачного бойца из Олимпии по своему характеру, собственно говоря, уже выходит за пределы искусства поздней классики и тесно связана со следующим этапом в развитии греческого искусства.

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. Богатой коллекцией таких глиняных статуэток обладает Ленинградский Эрмитаж.

***

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 Никнем. На одной помпейской фреске воспроизведена известная картина Никия «Персей и Андромеда». Хотя фигуры носят еще статуарный характер, все же по сравнению с 5 в. до н.э. картина отличается свободой в передаче раккурсов 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. Некоторые его композиции такого характера были настолько подробно описаны современниками, что вызвали в эпоху Возрождения попытки их воспроизведения. Так, например, описание апеллесовой «Аллегории клеветы» послужило канвой для картины, созданной Боттичелли на эту же тему. Это описание создает впечатление, что если у Апеллеса изображение людей и передача их движений и мимики отличались большой жизненной выразительностью, то общая композиция носила несколько условный характер. Фигуры, воплощающие определенные отвлеченные идеи и представления, словно проходили одна за другой перед глазами зрителей.

Апеллесова «Афродита Анадиомена», украшавшая храм Асклепия на острове Косе, судя по всему, особенно полно воплощала реалистическое мастерство художника. Картина эта в древности была не менее знаменита, чем «Афродита Книдская» Праксителя. 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. Все же такие памятники, как недавно открытые росписи в Казанлыке (Болгария), 4 или начала 3 в. до н.э. , дают известное представление об изяществе и тонкости живописи поздней классики, так как эти фрески сделаны, несомненно, греческим мастером. В этой росписи, правда, нет никакой пространственной среды, фигуры даны на плоском фоне и мало связаны общим действием. Видимо, роспись создана мастером, вышедшим из какой-либо провинциальной школы. Все же открытие этой росписи в Казанлыке можно считать одним из самых замечательных событий в изучении древнегреческой живописи.



222 а. Роспись купольной гробницы в Казанлыке (Болгария). Фрагмент. Конец 4— начало 3 в, до н. э.



222 6. Роспись купольной гробницы в Казанлыке (Болгария). Фрагмент. Конец 4— начало 3 в. до н. э.



223. Роспись купольной гробницы в Казанлыке (Болгария). Фрагмент. Конец 4— начало 3 в. до н. э.

В период поздней классики продолжали процветать и прикладные искусства. Однако наряду с собственно греческими центрами художественных ремесел в последней трети 4 в. до н.э., особенно в эпоху эллинизма, получают развитие центры малоазийские, Великой Греции (Апулия, Кампанья) и Северного Причерноморья. 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.

Появление ваз такого рода было следствием роскоши и пышности частной жизни, характерной для богатых домов 4 в. до н.э. Относительное экономическое процветание в 4 в. греческих городов южной Италии определило особенно широкое распространение ваз такого стиля именно в этих городах.

Часто создают мастера керамики 4 в. до н.э. и фигурные вазы. Причем, если в 5 в. до н.э. мастера ограничивались обычно изображением головы человека или животного, реже отдельной фигурой, то в 4 в. они часто изображают целые группы, состоящие из нескольких тесно сплетенных и ярко раскрашенных фигур. Таков, например, скульптурный лекиф «Афродита в сопровождении двух Эротов» малоазийского происхождения.



220 а. Золотой ритон из Панагюриштского клада. Пловдив. Болгария. Археологический музей.



220 6. Золотая ваза из Панагюриштского клада. Пловдив. Болгария. Археологический музей:

Широкое распространение получила художественная работа в металле. Особый интерес представляют сосуды и блюда из серебра, украшенные рельефными изображениями. Такова «чаша Орсини», найденная в 18 в. в Анцио, с рельефным изображением суда

Ореста. Замечательные золотые изделия найдены недавно в Болгарии. Однако в целом прикладные искусства и особенно вазопись не достигают в 4 в. до н.э. того высокого художественного совершенства той тонкой связи композиции с формой сосуда, которые были столь типичны для вазописи 5 в.

***

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.

Эллинистическое искусство (Е. Ротенберг)

Искусство эпохи эллинизма

В конце 4 в. до н.э. рабовладельческие государства восточного Средиземноморья и Ближнего Востока вступили в новый период своего исторического и культурного развития, получивший в науке название эллинизма.

Экономический и политический кризис греческих полисов в 4 в. свидетельствовал о невозможности дальнейшего развития античного рабовладельческого общества в рамках старых государственных установлений - для этого требовались новые формы политического устройства. Кризис переживала не только Греция. Ее давний враг - персидская держава Ахеменидов, распространившая свою власть на большую часть стран Переднего Востока, к концу 4 в. находилась в состоянии глубокого упадка. Именно эти факторы сделали возможным быстрый разгром персидского царства, возникновение на его развалинах громадной империи Александра Македонского, расширение рынков, распространение греческой колонизации по обширным территориям Востока. Империя Александра не была долговечной, - она распалась тотчас после его смерти, но выделившиеся из ее состава отдельные державы явились уже государственными образованиями нового типа: это были деспотические монархии эпохи эллинизма.

В качестве главнейших из этих государств должны быть названы эллинистический Египет, царство Селевкидов, Македонское царство (включавшее значительную часть Греции), Пергам и Родос. При общности социально-экономического строя, при известной близости форм государственного устройства, основанного на безграничной власти монарха и, по существу, полном бесправии граждан, каждое из названных государств

имело свои отличительные особенности, определившие его исторические судьбы и черты его культуры. Так, громадное царство Селевкидов, границы которого простирались от берегов Средиземного моря до Сыр-Дарьи и Инда, было населено многочисленными народами и племенами, различавшимися по степени социально-экономического развития, по культуре и языку. Египет, где укрепилась династия Птолемеев, был по своему населению и культуре более целостным государственным образованием. В самой Греции и в городах Малой Азии еще сохранилось полисное устройство, но суверенность Этих полисов была чисто внешней - полномочия их властей ограничивались вопросами городского самоуправления. Полисное устройство восстановилось после смерти Александра и на Родосе, но, по существу, республиканскими формами правления здесь маскировалась диктатура узкой олигархической верхушки.

Наряду с этими государствами в орбиту политических и торговых связей Эллинистического мира оказался втянутым ряд стран в бассейне Средиземного моря, в Передней и Средней Азии. Сюда должны быть отнесены выделившиеся из царства Селевкидов Бактрия и Парфия в Средней Азии, Армения и Иберия в Закавказье, Понтийское и Боспорское царства на берегах Черного моря и другие. Эти государства восприняли высокие достижения греческой культуры, но преобладающими в них оказались все же местные культурные традиции.

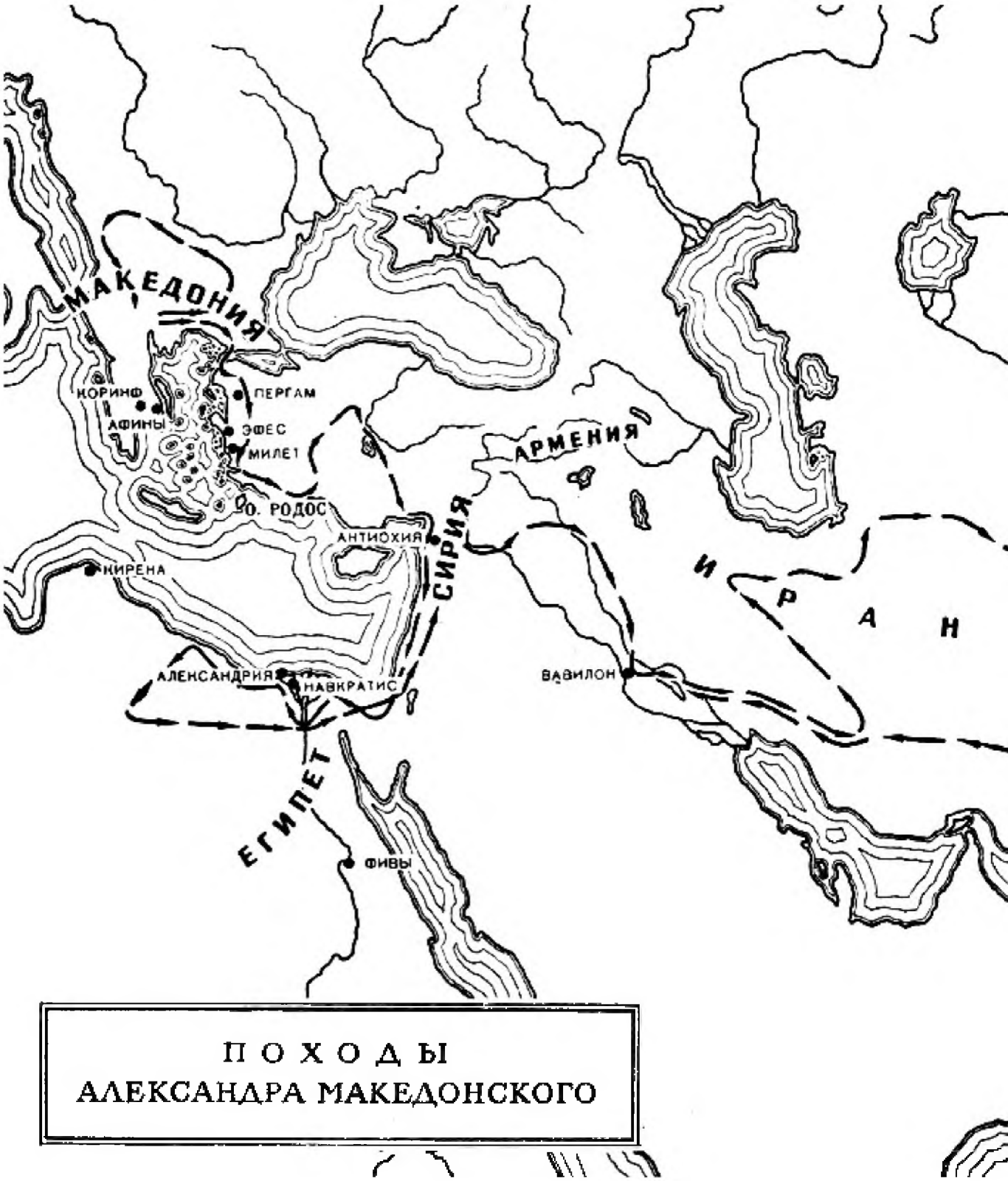
Эпоха эллинизма в основном делится на два периода. Ранний период - с конца 4 в. до начала 2 в. до н.э. - был ознаменован экономическим и культурным подъемом большинства эллинистических государств, главным образом Египта, Сирии, Пергама и Родоса. Собственно же Греция утратила ведущую роль в экономическом и политическом развитии античного мира, хотя и сохранила громадное культурное значение. В поздний период, во 2 - 1 вв. до н.э. обнаружились усилившиеся признаки кризиса в основных эллинистических государствах. Зато именно на это время приходится политический и культурный подъем государств на периферии эллинистического мира - в том числе Понтийского царства, Армении, Парфии.

Экономический прогресс в эллинистическую эпоху носил временный и неустойчивый характер. Основные внутренние противоречия рабовладельческого общества - падение роли труда свободных граждан, низкая производительность рабского труда и невозможность технического прогресса в этих условиях - должны были неизбежно проявиться с новой силой. В период эллинизма резко обострился контраст между фантастическим богатством рабовладельческой верхушки и нищетой народных масс. На это время приходятся восстания рабов, а также народов, насильственно включенных в состав больших эллинистических государств (движение в Иудее, восстание Аристоника в Пергаме).

Для культуры эллинизма характерны два важнейших момента: во-первых, широчайшее распространение греческой культуры по всем областям эллинистического мира, в результате чего к лучшим достижениям классической Греции в области науки, литературы и изобразительного искусства оказались приобщенными народы и племена, населявшие грандиозную по размерам территорию эллинистического мира - от Сицилии на западе до Средней Азии и Индии на востоке, от Боспорского царства в Северном Причерноморье до Нубии в экваториальной Африке.

Второй важнейший момент - объединение элементов греческой культуры с местными, главным образом восточными культурными традициями. На основе переработанных эллинских и древних местных элементов ряд народов, входивших в состав

эллинистических государств, создал свою собственную культуру, слившую эти элементы в своеобразном новом качестве.



Походы Александра Македонского.

Большую роль в распространении греческой образованности сыграло сложение общегреческого языка (койне). Широчайшее распространение койне в государствах эллинистического мира было доказательством неразрывной связи культуры этих

государств с передовой для того времени общеэллинской культурой. Египтянин Манефон и вавилонянин Берос создают труды по истории своих народов на греческом языке. На этом же языке писал свои исторические и литературные работы царь Армении Артавазд П.

Значительную роль в развитии культуры эллинизма играли большие города. Для этого времени характерно широкое развитие градостроительства: старые города перестраивались, а в важных стратегических и торговых пунктах основывались новые. Столица Египта Александрия и столица государства Селевкидов Антиохия выросли в огромные по тому времени города, насчитывавшие по нескольку сот тысяч жителей. Центром эллинистической культуры была Александрия с ее музеем (в котором объединялись и научные учреждения) и библиотекой, где хранились сотни тысяч рукописных свитков. Крупными культурными центрами были также Пергам, Сиракузы, Родос и другие города.

Наиболее значительными в эпоху эллинизма были успехи естественных наук и математики. Один из величайших ученых древности, Архимед, работавший в Сиракузах, автор многих замечательных трудов по различным вопросам математики и механики, открывший основной закон гидростатики, создал также ряд механизмов, сыгравших большую роль в совершенствовании строительной и военной техники того времени. Греческий астроном Аристарх Самосский первым высказал идею о вращении земли вокруг солнца и вокруг своей оси. Ученик Аристотеля Теофраст заложил научные основы ботаники. Исключительную роль в развитии точных наук сыграла александрийская школа, представителями которой были математик, астроном и географ Эратосфен, давший поразительно точное для того времени определение окружности земли, математик Эвклид, оставивший систематическое изложение основ геометрии, астроном Гиппарх, автор обширного звездного каталога. Расширение кругозора привело к созданию трудов по всемирной истории (сочинения Полибия и Диодора Сицилийского).

Для эллинистической философии в целом был характерен поворот к проблемам этики, морали и религии. Наиболее полно эти новые устремления отразили школы Эпикура, стоиков и киников. Материалистическая линия в развитии эллинистической философии, представленная школой Эпикура, сыграла большую прогрессивную роль. Общефилософские взгляды Эпикура, его естественно-научные воззрения и по существу атеистическая трактовка вопросов религии оказали огромное воздействие на дальнейшее развитие материализма и атеизма. К концу эпохи эллинизма материалистическая линия философии шла на убыль, и особое развитие получили идеалистические учения, например стоическая философия, проповедовавшая фаталистическую покорность судьбе, а также мистические направления, рост которых был естественным следствием того кризиса, в котором очутилось античное общество в период позднего эллинизма.

Для религии эллинистической эпохи чрезвычайно характерно распространение мистических культов, в том числе синкретических греко-восточных божеств например, культа Сараписа, объединившего в себе черты египетских богов Аписа, Осириса и греческих Зевса, Посейдона и Аида).

Основные проблемы общественной жизни, узловые вопросы этики и морали, которые решались в литературе эпохи классики, в частности в драме, перестали волновать эллинистических писателей. На смену монументальным трагедиям Эсхила и Софокла и ярким сатирическим комедиям Аристофана пришла лишенная глубокого идейного содержания комедия нравов, крупнейшим представителем которой был Менандр. В поэзии преобладающее место заняли камерные жанры - Эпиграмма, идиллия, буколика,

элегия. Обычное назначение эллинистической литературы, особенно позднего периода, - развлекать читателя, заполнять его досуг. Глубокого отражения общественных противоречий действительности того времени эллинистическая литература почти не знает. В отличие от литературы изобразительное искусство эллинизма оставило замечательные памятники, в чрезвычайно яркой форме выражающие специфические черты этой эпохи.

***

Собственно эллинистическим искусством называется искусство материковой Греции и прилегающих к ней островов Эгейского архипелага, Малой Азии (главным образом Пергамского царства), Родоса, Сирии (западной части государства Селевкидов) и Египта, то есть тех областей и государств эллинистического мира, в искусстве которых греческие традиции, переработанные в соответствии с новыми общественными идеями, получили преобладающее значение.

При несомненных и очень существенных чертах общности искусство каждой из этих областей отмечено также чертами своеобразия. Это своеобразие определялось особенностями экономического, политического и культурного развития каждого из государств, а также значением местной художественной традиции. Так, в эллинистической Греции сохранение общественных и художественных традиций классической эпохи определило более тесную, нежели где-либо, связь искусства с классическими образцами. В значительно меньшей степени эта связь ощущается в художественных памятниках Пергама и Родоса - здесь признаки Эллинистического искусства как нового этапа в истории искусства получили наиболее отчетливое выражение. В искусстве эллинистического Египта сильнее, чем в каком-либо из названных государств, заметны черты синкретизма (слияния) форм греческого искусства с местной художественной традицией.

Процесс образования отдельных местных художественных школ проходил при наличии теснейших культурных связей между -ними, чему способствовали, например, частые переезды художников из одного государства в другое. Сходство социальных условий в сочетании с художественными связями было причиной того, что при всей своей сложности и многогранности культура эллинистического мира отмечена чертами целостности, поскольку она отражала специфические черты определенного периода в развитии античного рабовладельческого общества.

В целом искусство эллинизма разделяется на два основных этапа. Время от конца 4 в. до начала 2 в. до н.э. составляет ранний период эллинистического искусства, когда оно переживало свой наивысший расцвет и прогрессивные художественные тенденции подучили наиболее глубокое выражение. 2 - 1 вв. до н.э., время нового кризиса рабовладельческого общества и его культуры, составляют поздний период эллинистического искусства, отмеченного уже чертами явного упадка.

Эллинистическая архитектура переживала бурный подъем в конце 4 и в 3 в. до н.э., в период возникновения целого ряда новых столиц, торговых, административных и военно-стратегических центров. В последующие века, с приближением кризиса, охватившего государства эллинистического мира, размах строительной деятельности стал падать.

Исторические условия эпохи определили основные задачи, стоявшие перед Эллинистическими зодчими. От них требовалась не только разработка новых принципов градостроительства для обеспечения нормальной деятельности большого торгового

города, но и применение всех образных средств архитектуры для утверждения идеи величия и могущества эллинистического монарха.

Для эллинистического градостроительства характерно выделение административного и торгового центра города. Храм, который в классическую эпоху был главным городским сооружением, в рассматриваемый период стал только частью общего центрального ансамбля, включавшего также административные сооружения, базилику, библиотеку, гимнасиЙ и другие постройки. Установился новый принцип архитектурного решения главной площади - агоры, - которая окружалась крытыми портиками, придававшими ей замкнутый характер; такова была, например, агора в Приене. Иногда центральная часть города состояла из нескольких ансамблей, как, например, центр города в Милете, акрополь в Пергаме. Широко вводились в архитектурные ансамбли произведения монументальной скульптуры - колоссальные статуи и многофигурные группы. В качестве основных парадных магистралей обычно выделялись две пересекающиеся в центре города улицы. Они были значительно шире остальных и архитектурно богаче оформлены.

В эллинистическую эпоху были разработаны принципы парковой архитектуры. Великолепными, богато украшенными скульптурой парками славились Александрия и Антиохия. Создавались общественные и административные сооружения с обширным внутренним пространством, способные вместить значительное число людей, например Булевтерий в Милете. Воздвигались огромные инженерные сооружения, например знаменитый Фаросский маяк в Александрии.

Для эллинистического зодчества показательно не только увеличение размеров общественных сооружений, но и существенное изменение самого характера архитектурных решений. Так, например, в строительстве храмов наряду с периптером широкое распространение получил более пышный и торжественный диптер. Вместо строгого дорического чаще применялся ионический ордер. В связи с общими тенденциями эллинистической архитектуры и появлением новых типов сооружений характер и функции ордера во многом изменились. Если в сооружениях 5 в. до н.э. двухъярусная колоннада применялась только внутри храмовых целл, то в Эллинистической архитектуре она стала применяться значительно шире, - например, святилище Афины в Пергаме окружено двухъярусным портиком. Этот прием отвечал характерным для эллинистического зодчества стремлениям к большей пышности здания и был связан с переходом к более крупным масштабам построек. Важную роль в эллинистических сооружениях стала играть стена. В связи с этим элементы ордера начали утрачивать свое конструктивное значение и использовались в качестве элементов архитектонического членения стены, плоскость которой разбивалась нишами, окнами и пилястрами (или полуколоннами).

Обогащение рабовладельческой верхушки, характерный для эллинистической Эпохи интерес к частной жизни имели своим следствием повышенное внимание к архитектуре частного жилища. Эллиническая эпоха создала более сложный по архитектурному решению перистильный тип жилого дома с богатым внутренним убранством, примером чего служат дома на острове Делосе.

При всех своих достижениях эллинистическая архитектура несет на себе печать противоречий своего времени. Огромные масштабы сооружений, богатство ансамблей, усложнение и обогащение архитектурных форм, пышность и нарядность построек, более совершенная строительная техника лишь отчасти могли компенсировать утрату благородного величия и гармонии, свойственных памятникам архитектуры классической

эпохи. Усилился контраст между кварталами, застроенными роскошными домами богачей, и жалкими лачугами бедноты.

Как и в классическую эпоху, скульптура в эпоху эллинизма сохраняла ведущее значение среди других видов изобразительного искусства. Ни в одном другом виде; искусства сущность и характер эллинистической эпохи не отразились так ярко и полно, как в скульптуре.

Рабовладельческая демократия полиса - основа высокого расцвета искусства классики - безвозвратно ушла в прошлое. С ней ушел из жизни и свободный гражданин полиса, активно участвовавший в управлении государством, с оружием в руках защищавший его от врагов, постоянно ощущавший свою неразрывную связь с коллективом свободных граждан.

На смену свободному эллину классической эпохи пришел подданный деспотической монархии, освобожденный от обязанности защищать свое государство во время войн и лишенный прав участия в государственном управлении. Тесная связь человека с коллективом оказалась утраченной. В сознании людей эпохи эллинизма развиваются индивидуалистические тенденции, чувство неуверенности в себе, бессилия противостоять ходу событий. Так возникает характерное для мировоззрения Эллинистического человека сознание конфликта с окружающей его действительностью, конфликта, породившего в художественных образах элементы диссонанса, трагического надлома.

Греческая классика создала свой художественный идеал, обобщенный образ человека-гражданина, в котором неразрывно связаны черты доблести и красоты. В эллинистическом искусстве произошло как бы расщепление целостного образа человека: с одной стороны, воплощаются в преувеличенно-монументализированных формах его героические качества; с другой стороны, своеобразную противоположность им составляют образы лирически-интимного или буднично-повседневного характера. Если в искусстве 5 в. до н.э. образы богов отличались такой же естественностью и человечностью, как и образы людей, то в эллинистическом искусстве образы богов часто наделяются чертами гипертрофированной монументальности например, в распространенных в эту эпоху колоссальных статуях типа Колосса Родосского; напротив, образ человека нередко претерпевает сильное снижение, как об этом свидетельствуют некоторые натуралистические по своему характеру жанровые скульптуры александрийской школы.

Индивидуализм в эллинистическую эпоху выступает, с одной стороны, в форме самоутверждения сильной эгоистической личности, стремящейся любыми средствами возвысить себя над общественным коллективом и подчинить его своей воле. Другая форма эллинистического индивидуализма связана с сознанием человеком своего бессилия перед законами бытия. Она проявляется в отказе от борьбы, в погружении в свой внутренний мир. Обе эти формы нашли свое отражение в эллинистическом портрете, где можно выделить две основные линии: тип портрета эллинистических правителей, в котором задача художника - прославление человека сильной воли и энергии, беспощадно сметающего на своем пути все препятствия для достижения своей эгоистической цели, и тип портрета мыслителей и поэтов, в образах которых нашло отражение сознание противоречий реальной действительности и бессилия преодолеть их.

Стоявшая перед эллинистическим художником необходимость вместо утверждения подлинно гражданственных идеалов прославлять могущество монарха, несомненно, отрицательно сказалась на этической стороне образов. В эллинистическом искусстве

нередки памятники, в которых черты внешней репрезентативности преобладают над глубиной идейного содержания. Но было бы ошибкой видеть только эти негативные черты. Лучшие эллинистические художники сумели передать величие и пафос своей эпохи - эпохи внезапного расширения границ мира, открытия новых земель, возникновения и падения громадных государств, грандиозных военных столкновений, времени великих научных открытий, невиданно расширивших познания человека и его кругозор, периодов бурного подъема и жестокого кризиса. Эти черты эпохи определили титанический характер, сверхчеловеческую силу и бурную патетику образов - качества, присущие выдающимся произведениям эллинистической монументальной скульптуры. Сильные общественные противоречия Эпохи воспрепятствовали появлению художественных образов гармонического характера и не случайно пафос эллинистических образов, несущих на себе отпечаток неразрешимых конфликтов, нередко приобретает трагический характер. Отсюда специфические черты образного строя эллинистических художественных произведений: в противовес спокойной волевой сосредоточенности, внутренней цельности образов высокой классики им присуще огромное эмоциональное напряжение, сильный драматизм, бурная динамика.

Прогрессивной чертой искусства эллинизма было более широкое, нежели в классике, отражение различных сторон действительности, выразившееся в появлении новой тематики, что в свою очередь повлекло за собой расширение и развитие системы художественных жанров.

Среди отдельных жанров скульптуры наибольшее развитие в эллинистическом искусстве получила монументальная пластика, бывшая необходимым элементом архитектурных ансамблей и ярко воплотившая важнейшие черты эпохи. Кроме колоссальных статуй для монументальной скульптуры эллинизма характерны многофигурные группы и огромные рельефные композиции (оба эти вида скульптуры наиболее широко были применены в ансамбле пергамского акрополя). Наряду с мифологической тематикой в эллинистической монументальной пластике встречается и историческая тематика (например, эпизоды битвы пергамцев с галлами в групповых композициях того же пергамского акрополя).

Второе по значению место среди скульптурных жанров в эпоху эллинизма занимал портрет. Греческая классика не знала столь развитого портрета; первые попытки внести в портрет элементы душевного переживания, при том еще в очень общей форме, были сделаны только Лисиппом. Эллинические портреты, сохраняя свойственный греческим художникам принцип типизации, несравненно более инди-видуализированно передают не только черты внешнего облика, но и различные оттенки душевного переживания модели. Если мастера классического времени в портретах представителей одной и той же общественной группы подчеркивали прежде всего черты общности (так возникли типы портретов стратегов, философов, поэтов), то эллинистические мастера, в сходных случаях сохраняя типические основы образа, выявляют характерные особенности данного конкретного человека.

В искусстве эллинизма впервые получила широкое развитие скульптура жанрового характера; однако такого рода произведения уступали по своей идейно-художественной значительности произведениям мифологической тематики: в эпоху Эллинизма еще не могла быть осознана подлинная значительность образов и явлений повседневного бытия и красоты труда, в силу чего относящиеся к этому времени произведения бытового жанра нередко страдают поверхностностью, мелочностью, чисто внешней занимательностью; в них сильнее, чем в любом другом жанре, проявились натуралистические тенденции. Сходные черты проявились и в так называемом живописном рельефе, в котором бытовые сцены изображались на фоне пейзажа (пейзаж впервые начал изображаться в скульптуре

именно в эпоху эллинизма). Новым видом пластики явилась садовая декоративная скульптура, широко применявшаяся при украшении парков. Эллинистическая мелкая пластика продолжала достижения классической эпохи в этом виде скульптуры, расширяя его тематику и развиваясь по линии усиления жизненной характерности образов.

Эллинистические мастера значительно обогатили арсенал художественных средств скульптуры. Они открыли новые возможности более конкретной передачи натуры, нашли приемы для показа различных эмоций, для передачи движения в его сложных и разнообразных формах, разработали новые композиционные принципы в построении многофигурных групп и рельефов, продолжили поиски трехмерности скульптуры и построения скульптурного памятника с учетом множественности точек зрения.

Насколько можно судить по данным источников, значение живописи в эпоху эллинизма было очень велико. К сожалению, памятники ее в большинстве своем погибли; представление о них дают дошедшие до нас благодаря своей прочности мозаики, а также копии римского времени в помпейских домах. Судя по копиям и по сохранившимся описаниям картин, характер образов в эллинистической живописи был сходен с образами скульптуры. Подобно скульптуре, живопись обогатилась новыми жанрами, в том числе бытовым жанром и пейзажем.

В эллинистической живописи совершился отход от композиционных приемов, напоминающих приемы скульптурного рельефа, к более жизненной и более убедительной передаче натуры, к показу реальной среды, в которой происходит действие. Появляются попытки перспективного построения предметов и пространства, обогащается и усложняется цветовое решение.

Условия эллинистической эпохи в большой мере способствовали расцвету прикладного искусства. Возникшие перед мастерами того времени задачи художественного убранства дворцов и богатых домов, характерное для эпохи стремление к украшению быта были причиной создания большого числа произведений прикладного искусства, от которых до нас дошли главным образом памятники торевтики и глиптики. Благородство и красота этих произведений, совершенство их технического выполнения заставляют отнести их к числу замечательных памятников эллинистического искусства.

Выдающиеся достижения эллинистического искусства возникали в борьбе прогрессивных художественных направлений с антиреалистическими течениями. Эти тенденции проявлялись в различных формах - во внешней репрезентативности и театральности образов, в преобладании в них элементов условной идеализации, в чертах натурализма, наконец, в рабской приверженности к омертвевшим канонам и в условной стилизации. Сравнительно слабо выраженные в ранний период Эллинизма, эти негативные черты стали преобладающими в его поздний период, в обстановке идейного оскудения искусства.

***

В эпоху эллинизма материковая Греция утратила свою ведущую политическую и экономическую роль, уступив ее более сильным державам эллинистического мира. Собственно Греция, входившая в это время в состав Македонского царства, переживала глубокий политический, социальный и экономический кризис. Кризис Этот проявлялся в частых восстаниях рабов, государственных переворотах, столкновениях различных политических союзов. Территория Греции стала ареной опустошительных войн, ослаблявших и без того подорванные силы старых греческих полисов и уничтожавших

огромные культурные ценности. Должно быть отмечено, что именно Афины, более чем какой-либо другой греческий полис сохранившие демократические традиции, возглавляли борьбу других городов против македонского ига. Но уже в середине 2 в. до н.э., раздираемые политическими и социальными противоречиями, Греция и Македония, несмотря на попытки упорного сопротивления, сделались добычей более могущественного рабовладельческого государства - республиканского Рима.

Тем не менее культурное значение материковой Греции и прилежащих к ней островов в течение всего эллинистического периода и далее - в период Римского владычества - было очень велико. Столица Аттики - Афины - осталась одним из важнейших культурных центров эллинистического мира, городом всеобщего почитания, «Элладой Эллады», как говорили в то время. Греческие, а главным образом аттические мастера работали не только у себя на родине - они приглашались в другие страны эллинистического, а затем и римского мира.

Больше всего пострадала от экономического и политического упадка Греции архитектура: в эпоху эллинизма центры нового строительства передвинулись на Восток. Эллинистическое зодчество не оставило в Афинах памятников, которые можно было бы по их художественному значению сопоставить с памятниками классической архитектуры. Сама Аттика не имела материальных возможностей для большого строительства, и большинство сооружений было воздвигнуто на средства покровительствовавших Афинам правителей других государств - главным образом Пергама и государства Селевкидов.

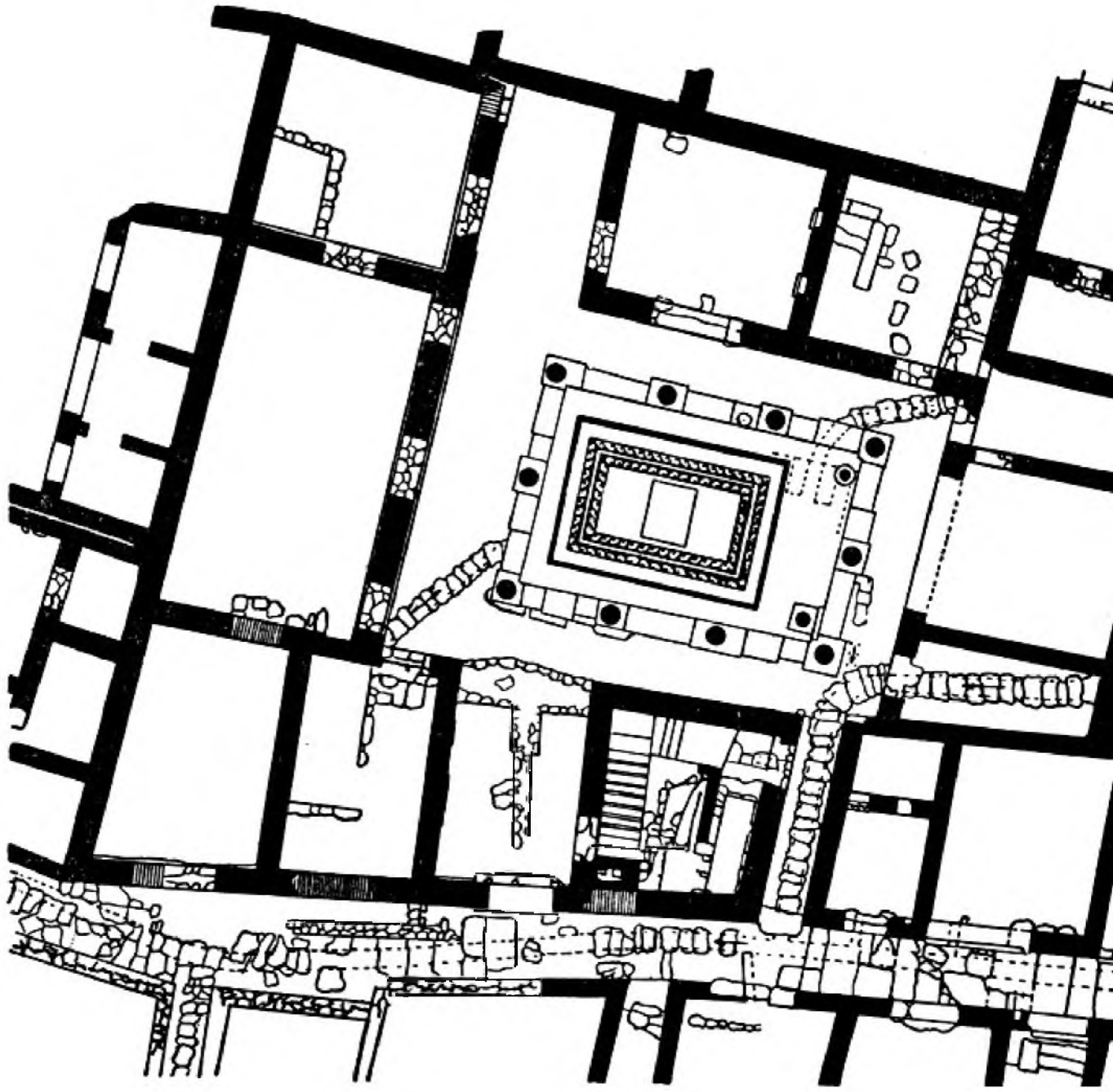
Самым крупным сооружением эллинистических Афин является храм Зевса Олимпийского (так называемый Олимпейон). Строительство храма затянулось на несколько сот лет. Начатый еще в 6 в. до н.э., храм строился главным образом в 174 - 163 гг. до н.э. и был закончен только при римском императоре Адриане во 2 в. н.э. Храм Зевса Олимпийского, принадлежавший к числу самых крупных храмов античного мира, представлял собой диптер размером 41 X ок. 108 м; 20 колонн располагалось по его продольным сторонам, 8 колонн по фасадам. Впервые в греческой архитектуре коринфский ордер, наиболее богатый и нарядный из греческих ордеров, использовавшийся прежде только во внутренних помещениях, был применен в наружной колоннаде. Сохранившиеся от храма до нашего времени 15 гигантских колонн, выполненные из пентелийского мрамора, свидетельствуют о размахе и великолепии этого сооружения, не отличавшегося, однако, чрезмерной пышностью, свойственной обычно эллинистическим постройкам; строители храма в немалой степени еще опирались на традиции классического зодчества.



224. Храм Зевса Олимпийского в Афинах (Олимпейон). Заложен в 6 в. до н. э.; основное строительство — 174—163 гг. до н. э.; закончен во 2 в. н. э.

Другая известная афинская постройка эллинистического времени - Башня ветров, сооруженная в середине 1 в. до н.э., представляет собой небольшую восьмигранную башню высотой 12,1 м, поставленную на трехступенчатое основание. Снаружи на башне были помещены солнечные часы, внутри - механизм для водяных часов - клепсидры. Перед дверьми, ведущими в башню с двух сторон, прежде находились коринфские портики. Башня украшена рельефным фризом с аллегорическими изображениями летящих ветров; распластанные по стене рельефные фигуры нарушают тектоническую логику архитектурных форм, так как они пересекают линию архитрава. Подобный прием свидетельствует уже об известной утрате понимания логики архитектурной композиции.

Своеобразным сооружением был так называемый Арсинойон на острове Самофраке - храм, выстроенный в 281 г. до н.э. Арсиноей, дочерью египетского царя Птолемея Сотера, и посвященный «великим богам». Храм представлял собой цилиндрическое в плане сооружение диаметром в 19 м. Наружная стена храма членилась на два яруса; нижний ярус был глухим, выложенным из квадров мрамора, второй ярус состоял из 44 столбов, поддерживавших антаблемент и коническую кровлю; промежутки между столбами были заложены мраморными плитами. Это же членение на два яруса сохранялось внутри здания. Арсинойон - один из ранних образцов центрического сооружения с обширным внутренним пространством; новой чертой его архитектуры является также принцип поэтажного членения, примененный внутри и снаружи здания.



План дома на острове Делосе.

Представление об эллинистической архитектуре жилого дома дают постройки на острове Делосе . Делосские жилые дома принадлежали к перистильным сооружениям; ядром дома был перистиль - окруженный колоннадой внутренний дворик, вокруг которого располагались помещения, освещавшиеся через двери, выходившие в перистиль. Расположение этих помещений не отличалось симметрией и носило свободный характер. Посреди перистиля помешался бассейн с цистерной, куда стекала с крыш дождевая вода. Перистильные дома Делоса - Дом на холме, Дом Диониса - были двухэтажными, в соответствии с этим колоннады перистиля были двухъярусными. Дома строились из камня и оштукатуривались снаружи и изнутри, пол был земляной или выкладывался из каменных плит; в богатых домах полы отдельных помещений украшались мозаикой. Стены внутренних помещений декорировались лепкой и цветной штукатуркой, с помощью которых имитировалась кладка из цветных мраморов. В богатых домах применялся настоящий мрамор: из него выполнялись колонны перистиля, а также полы.

Перистиль украшался цветами, декоративными растениями, статуэтками. Таким образом, мастера эллинистической архитектуры развивали выработанный веками в условиях средиземноморского климата тип дома с жилыми помещениями, располагавшимися вокруг двора, придавая ему большую цельность и изящество.

Первые по времени произведения скульптуры, выполненные в формах эллинистического искусства, были созданы мастерами материковой Греции и прилежащих к ней островов Эгейского архипелага. Это явление вполне закономерно: истоки эллинистического искусства восходят к греческому искусству 4 в. до н.э.; кроме того, в Греции несравненно сильнее, нежели в других областях эллинистического мира, была развита реалистическая традиция, способствовавшая быстрому формированию новых художественных принципов. Вместе с тем, в силу сохранения в Греции полисного устройства, политический строй и характер социальных отношений Здесь в значительной мере отличались от политического строя и социальных отношений в деспотических монархиях типа государства Селевкидов или птоле-меевского Египта. Правда, независимость греческих городов была иллюзорной, но в них еще сохранился свободолюбивый дух граждан и демократические традиции древних полисов и, следовательно, имелась почва для сохранения художественных традиций классической эпохи. Поэтому в памятниках греческого искусства эпохи Эллинизма собственно эллинистические черты, выраженные достаточно отчетливо, не получили, однако, такого заостренного выражения, как, например, в искусстве Пергама, и вместе с тем в них явственно ощутимы черты, восходящие к искусству классики. В период раннего эллинизма классические традиции не были мертвой догмой - они обладали еще животворной силой. После римского завоевания, когда Греция оказалась на положении римской провинции, когда возможности для прогрессивного развития эллинистического искусства были исчерпаны, а классические традиции переродились в условные каноны, греческое искусство переживало глубокий упадок.



225. Ника Самофракийская. Мрамор. Конец 4 в. до н. э. Париж. Лувр.

Одним из лучших произведений ранней эллинистической пластики является Знаменитая статуя Ники Самофракийской. Статуя эта была поставлена на острове Самофраке в память победы, одержанной в 306 г. до н.э. Деметрием Полиоркетом над флотом египетского правителя Птолемея. К сожалению, скульптура дошла до нас сильно поврежденной - без головы и рук. Статуя была поставлена на высокой отвесной скале, на пьедестале в виде передней части боевого корабля; Ника, как об этом свидетельствуют ее воспроизведения на монетах, была изображена трубящей в боевую трубу.

Греческие мастера многократно изображали богиню победы в монументальной скульптуре, однако никогда еще они не достигали "такого эмоционального подъема, никогда не выражали с такой яркостью чувства победы, как в самофракийской статуе. Мощная фигура богини с распростертыми крыльями, противостоящая бурным порывам встречного ветра, ее уверенный шаг, каждое движение тела, каждая складка трепещущей от ветра ткани - все в этом образе полно ликующего чувства победы.Это победное чувство дано без какой бы то ни было выспренности и риторики - образ Ники поражает прежде всего своей огромной жизненностью.

Ника Самофракийская дает пример нового пластического решения, характеризующегося более сложным пониманием движения и более дифференцированной трактовкой пластических форм. Общее движение фигуры Ники носит сложный винтообразный характер, скульптура имеет большую «глубину», достигаемую не только за счет откинутых назад крыльев, но и сильным шагом Ники и общей устремленностью ее фигуры вперед; более подробно, нежели в классической скульптуре, трактована пластическая форма (например, с изумительной тонкостью обрисованы мышцы тела, проступающие сквозь ткань прозрачного хитона). Чрезвычайно важной чертой пластического языка статуи является повышенное внимание, уделяемое художником светотени. Светотень призвана усиливать живописность формы и способствовать эмоциональной выразительности образа. Не случайно одежда играет такую большую роль в образно-пластической характеристике: без многочисленных то развевающихся, то облегающих тело и образующих богатейшую живописную игру складок одеяния передача эмоционального порыва Ники была бы менее впечатляющей.

И в трактовке образа и в самой постановке монументальной статуи автор Ники выступает как продолжатель достижений Скопаса и Лисиппа, но вместе с тем в самофракийской Победе отчетливо проявляются черты эллинистической Эпохи. Искусство 4 в. до н.э. знало высокопатетические образы, однако даже самые драматические образы Скопаса сохраняли, так сказать, человеческий масштаб, в них не было преувеличения, тогда как в Самофракийской Нике проявляются черты особой грандиозности, титанизма образа. И в классическом искусстве встречались большие статуи, рассчитанные на восприятие с далеких точек зрения (например, статуя Афины Промахос на Афинском акрополе); в 4 в. до н.э. Лисипп развивал трехмерную трактовку пластического образа, наметив тем самым возможность связи его с окружением, однако только в Нике Самофракийской эти качества получили свое полное выражение. Статуя Ники не только требовала обхода с различных сторон, но и находилась в неразрывной связи с окружавшим ее ландшафтом; постановка фигуры и трактовка одежды таковы, что кажется, будто Ника встречает напор реального ветра, который раскрывает ее крылья и развевает одежду.

Особо следует отметить одну черту в образном воплощении Ники Самофракийской, выделяющую это произведение среди других памятников эллинистической скульптуры;

если патетические образы эллинистического искусства носят обычно трагический характер, то воплощенное в самофракийской Победе чувство ликующей радости, оптимистическое звучание образа приближают это произведение к памятникам греческой классики.

Другим характерным памятником раннеэллинистического искусства является так называемый саркофаг Александра - найденный в Сидоне мраморный саркофаг местного правителя с рельефами работы греческих мастеров. Длина саркофага 2,30 м, на двух сторонах его - продольной и поперечной - изображены сцены битвы между греками и персами, на двух других сторонах - сцены охоты на львов с участием греков и персов. Наибольший интерес представляет изображение битвы на продольной стороне.

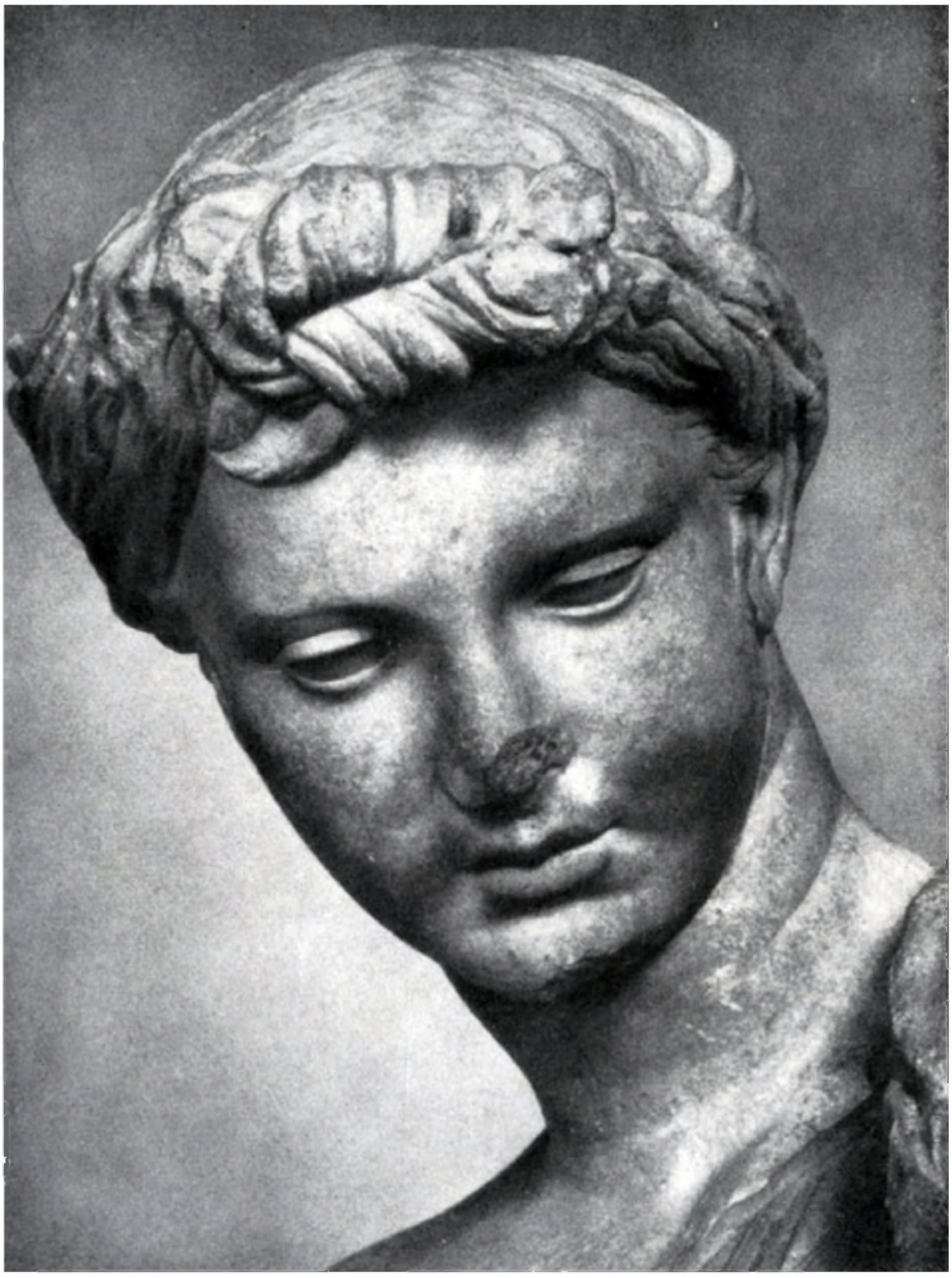
В композиции батальной сцены и в трактовке образов мастера саркофага исходили из достижений рельефной пластики классической эпохи; образцом для них служил, в частности, фриз Галикарнасского мавзолея, изображающий сцены битвы греков с амазонками. Вместе с тем мастера сидонского саркофага сумели внести в свое произведение и новые черты. Обращает на себя внимание прежде всего иная обрисовка образов, иной характер композиционного и пластического решения. В галикарнасском фризе фигуры отделялись друг от друга просторными интервалами, чем достигалась ясная обозримость, равномерность распределения фигур, подчеркивавшая, несмотря на драматизм и динамику образов, общее архитектоническое равновесие композиции фриза. В рельефах сидонского саркофага расположение фигур более сложное: фигуры греков и персов, переданные в моменты смертельных схваток, переплетаются, объединяясь в сложные группы. В галикарнасском фризе тела выступали только наполовину из плоскости фона, движение происходило как бы в одной плоскости; в саркофаге Александра фигуры, выполненные в высоком рельефе, почти отделились от плоскости фона, а в отдельных случаях располагаются одна перед другой, образуя очень сложные пластические и композиционные мотивы и усиливая тем самым общее впечатление напряженной борьбы. Характерный для искусства классики принцип архитектонической ясности здесь сменился типичным для искусства эллинизма принципом общего живописного целого, причем живописность рельефа усиливается его богатой раскраской.

В типах сражающихся и охотящихся воинов, особенно греков, можно уловить некоторые черты близости к образам классического искусства, однако и в трактовке образов проявляются признаки, характерные для искусства эллинистической эпохи. Обращает на себя внимание повышенный интерес к достоверной передаче внешнего облика воинов, выражения лиц, движений, жестов, одежды, вооружения (предметы вооружения были выполнены из металла и ныне утрачены). Этнический тип персов здесь мало отличается от греческого типа, но персидский военный костюм - рубаха, длинные штаны, особый капюшон, закрывающий голову и нижнюю часть лица, воспроизведены с чрезвычайной тщательностью.

Пафос борьбы передан не только бурным движением фигур - немалую роль играет и эмоциональная выразительность лиц. Особенно характерны в этом отношении взгляды воинов - то грозные и гневные, то исполненные страдания (глаза выполнены средствами живописи). Великолепно сохранившаяся раскраска рельефа дает представление о том, как греки раскрашивали скульптуру. Введение в рельеф цвета в известной мере способствует предметной конкретизации формы, однако греческие мастера избегали иллюзионистических эффектов. Раскраска не ставит своей задачей имитировать натуру; ее главная роль - усиление эмоционального Эффекта и декоративного звучания рельефа. В соответствии с этим обнаженные части тел оставлены без тонировки, так же как и лица, - раскрашены только волосы и глаза; ткани одежды даны в мягких синих, фиолетовых,

пурпурных и желтых оттенках. При всей необычности для нас применения цвета в скульптуре нельзя не признать, что в саркофаге Александра полихромия использована с высоким художественным мастерством.

Наряду с идущей от Скопаса и Лисиппа героической линией в эллинистической скульптуре Греции важное место занимало направление, восходящее к творчеству Праксителя.



227 6. Девушка из Анцио. Голова. Мрамор. Середина 3 в. до н. э. Рим. Музей Терм.

Близка к этому направлению статуя так называемой «Девушки из Анцио» - мраморный греческий оригинал, хранящийся в римском Музее Терм. Девушка изображена во время жертвоприношения; она несет в руках дощечку с лавровой веткой, свитком и оливковым венком; тонкий хитон, обнажая ее плечо и облегая фигуру, передает движение тела. Более подробное, нежели в классическом искусстве, изображение аксессуаров, так же как очень свободная, без подчеркнуто красивых складок, передача костюма, не приводя в данном

случае к жанровому измельчанию образа, способствует его жизненной конкретизации. В образе девушки нас привлекают органическое соединение большой лирической глубины и одухотворенности с ощущением внутренней значительности, сочетание изумительной по своей мягкости пластической моделировки со свободным, энергичным движением фигуры, глубокая содержательность отдельных мотивов движения (например, в наклоне ее красивой головы одновременно ощущаются нежность и сила), безупречная ясность и мягкость пластической формы. Оригинальная красота типа, глубокая жизненность образа, богатство пластической и светотеневой нюансировки, наконец общее чувство удивительной чистоты и свежести - таковы отличительные особенности этого произведения. Все эти черты очень близки к принципам классического греческого искусства; в данном случае они свидетельствуют о том, что в эпоху раннего эллинизма классические традиции были еще для художников живым творческим источником.



227 а. Голова девушки с острова Хиоса. Мрамор. Конец 4 в. до н. э. Бостон. Музей изящных искусств.

Одним из лучших произведений того же направления в раннеэллинистическом искусстве является также дошедшая до нас в греческом оригинале мраморная голова девушки, найденная на острове Хиосе (Бостонский музей). Тончайший лиризм образа, его поэтическое содержание находят свое выражение не только в самом типе юного, еще как бы не окончательно сформировавшегося лица, в необычайном по своей мягкости

выражении внутреннего чувства, но и в самой обработке материала. Скульптором выбран особенно прозрачный сорт мрамора; пластическая обработка его проведена с изумительной мягкостью - здесь нет ни одной линии, ни одного резкого выступа или впадины, формы неуловимо переходят одна в другую, контур лица кажется тающим - найдены такие светотеневые нюансы, что кажется, будто лицо окутано дымкой. Это замечательное произведение завершает поиски утонченного одухотворенного образа, которые были начаты Праксителем в его «Гермесе с Дионисом» и других скульптурах.

К раннеэллинистическому времени относится найденная на дне моря близ острова Эвбеи бронзовая статуя мальчика, скачущего на лошади. Эта скульптура поражает небывалой свежестью художественного восприятия. Характерная внешность мальчика (классическое искусство не знало столь выразительного изображения детских возрастных особенностей), его естественная и свободная посадка, сильный порыв, увлекающий его вперед, - все передано без малейшей условности и идеализации. Общее пластическое решение, так же как и обработка бронзы отличается высоким совершенством.

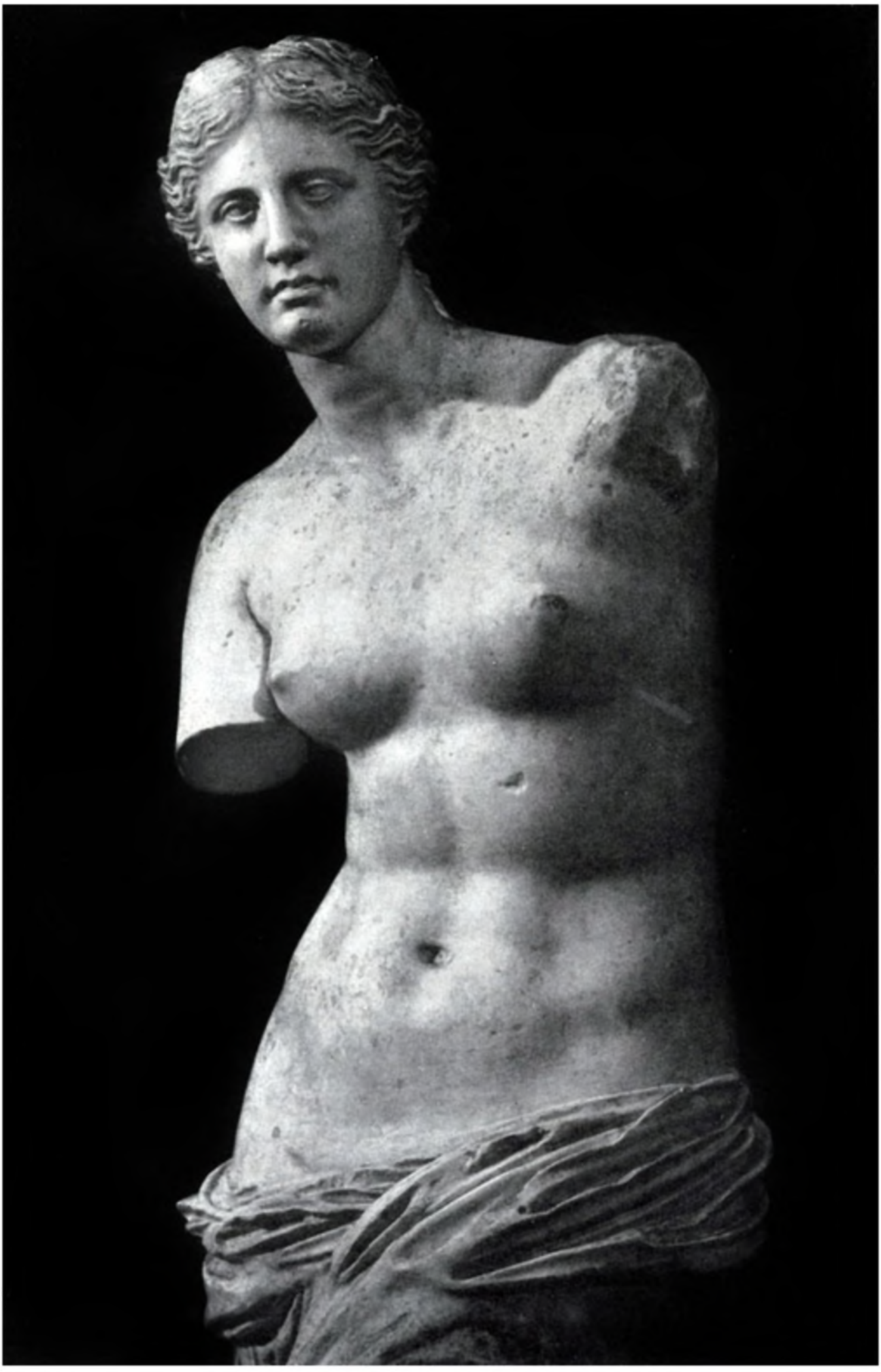


237 а. Мальчик на лошади. Фрагмент бронзовой статуи, найденной в море у мыса Артемисион. Конец 2 в. до н. э. Афины. Национальный музей.

Прославленная статуя Праксителя «Афродита Книдская» явилась образцом для многочисленных изображений богини в эллинистическое время; во многом исходит от Праксителя, например, автор известной статуи Афродиты Медичи. Богиня изображена в тот момент, когда она выходит из воды, как об этом свидетельствует дельфин у ее ног. Однако в сравнении со статуей Праксителя образу Афродиты Медичи свойственен оттенок поверхностности. Большое мастерство скульптора, сумевшего создать красивую по пропорциям фигуру, выразительный силуэт, хорошо воспринимаемый с различных сторон, передать «влажный» взгляд богини, не в силах все же восполнить главного недостатка - известной холодности образа, утраты глубокого жизненного чувства, свойственного памятникам классической эпохи и рассмотренным выше произведениям раннеэллинистической скульптуры.



230. Агесандр (Александр). Афродита Милосская. Мрамор. 3—2 вв. до н. э. Париж. Лувр.



231. Агесандр (Александр). Афродита Милосская. Фрагмент.

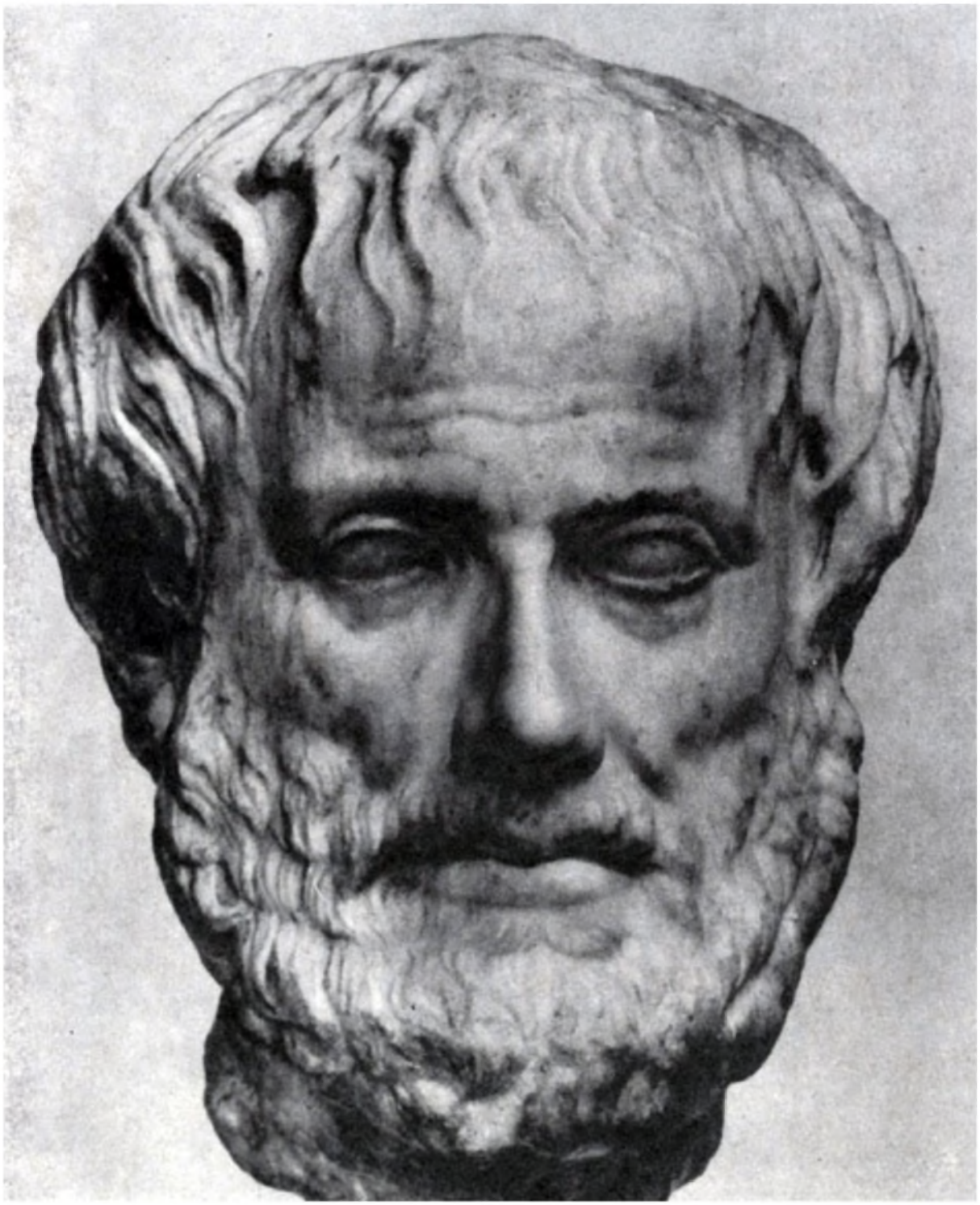
Более важное место в истории античного искусства занимает статуя Афродиты Милосской (найденная на острове Мелосе). Как свидетельствует надпись, автором этого произведения был скульптор Александр (или Агесандр - несколько отсутствующих букв не позволяют окончательно установить его имя). Статуя дошла до нас без обеих рук, и пока что не найдено ее убедительной реконструкции. Неизвестно также время ее исполнения - предположительно считается, что статуя относится к 3 - 2 вв. до н.э.

Трудности датировки во многом объясняются необычностью образа Афродиты Милосской для эллинистической эпохи: ни одно произведение эллинистического искусства не несет в себе так много черт классического искусства, и притом не поздней, а высокой классики. Возвышенная красота этого образа, как и самый тип богини, необычны для эллинистического времени - при всей женственности красота богини отличается какой-то особой мощью. В отдельных приемах, например в строгой трактовке волнистых прядей волос, улавливаются отзвуки художественной манеры скульпторов 5 в.; однако в применении к Афродите Милосской менее всего речь может идти о прямом подражании классическим образцам: образные и художественные принципы классического искусства получают новое истолкование на основе лучших достижений эллинизма. Афродита изображена полуобнаженной - ноги ее задрапированы живописными складками одеяния. Благодаря этому мотиву нижняя часть фигуры оказывается более массивной и общее композиционное решение приобретает характер особой монументальности. В то же время сильный контраст обнаженного тела и одежды открывает возможность особенно богатого пластического решения, этому же соответствует постановка фигуры с применением винтообразного поворота и легкого наклона. В зависимости от аспекта зрения фигура богини кажется то гибкой и подвижной, то полной величавого покоя. При всей идеальности форм тело богини поражает своей изумительной жизненностью: за обобщенными массами и контурами скрывается необычайно тонко прочувствованная мускулатура тела; этому же в немалой степени содействует необычайная свежесть фактуры, достигнутая при обработке мрамора. Наконец, главная черта, представляющая особую привлекательность этого произведения, - это этическая высота образа. В эллинистическую эпоху, когда в многочисленных изображениях Афродиты подчеркивалось прежде всего чувственное начало, автор Афродиты Милосской сумел подняться до осознания идеала высокой классики, когда красота образа была неотделима от его высокой нравственной силы.

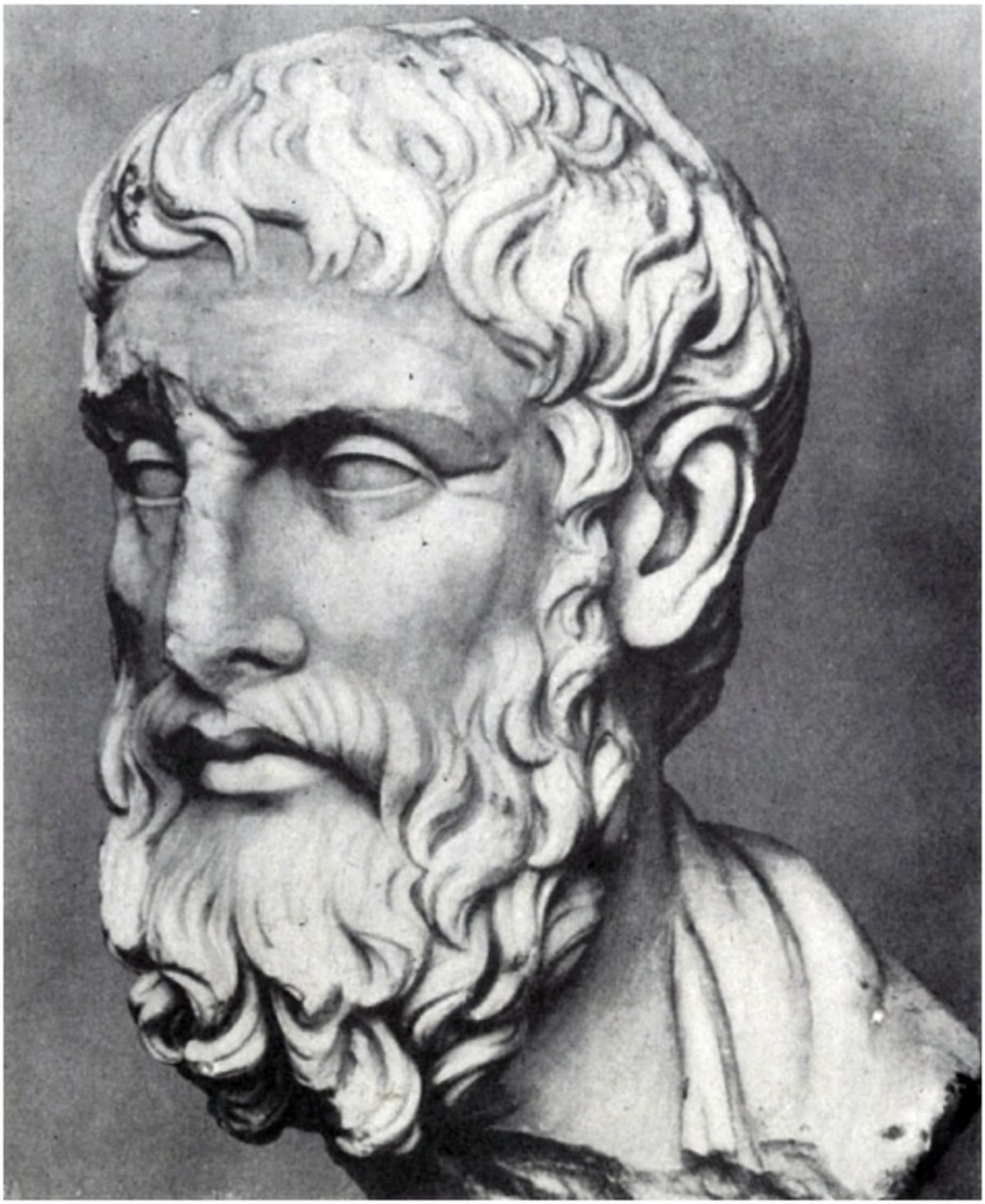
В области скульптурного портрета эллинистическое искусство по сравнению с классикой делает важный шаг вперед. Характерное для эллинизма ослабление идеальной обобщенности образа, повышенный интерес к правдивой передаче натуры, обращение к внутреннему миру человека предопределили новые принципы портретного искусства.

Относящиеся к началу эллинистической эпохи изображения великого мыслителя античного мира Аристотеля, решенные в установившихся в греческом искусстве приемах портретов философов, по сравнению с портретами 4 в. до н.э. отличаются не только более детальной передачей характерных особенностей внешнего облика модели, но и стремлением к воплощению ее духовного облика. В портрете Аристотеля из римского Национального музея внутренняя характеристика образа дана еще обобщенно, без детализации; пластическое воплощение отличается строгостью, композиция фронтальная, построение лица подчеркнуто конструктивно. Новым в этом портрете является повышенное внутреннее напряжение образа, содействующее передаче духовной мощи

великого мыслителя. Сходными особенностями отличается также относящийся к началу 3 в. до н.э. портрет Эпикура.

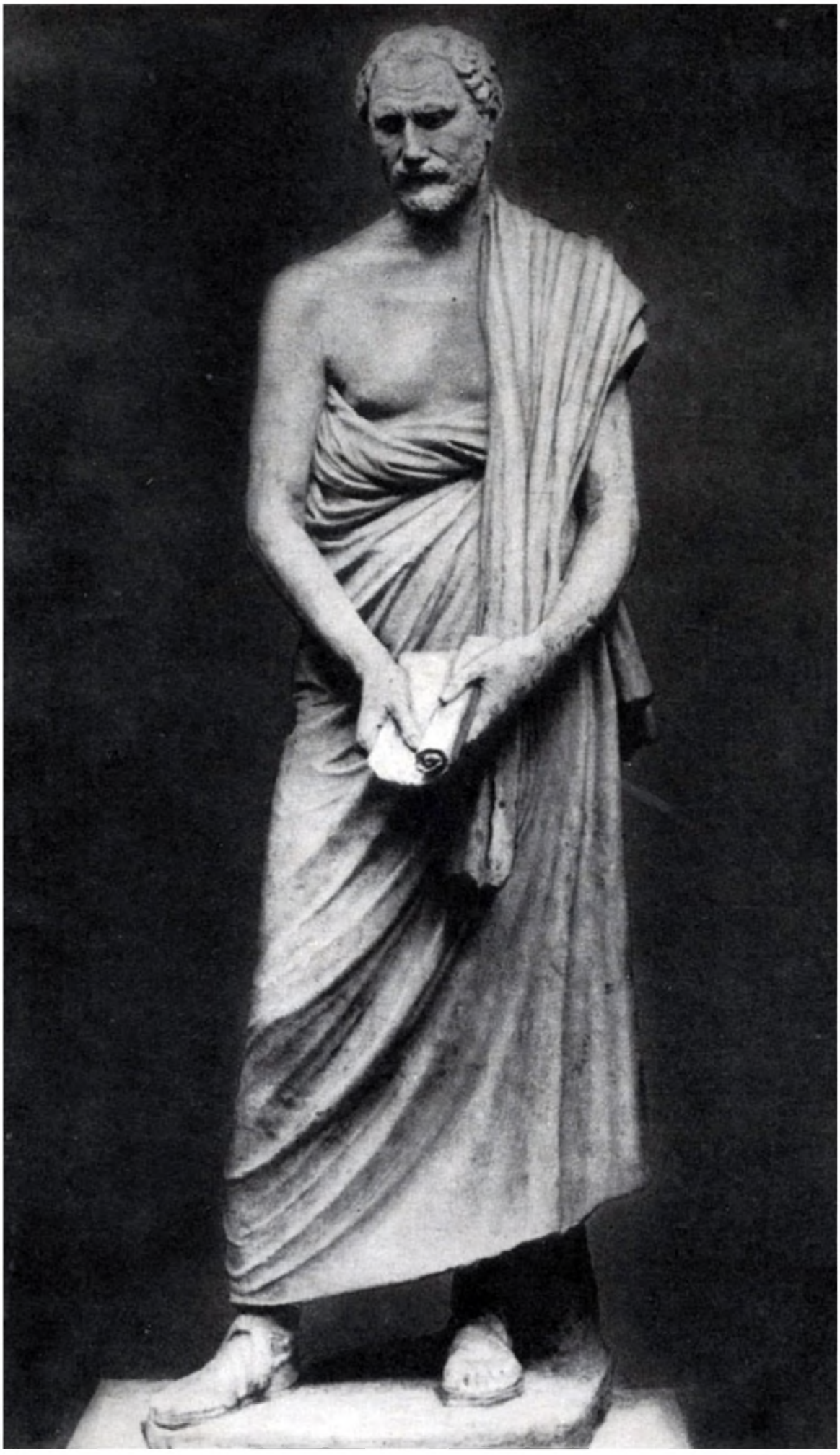


226 а. Портрет Аристотеля. Конец 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Вена. Музей.



226 6. Портрет Эпикура. 3 в. до н. э. Вероятно, римская копия с утраченного прижизненного портрета. Мрамор. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.

Следующий шаг вперед представляют собой портреты известного драматурга конца 4 - начала 3 в. до н.э. Менандра, в том числе превосходный портрет его, хранящийся в ленинградском Эрмитаже. В этом портрете меньше связанности с каноническими принципами, более индивидуально переданы черты тонкого нервного лица Менандра, детальнее раскрывается его внутренний облик - черты раздумья, грусти, усталости; однако эти качества образа выражены приглушенно, они еще не составляют предмета основного внимания художника. Композиционное построение стало свободнее, голова дана в легком повороте и наклоне, чем усиливается впечатление естественности; большей мягкостью отличается пластическая моделировка.

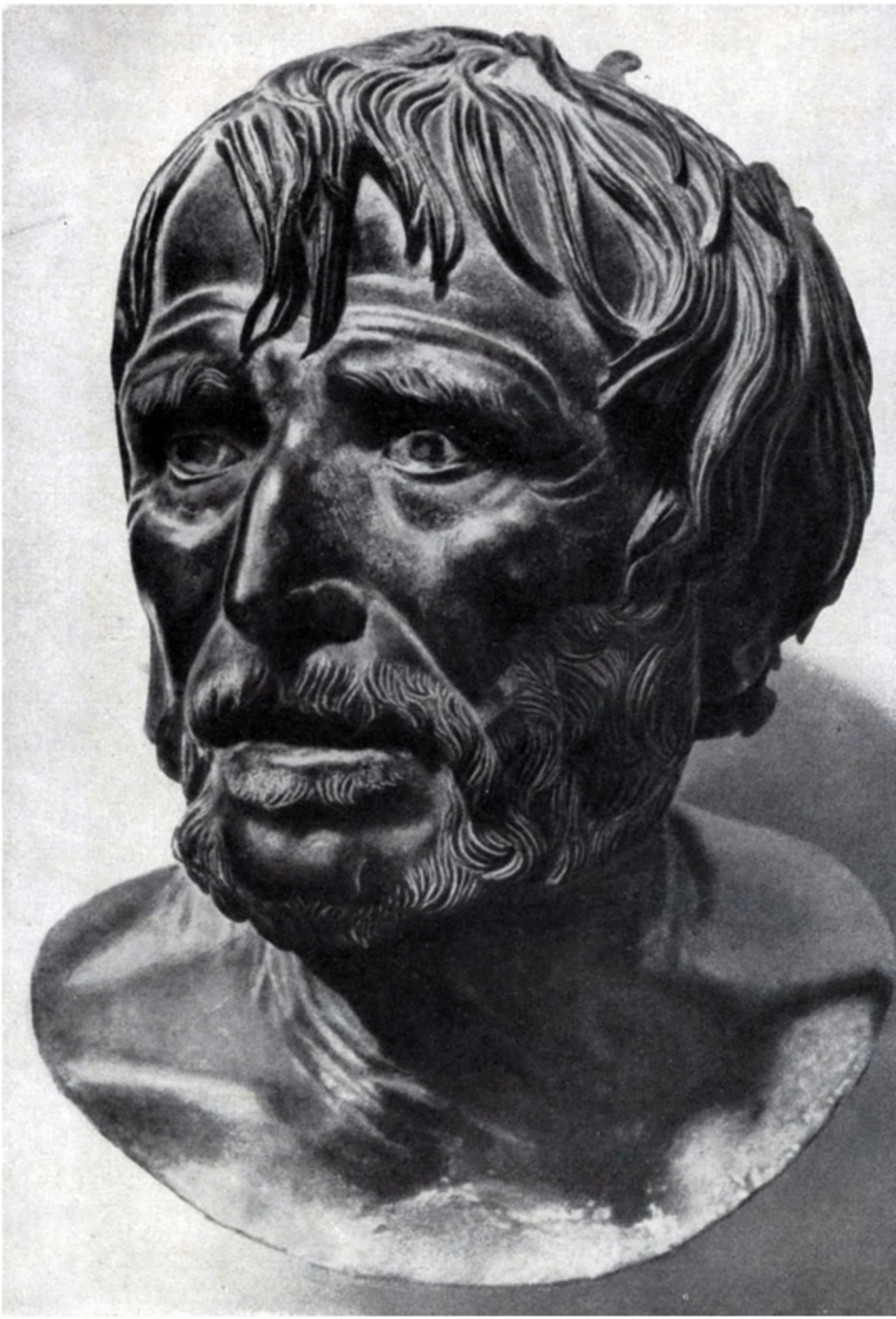


229. Полиевкт. Статуя Демосфена. Около 280 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Ватикан.

Пример зрелого эллинистического портрета дает сохранившаяся в римской копии портретная статуя афинского оратора Демосфена работы скульптора Полиевкта. Статуя выполнена в 280 - 279 гг. до н.э., то есть более чем сорок лет спустя после смерти Демосфена. Казалось бы, тем больше оснований было для создания идеально-обобщенной статуи оратора в духе установившихся традиций. Однако Полиевкт отказался от какой бы то ни было идеализации в передаче индивидуальных черт лица Демосфена, трактуя их с ярко выраженным портретным сходством, что свидетельствует о тщательном изучении прижизненных изображений оратора. Конкретизация образа не помешала скульптору создать образ чрезвычайно широкого охвата и большой идейной глубины.

При работе над портретом Демосфена Полиевкт руководился стремлением воссоздать трагический образ афинского патриота, который безуспешно пытался объединить своих сограждан в борьбе против Македонии, готовившейся к захвату Аттики. Погруженный в себя оратор стоит склонив голову, согнув плечи, сжав опущенные руки. Изборожденный морщинами лоб, запавшие глаза, впалые щеки, слабое худое тело, одежда - плащ, небрежно скомканный и переброшенный через плечо, превращенный у пояса в беспорядочно смятый комок, выразительный жест -весь облик Демосфена выражает сознание бессилия, горечь и разочарование, чувство трагической безысходности. Это образ человека, исчерпавшего все свои силы в бесплодной борьбе.

Важное значение портрета Демосфена состоит в том, что в этом произведении (в отличие от портрета Менандра, в котором передавалось только общее душевное состояние) осуществлен переход к изображению конкретного переживания героя. Портрет Демосфена - это не только изображение отдельной индивидуальности, он содержит в себе глубокую историческую оценку одного из выдающихся деятелей эпохи.



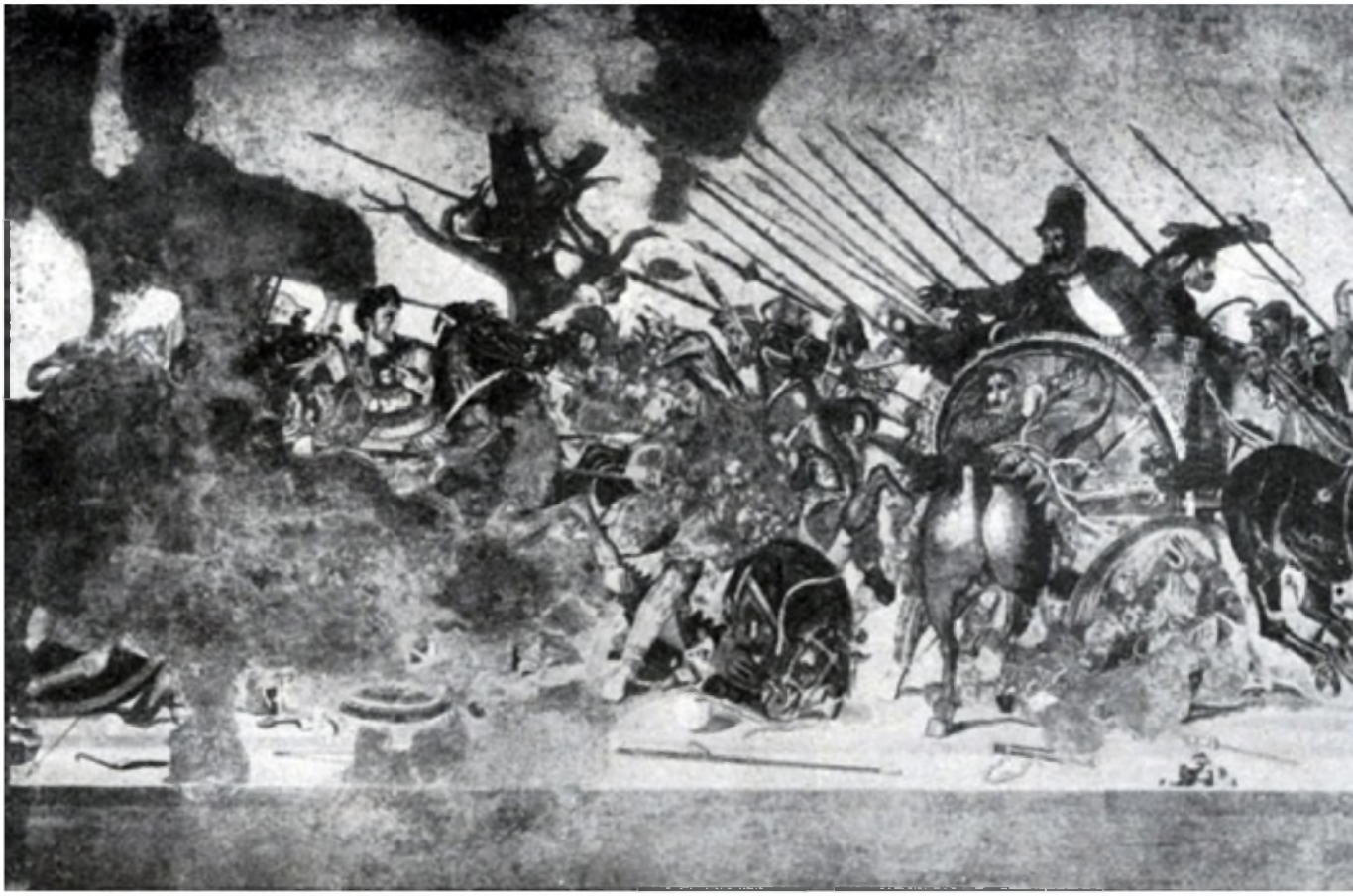
228. Портрет философа (так называемый Сенека). Бронза. 3—2 вв. до н. э. Неаполь. Национальный музей.

Реалистическую линию раннеэллинистического портрета завершает бронзовый бюст неизвестного философа (или поэта) в Неаполитанском музее. С первого взгляда портрет поражает необычайной остротой в передаче внешнего облика старого философа: подчеркнуты признаки старческой дряхлости - морщины, бороздящие лицо, впалые щеки, старческие складки кожи на шее. Однако главное Здесь не во внешней характеристике, а в глубокой передаче духовного облика человека. В противовес портретным образам классической эпохи неаполитанский портрет философа представляет человека в момент крайнего эмоционального напряжения. В восходящей к Лисиппу голове Александра Македонского с острова Коса впервые были внесены в портрет элементы пафоса, причем этот пафос воспринимался как выражение героического подъема чувств; элементы душевной дисгармонии тогда только зарождались. В неаполитанском портрете пафос переходит в трагический надлом. Тема духовного кризиса, положенная в основу этого образа, не только характеризует данную конкретную личность, но является выражением кризиса всей эпохи.



236 а. Старый учитель. Терракотовая статуэтка из Аттики. Париж. Лувр.

Лучшие качества искусства раннеэллинистического периода нашли свое выражение в произведениях мелкой пластики, в частности в широкораспространенных терракотовых статуэтках. Продолжая традиции классического времени, эллинистические мастера идут в то же время по линии усиления жизненной характерности типов и большей эмоциональной яркости образов. Одним из замечательных произведений эллинистической мелкой пластики является статуэтка, известная под названием «Старый учитель». Изображающая согнутого годами худого старика, эта статуэтка отличается точностью образной характеристики, остротой жизненной наблюдательности и мастерством скульптурного решения.



234 а. Битва Александра с Дарием. Мозаичная копия с картины конца 4 в. до н. э., найденная в доме Фавна в Помпеях. Неаполь. Национальный музей.

В раннеэллинистическую эпоху на территории материковой и островной Греции были созданы замечательные памятники живописи. В доме Фавна в Помпеях была найдена прекрасная мозаичная копия с прославленной картины живописца Филок-сена из Эритреи (конец 4 - начало 3 в. до н.э.). Картина эта, исполненная по заказу правителя Афин Кассандра, изображала битву между Александром Македонским и Дарием при Иссе. Как можно судить по мозаике, в произведении Филоксена ярко проявились черты эллинистического искусства - трактовка темы в драматическом плане, патетический характер образов. Многофигурная композиция делится на две части: в левой, более пострадавшей от времени, изображен Александр, во главе своих всадников яростно атакующий персов и готовый метнуть копье в персидского царя, справа - обращающийся в бегство Дарий на боевой колеснице. В сложной композиции художник выделяет главных героев; драматическая коллизия картины основана на их контрастном сопоставлении. Убедительно переданы гнев и возбуждение Александра и ужас Дария, видящего гибель своих соратников. Обращает на себя внимание еще более конкретная,

нежели в рельефах саркофага Александра, передача национального типа и костюмов персов. Фигуры мастерски расположены в пространстве; художник применяет даже раккурсы, например в изображении лошади в средней части композиции. Если не считать схематического изображения дерева, пейзажные мотивы и место действия здесь не показаны: все внимание художника посвящено выразительности образов и передаче общего пафоса битвы. Колористическое построение мозаики основано на преобладании теплых коричневатых, красноватых и золотистых тонов.

Примером композиции на мифологический сюжет может служить роспись из дома Диоскуров в Помпеях «Ахилл среди дочерей Ликомеда», восходящая к оригиналу работавшего в 3 в. до н.э. живописца Атениана из Фракии. И здесь мы видим драматическую трактовку темы, фигуры в сильном движении, динамическое композиционное построение. Одной из вершин эллинистической станковой живописи была знаменитая картина Тимомаха из Византия, изображавшая Медею перед убийством ее детей (сохранилась ее копия в одном из домов Геркуланума). В этом произведении Тимомах показал себя мастером глубокого психологического раскрытия образа: он изобразил Медею в те трагические минуты, когда в ее душе борются противоречивые чувства - материнская любовь и яростное желание отомстить покинувшему ее Язону.

Замечательным образцом декоративной мозаики является обнаруженная в одном из домов Делоса мозаика с изображением увенчанного венком крылатого Диониса. Она выделяется исключительным красочным богатством и тонкостью цветовых переходов. Звучные зеленые и синие, глубокие коричневато-фиолетовые тона сочетаются здесь с нежными сиреневыми, розовыми и золотистыми оттенками.



238 а. Аполлоний, сын Нестора. Так называемый Бельведерский торс. Мрамор. 1 в. до н. э. Рим. Ватикан.



238 6. Аполлоний, сын Нестора. Статуя кулачного бойца. Бронза. 1 в. до н. э. Рим. Музей Терм.

В позднеэллинистическую эпоху искусство материковой Греции и островов переживало время упадка. Мастерство художников еще отличалось большой технической изощренностью, однако слабость идейного содержания неизбежно приводила к недостаточной значительности образов, к их внутренней опустошенности. Чрезвычайно показательно, как время упадка отразилось на творчестве работавшего в 1 в. до н.э. аттического скульптора Аполлония, сына Нестора. Принадлежащий ему один из известнейших памятников античной скульптуры - так называемый «Бельведерский торс» - свидетельствует о незаурядном мастерстве автора. От этой скульптуры, изображавшей,

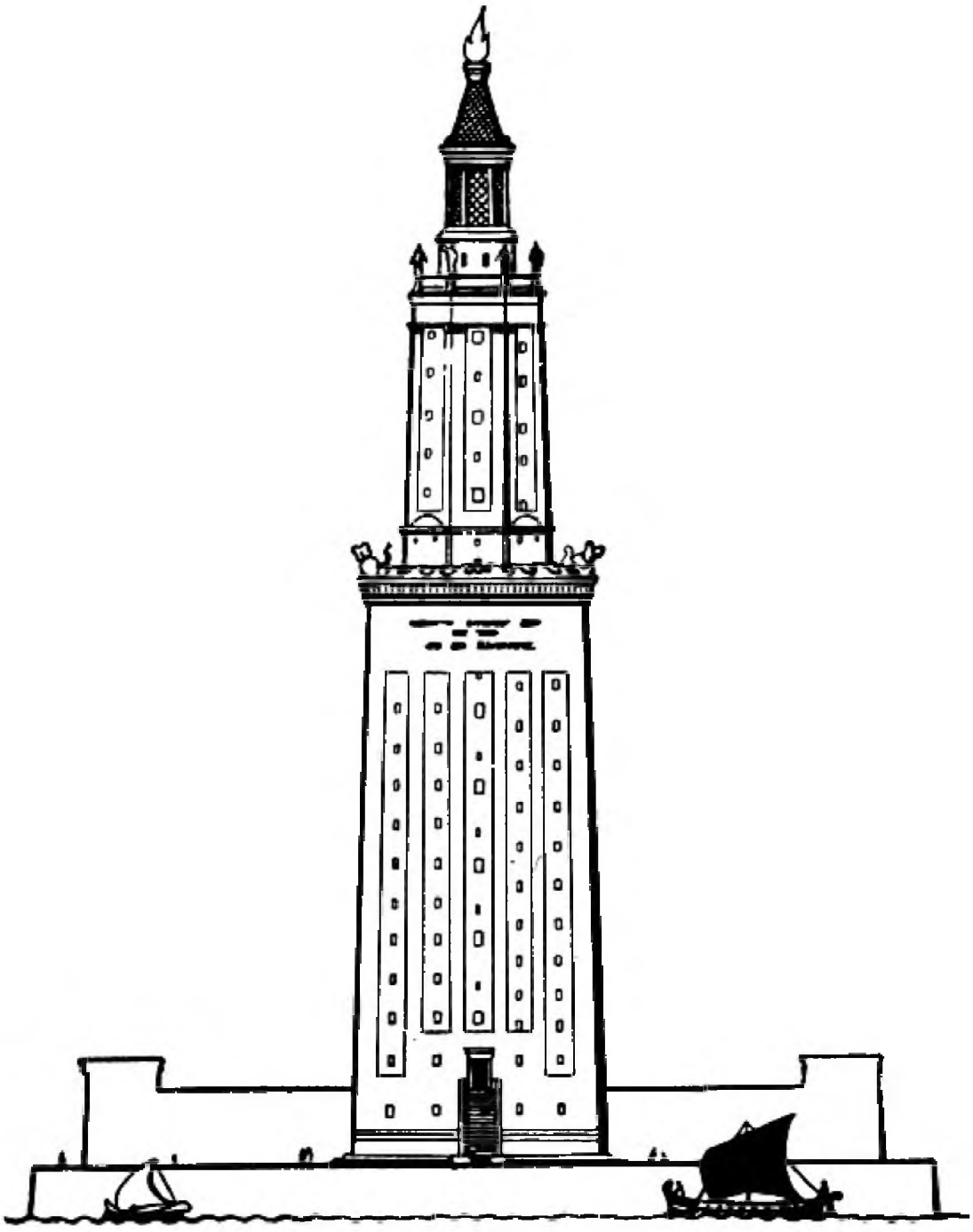
повидимому, отдыхающего Геракла, сохранился только торс. Скульптор великолепно передал мощную мускулатуру тела, хотя этому произведению, может быть, и не хватает непосредственности ранне-эллинистических образов, свежести их пластической моделировки. Тому же Аполлонию принадлежит статуя кулачного бойца (Рим, Музей Терм), трактованная в совершенно ином плане. Это выполненное со всеми подробностями изображение пожилого бойца с лицом, разбитым в многочисленных кулачных боях (с почти натуралистической точностью переданы сломанный нос, шрамы, разорванные уши, вся гипертрофированная мускулатура атлета-профессионала, перчатки с железными вставками на руках). Этим произведением завершается путь развития образа греческого атлета - от образа идеального, гармонически развитого человека-гражданина классической эпохи к типу атлета-профессионала эллинистического времени, выступающего ради заработка. Голова кулачного бойца из Олимпии 4 в. до н.э. также передавала черты профессионального атлета, но в ней чувствовалось выражение яркого характера и сильной страсти. Образ бойца из Музея Терм, по существу, лишен подлинного раскрытия характера; в этой статуе преобладает передача чисто внешних особенностей натуры. Тот факт, что один и тот же скульптор является автором двух столь различных по своим принципам произведений, как «Бельведерский торс» и «Кулачный боец», свидетельствует о проникновении в его искусство элементов эклектизма.

Сильнее всего черты упадка позднеэллинистического искусства выразились в произведениях скульпторов так называемой неоаттической школы 1 в. до н.э. Глава этой школы скульптор Паситель, работавший в Риме, был автором статуй, которые в условно стилизованной форме имитировали произведения греческой скульптуры 5 в. до н.э., главным образом строгого стиля и высокой классики. Полная внутренняя опустошенность образа, условная идеализация, изгоняющая из памятника все живое и правдивое, нарочитая архаизация пластического языка, сухая графичность - таковы стилевые черты принадлежащей ученику Пасителя Менелаю группы «Орест и Электра» или статуи атлета, выполненной другим учеником Пасителя - Стефаном.

***

Эллинистический Египет, где царствовала династия Птолемеев, оказался наиболее прочной из эллинистических держав. Египет пережил меньше потрясений, нежели другие эллинистические государства, и позже всех стран Средиземноморья был завоеван Римом (30 г. до н.э.). Наивысший расцвет эллинистического Египта относится к 3 в. до н.э., когда Александрия, главный город царства Птолемеев, стала подлинной столицей всего эллинистического мира.

Основанная Александром Македонским в 332 - 331 гг. до н.э. в дельте Нила, Александрия была построена по единому плану родосским архитектором Дейно-кратом. Огромный город имел в окружности 15 миль. Античный географ Страбон следующим образом описывает Александрию: «Весь город перерезан улицами, удобными для верховых лошадей и экипажей; две самые широкие улицы, футов в 100 [около 30 л], перерезают одна другую под прямым углом. В городе есть прекраснейшие общественные святилища и царские дворцы, покрывающие четвертую или даже третью часть всего занимаемого городом пространства... город наполнен роскошными общественными зданиями и храмами; наилучшее из них - гимнасий с портиками посредине, более обширными, нежели ристалище. В середине города находятся здание суда и роща. Здесь же - искусственная...возвышенность... похожая на скалистый холм. К этой возвышенности ведет извилистая дорога; с вершины ее можно созерцать весь расстилающийся кругом город».



Фаросский маяк.Реконструкция.

Наиболее прославленным сооружением Александрии был Фаросский маяк, считавшийся одним из семи чудес света и простоявший полторы тысячи лет. Составленный из трех помещенных одна на другой последовательно уменьшавшихся башен, маяк достигал 130 - 140 м в высоту. Его огонь был виден по ночам на расстоянии 100 миль. Грандиозный масштаб этого сооружения - характерная черта эллинистической архитектуры.

Нужно отметить, что в искусстве эллинистического Египта большое значение сохраняла древнеегипетская традиция. Нередко отдельные архитектурные сооружения и целые комплексы возводились в формах древнеегипетского зодчества; таковы храм Гора в ЭДФУ, храм богини Хатор в Дендера. Чрезвычайно распространены были произведения скульптуры, выполненные по канонам древнеегипетской пластики. Часто встречается в эллинистической скульптуре Египта чисто внешнее слияние изобразительных приемов

греческого и египетского искусства; например, в изображениях богини Исиды реалистическая моделировка тела в духе греческой пластики сочетается с условной иератической позой и традиционными атрибутами плодородия. В портретной статуе Александра IV из Карнака (Каирский музей) лицо царя выполнено в формах греческого искусства, фигура же - в полном соответствии с древнеегипетскими канонами. Рельеф из Берлинского музея, изображающий царя Птолемея IV Филопатора с двумя богинями, целиком выдержан в принципах древнеегипетского искусства вплоть до самой техники углубленного рельефа. Однако художественное значение такого рода памятников не может идти в сравнение с подлинно реалистическими произведениями, созданными мастерами александрийской школы.

В скульптуре эллинистического Египта мы не встретим монументальных произведений героико-патетического характера; преобладающими здесь являлись другие типичные для эллинистического искусства направления - бытовой жанр, декоративная скульптура, служившая для украшения садов и парков; значительное развитие получила мелкая пластика. Не случайно именно в Александрии наибольший успех имели работавшие там ученики Праксителя, произведения которых во многом предопределили особенности александрийской скульптуры.



232. Афродита Киренская. Фрагмент. Мрамор. Конец 4—3 в. до н. э. Рим. Музей Терм.

Лучшие произведения скульптуры, найденные на территории Египта, свидетельствуют о творческом продолжении традиций классического искусства. К ним принадлежит замечательная статуя так называемой Афродиты Киренской. Статуя представляла Афродиту выходящей из воды и выжимающей влажные волосы - так, как она была изображена на прославленной картине великого греческого живописца Апеллеса. К сожалению, голова и руки статуи не сохранились. Автор Афродиты Киренской показал себя продолжателем лучших достижений эпохи поздней классики. В этом произведении нет ни столь частого в эллинистическом искусстве жанрового измельчания, ни условной идеализации, иссушающей образ, - фигура Афродиты поражает своей необычайной красотой и жизненной убедительностью: кажется, что мрамор теряет здесь свои свойства камня и превращается в живое тело. Изысканные пропорции фигуры, гибкие линии контура, мягкая трактовка скульптурных масс, тончайшая нюансировка пластических переходов - все направлено на выражение главной идеи образа: прославления человеческой красоты.



233. Голова богини из собрания Голенищева. Мрамор. 3 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Относящаяся к 3 в. до н.э. мраморная голова богини из собрания Голенищева (Музей изобразительных искусств имени Пушкина) свидетельствует об обращении художника к величественным образам классического искусства конца 5 - начала 4 в. до н.э. Величавая красота, высокопоэтический характер образа, благородная сдержанность чувства, обобщенность пластической формы, далекая от сухости и схематизма, мастерская обработка прозрачного мрамора - таковы характерные качества этого произведения.

Следует, однако, отметить, что произведения, в которых искусство классики нашло свое живое претворение, в эллинистическом Египте немногочисленны. Искания александрийских мастеров пошли по пути аллегорического образа и особенно в направлении бытового жанра. Оттенок жанровости присущ также многим произведениям александрийских мастеров на мифологические сюжеты. Особенно популярны были образы идиллического характера.

Примером монументальной скульптуры эллинистического Египта, соединяющей в себе аллегорию с элементами повествовательности, является относящаяся к концу 1 в. до н.э. колоссальная статуя Нила, прославляющая плодоносную силу могучей реки. Нил представлен в виде полулежащего обнаженного старца; в руке, которой он опирается на сфинкса, он держит рог изобилия, в другой - колосья хлебных злаков. Вокруг него резвятся и играют с животными шестнадцать крохотных мальчиков; их число соответствует числу локтей, на которое Нил поднимается во время разлива. Один из мальчиков, символизирующий последний по счету локоть, обеспечивающий урожайность года, выглядывает из рога изобилия. На цоколе статуи - рельеф с изображением животных и растений долины Нила. Ни преизбыток повествовательности, ни изобретательность художника не могут, однако, скрыть внутренней пустоты этого произведения.

Более примечательны достижения эллинистического искусства в жанровой скульптуре. Близка по своему характеру к жанровым произведениям александрийской школы прославленная в древности бронзовая группа «Мальчик с гусем», выполненная скульптором Боэфом из Халкедона (3 в. до н.э.). Группа дошла до нас в мраморной римской копии. Художник с мягким юмором показывает борьбу мальчика с большим гусем; хорошо передано пухлое тело ребенка, своеобразная выразительность его движений. Группа мастерски скомпонована; пластическое решение обогащено контрастом тела мальчика и крыльев птицы.



237 6. Старый рыбак. 2—1 вв. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Ватикан.

Александрийские мастера вводят в скульптуру новые темы и образы, они нередко изображают даже людей из низов общества, и все же их работы часто оказываются очень далекими от подлинного реализма, ибо накопленное художниками мастерство в передаче образов и явлений реального мира часто направляется на снижение образа человека, на преувеличение его уродливых черт. Относящаяся к позднеэллинистическому периоду статуя «Старого рыбака» производит отталкивающее впечатление скрупулезно натуралистической передачей всех особенностей уродливой старости: перед нами изображение обнаженного худого, согнутого годами старика; нарочито подчеркнуто показаны его неверная походка, полуоткрытый беззубый рот, обвисшая кожа, склеротические вены.



236 6. Мальчик-нубиец. Бронзовая статуэтка из Александрии. Париж. Национальная библиотека.

Более живые и непосредственные образы созданы в александрийской мелкой бронзовой и терракотовой пластике. О большой наблюдательности и мастерстве художника

свидетельствует бронзовая статуэтка поющего мальчика нубийца с особой остротой переданы выразительный силуэт гибкого тела подростка, характерность его позы и жеста, угловатый ритм движений, увлеченность пением. Большое место в александрийской терракотовой мелкой пластике занимают карикатурные типы, часто навеянные образами театральной комедии.



234 6. Геракл с собакой. Мраморная римская копия с рельефа 2 в. до н. э. Париж. Лувр.

С жанровой скульптурой связан так называемый «живописный рельеф», то есть рельеф, изобразительные принципы которого напоминают приемы живописных картин. Обычно в живописных рельефах бытовые сцены или мифологические эпизоды изображались на фоне пейзажа или в интерьерах. Характерным образцом живописного рельефа является «Отправление на рынок». Рельеф изображает нагруженного продуктами крестьянина, гонящего перед собой корову, через спину которой переброшены связанные для продажи овцы; на фоне даны Элементы пейзажа — различные постройки, ствол дерева. Пространственная среда, однако, передана условно, без единой перспективной точки

схода. По существу, мастер лишь размещает на плоскости отдельные предметы, не находя органической связи между ними. Такова характерная особенность не только жанрового рельефа, но и живописи этого времени.

Бытовые и мифологические мотивы широко применялись при создании чрезвычайно характерных для эпохи эллинизма произведений садово-парковой скульптуры, украшавших виллы богачей и парки правителей. Скульптурные изображения послеэллинистического времени стали применяться в садово-парковых ансамблях последующих эпох. Статуи и группы удачно вписывались в окружающую их среду, для них тщательно выбирались места в парковых ансамблях, украшенных фонтанами, искусственными гротами, шпалерами цветов, боскетами. Сюжеты парковой скульптуры отличались значительным разнообразием. Наиболее распространенными были мотивы, связанные с мифами об Афродите, а также о Дионисе и его спутниках — силенах, сатирах, нимфах.

Насколько можно судить по источникам и по сохранившимся находкам, живопись в александрийской школе занимала ведущее место среди других видов изобразительного искусства. К сожалению, памятники ее погибли. Известно, что глава александрийской школы живописцев Антифил впервые ввел в живопись бытовые темы. Немалое значение имело для местных мастеров пребывание в Александрии великого греческого живописца Апеллеса. Как и в скульптуре, в александрийской живописи были распространены сюжеты идиллического характера, примером чего служит изображение Полифема и Галатеи в росписи дома Ливии на Палатине в Риме, восходящее к александрийскому оригиналу. Популярны были также пейзажные и натюрмортные изображения, представление о которых дают росписи Геркуланума и Помпеи. Чрезвычайно распространенной в Александрии была мозаика из цветной смальты; в этой технике выполнялись как большие исторические и мифологические композиции, так и жанровые сцены и декоративные изображения.



235. Камея Гонзага с изображением Птолемея Филадельфа и Арсинои. Сердолик. Первая половина 3 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Широкое развитие в Александрии получило во всех своих видах прикладное искусство. Особенно славились произведения александрийской торевтики, главным образом серебряные чаши чеканной работы с рельефными изображениями, и памятники глиптики. Прекрасным образцом александрийской работы является так называемая камея Гонзага в Эрмитаже. Эта камея с профильными портретными изображениями царя Птолемея Филадельфа и царицы Арсинои выполнена из сердолика, причем слоистое строение разноцветного камня использовано для достижения красивого эффекта: нижний, темный слой служит фоном, из следующего, светлого слоя выполнены изображения лиц, верхний, темный слой использован для изображения прически, шлема и украшений.

***

От искусства государства Селевкидов, самой большой по размерам и самой могущественной державы эллинистического мира, сохранилось сравнительно небольшое число памятников. Из источников известно, что столица царства Селевкидов — Антиохия на реке Оронте принадлежала к числу самых крупных эллинистических городов и лишь немногим уступала столице Египта Александрии. Огромный город был построен с применением регулярной планировки; часть города, находившаяся на возвышенности, имела свободную планировку. Большой известностью в эллинистическую эпоху пользовалась загородная царская резиденция Дафна — огромный комплекс, включавший храмы, святилище, театр, стадион, дворцы, окруженные великолепными садами и парками.

В ансамблях самой Антиохии важная роль принадлежала монументальной скульптуре. Известно, например, что учеником Лисиппа Евтихидом была воздвигнута в Антиохии колоссальная бронзовая статуя богини Тихе. Мы имеем представление об этом произведении по небольшой мраморной копии. Скульптура эта, являвшаяся аллегорическим воплощением Антиохии, послужила образцом для аллегорических статуй многих других эллинистических городов.

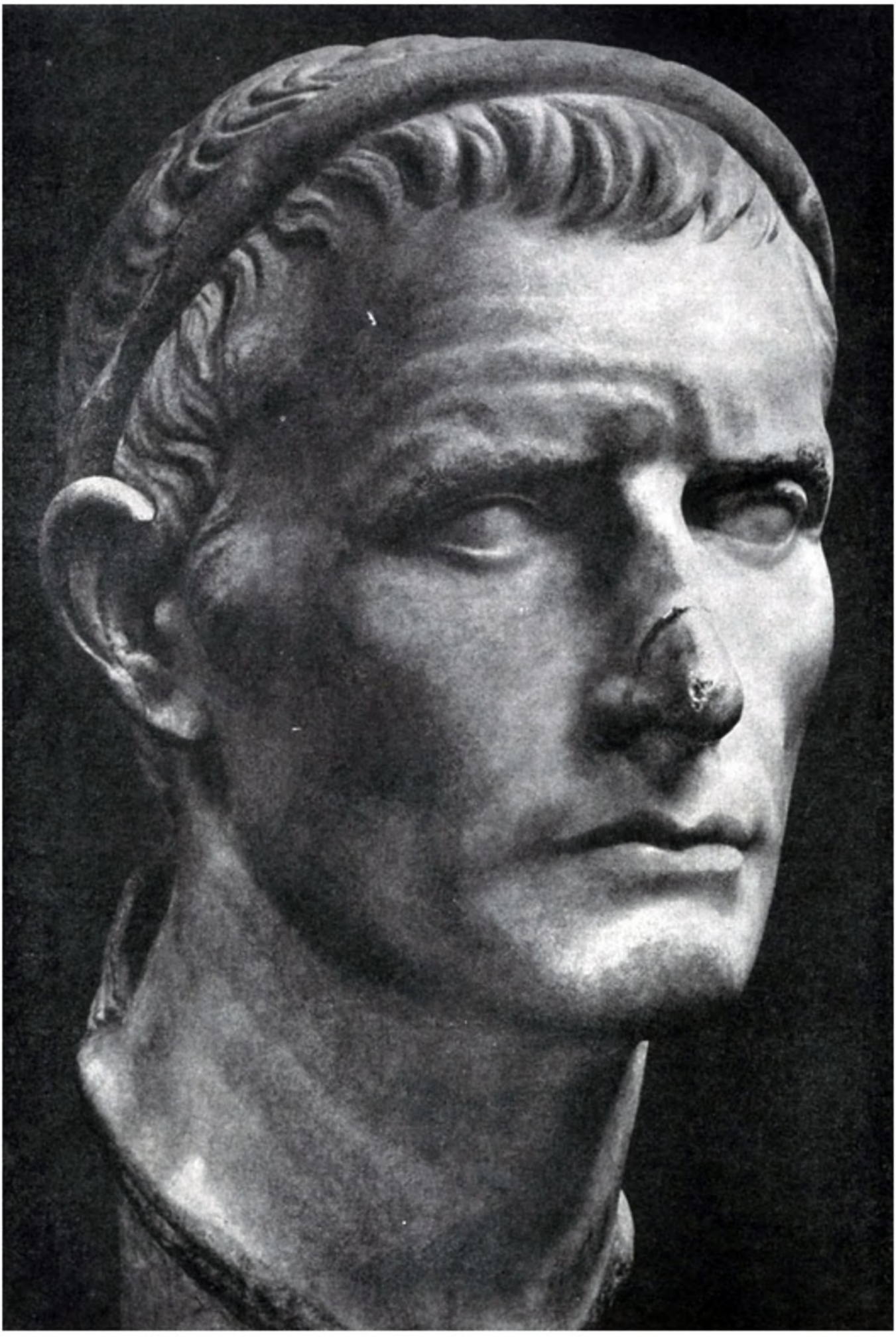


239 6. Статуя эллинистического правителя (так называемый Диадох). Бронза. 3—2 вв. до н. э. Рим. Музей Терм.

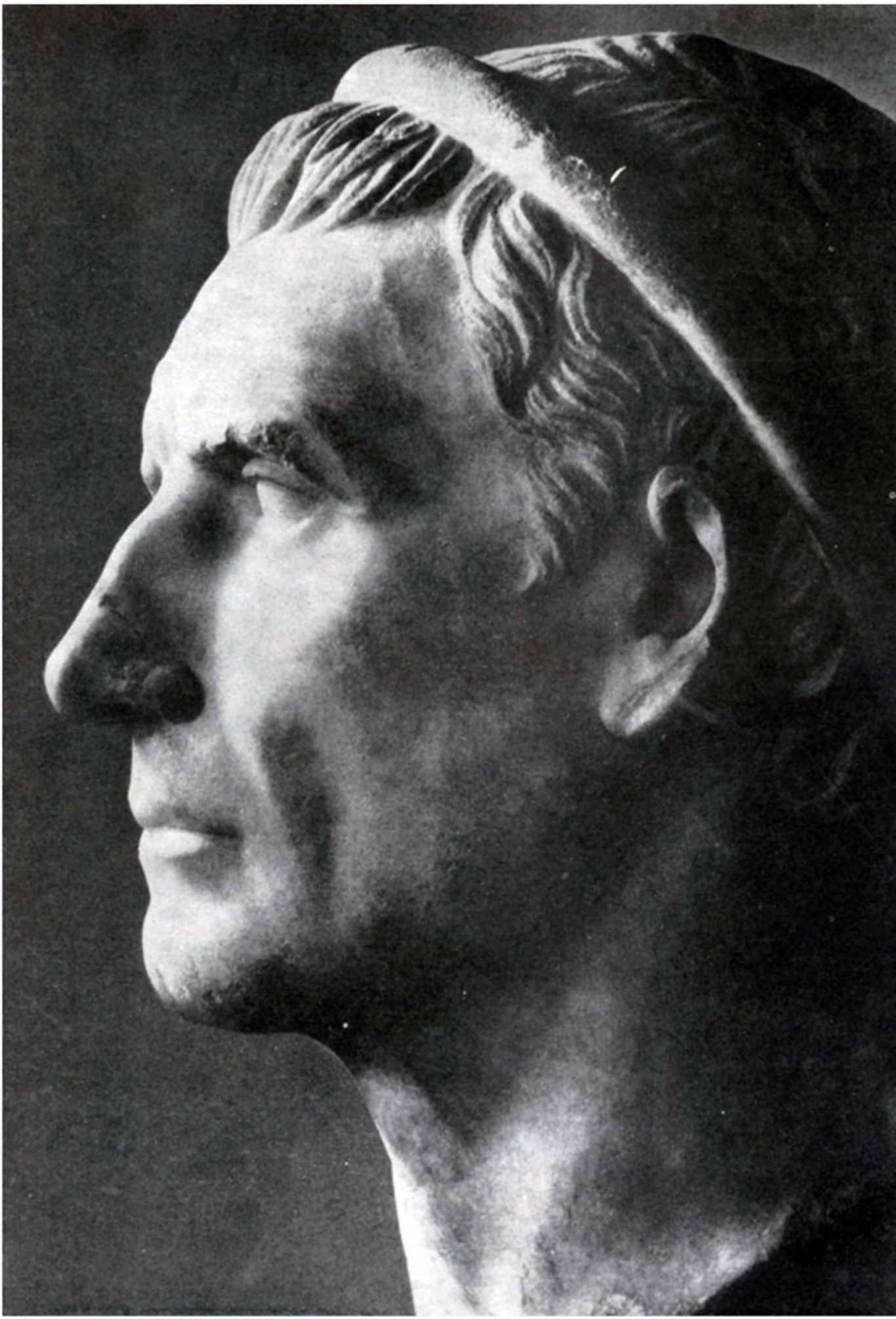
Наиболее интересным видом антиохийской скульптуры является портрет. В творчестве мастеров, работавших в Антиохии, нашли яркое отражение принципы портрета эллинистических правителей. Примером портретной статуи торжественно-официального характера является бронзовая статуя эллинистического правителя (так называемый «Диадох») из Музея Терм в Риме. Правитель представлен обнаженным, опирающимся на огромный жезл. Эффектная поза, гипертрофированная мускулатура должны содействовать репрезентативности образа, однако в противоречии с этим голова трактована неожиданно правдиво: без всякой идеализации переданы некрасивые, несколько обрюзгшие черты лица диадоха. Подобное, по существу нарушающее целостность образа, соединение идеализированно изображенного торса и портретно

трактованной головы получило дальнейшее развитие в монументальных портретных статуях римских императоров.

В несколько ином плане происходило развитие скульптурного портрета. Относящийся к ранним портретным произведениям эллинистической эпохи бронзовый бюст основателя династии Селевкидов Селевка I Никатора сохраняет еще некоторые черты идеальности, восходящие к портретам Александра Македонского (ставшим на длительное время образцом для портретов эллинистических правителей); однако в портрете Селевка уже ощутимо стремление художника к более конкретной передаче индивидуального сходства: не только сделана попытка передать своеобразие внешнего облика царя — его глубоко посаженные внимательные, зоркие глаза, слегка впавшие щеки, жесткое, чуть насмешливое выражение рта, но и черты его характера — спокойное самообладание, уверенность в себе, властность.



240. Портрет Антиоха III. Мрамор. Конец 3 — начало 2 в. до н. э. Париж. Лувр.



241. Портрет Антиоха III.

Примером зрелого портретного искусства антиохийской школы является великолепная мраморная портретная голова царя Антиоха III Великого в Лувре, относящаяся к началу 2 в. до н.э. . Старый портретный канон здесь уже отброшен: в создании образа художник исходит из конкретной индивидуальности, улавливая в ней типические черты. Сами по себе черты лица Антиоха III не отличаются ни красотой, ни благородством, но огромное волевое напряжение, как бы подавляемый внутренний огонь придают образу черты подлинного величия, выраженного без малейшей риторики и какой бы то ни было идеализации. Это образ человека железной воли и неукротимой энергии. Среди эллинистических портретов, для которых характерно чаще всего ощущение внутреннего беспокойства, раздвоенность, неясный порыв, портрет Антиоха III занимает в силу своих качеств особое место и является предвестником лучших созданий римского портретного искусства.

Как в искусстве эллинистического Египта, так и в искусстве Сирии значительное место занимали памятники, в которых элементы греческого искусства сливались с местной художественной традицией. Памятником этого рода является колоссальный рельеф с надгробного сооружения в Немруд-Даге, изображающий даря Антиоха I перед богом солнца (1 в. н.э.). В огромных размерах рельефа, в иератической композиции, в плоскостной, условно-орнаментализированной трактовке фигур отчетливо проявляются черты близости к рельефной пластике Древнего Ирана.

***

Группа важнейших художественных центров эллинистической эпохи находилась в Малой Азии, где выделялись Пергамское царство и прибрежные греческие города — Эфес) Милет, Магнесия. Эти старые греческие города, занимавшие выгодное положение на торговых путях, в связи с перенесением экономических центров на Восток переживали в раннеэллинистический период свой новый расцвет. В Малой Азии мы находим примеры достижений эллинистической архитектуры как в плане градостроительства, так и в создании новых типов сооружений.

Типичным примером градостроительства раннего эллинизма может служить планировка Приены — небольшого города вблизи Милета. Город располагался на крутом склоне горы; на отдельной скале, высоко над городом, помещался акрополь. Город был разбит на ряд участков, пересекавшихся под прямым углом восемью продольными и шестнадцатью поперечными улицами (средняя ширина их 4,4 м, ширина главной улицы около 7,5 м). Так как город был расположен по склону горы, то он образовывал как бы систему параллельных террас. Поперечные улицы переходили в лестницы или в пандусы. В центральной части города были сосредоточены в едином ансамбле общественные сооружения; для их возведения были сооружены искусственные площадки — террасы.

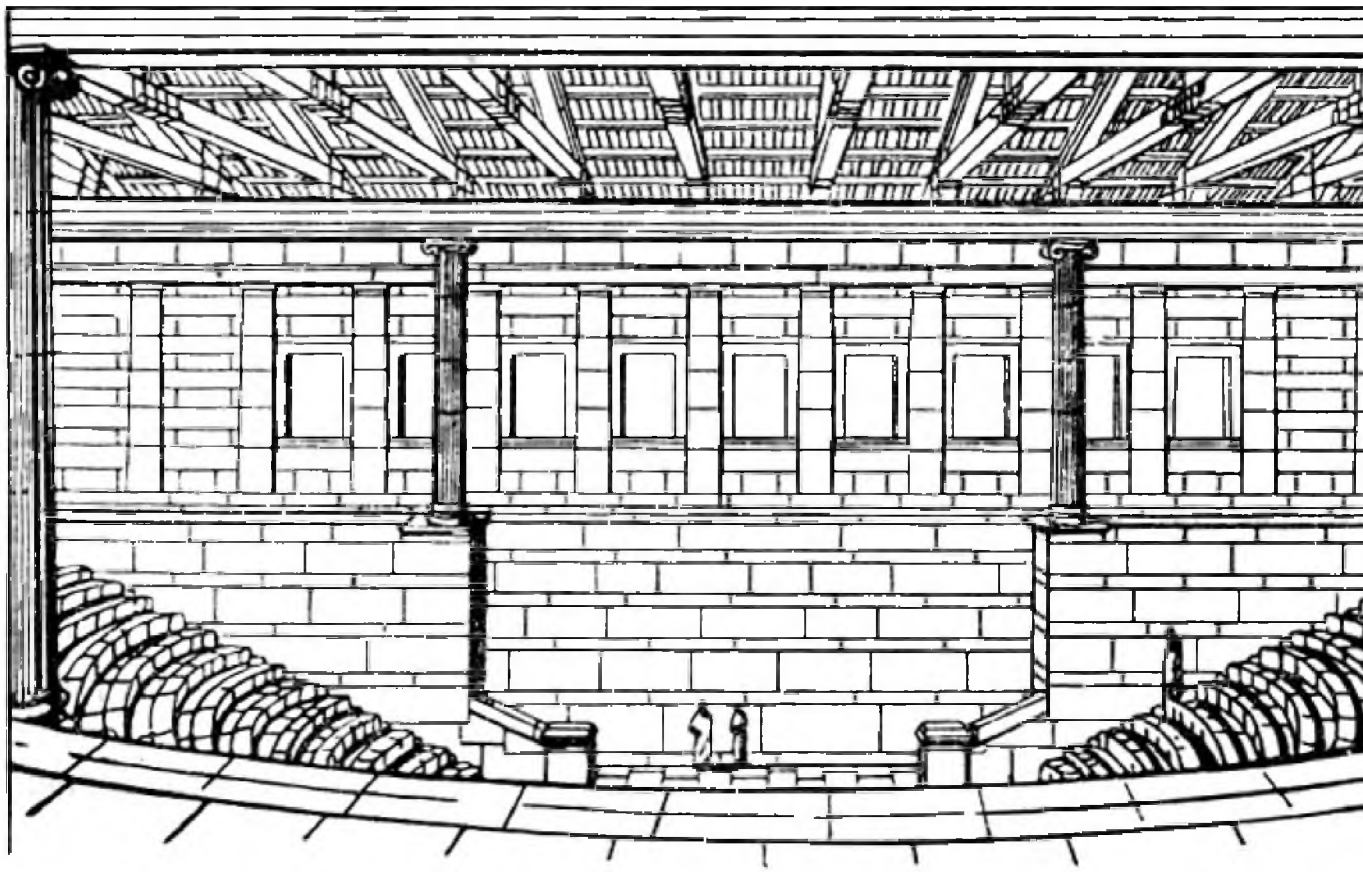
Чрезвычайно характерным произведением эллинистической архитектуры была приенская агора. Большая прямоугольная площадь (размером примерно 76х46 м) была с трех сторон окружена непрерывным дорическим портиком. С четвертой стороны агора замыкалась двухнефной «священной стоей»(*Стоя — длинная открытая галлерея, колоннада, служившая местом прогулок, и т. д. Сочетание таких галлерей, обрамлявших площадь по двум-трем, а изредка и по четырем сторонам, превращало их в характерные для эллинизма перистили. Иногда стои ставились изолированно (стои Аттала и Эвмена в Афинах).*). Наружная колоннада стои была дорического, внутренняя — ионического

ордера. Колоннада портика давала укрытие от солнца и непогоды. Два входа на агору были перекрыты арками (первыми арками из известных нам в греческом зодчестве). В целом агора образовывала ясный и торжественный замкнутый архитектурный ансамбль.

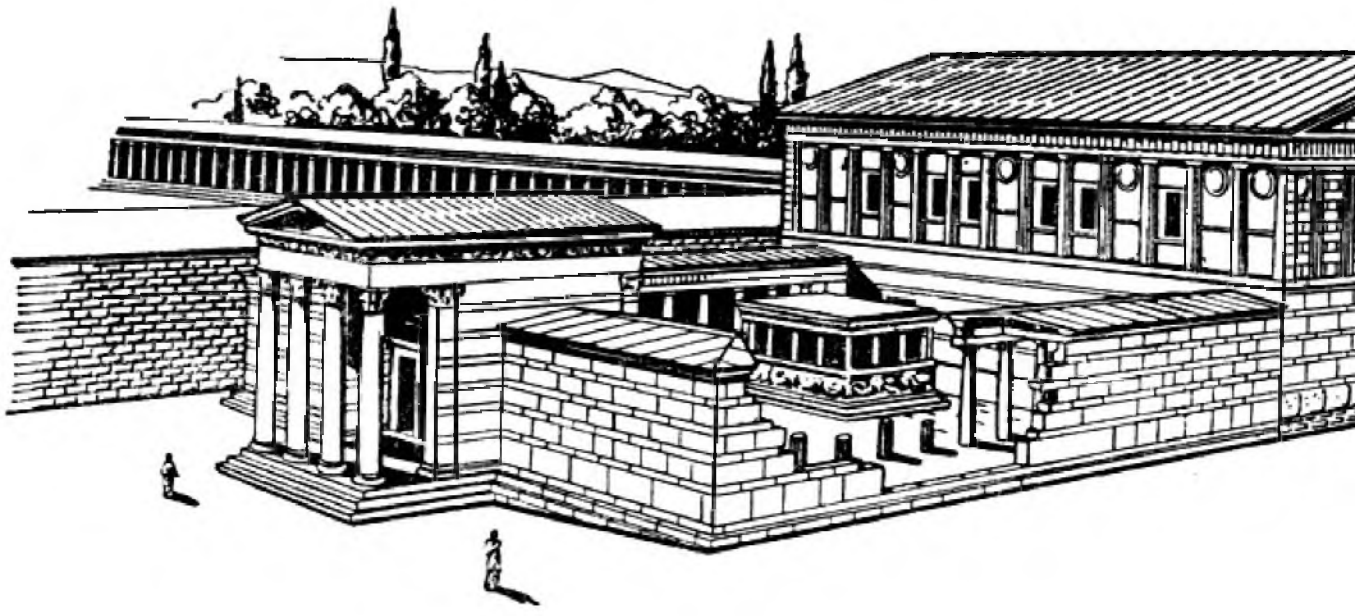
Одним из ранних примеров здания с развитым внутренним пространством является «экклесиастерий» (зал для народных собраний) в Приене — сравнительно небольшое квадратное в плане здание, рассчитанное на 640 мест.

Более торжественным зданием этого типа был булевтерий (место заседаний буле — городского совета) в крупном эллинистическом центре — Милете. Построенный около 170 г. до н.э., булевтерий представлял собой опыт переработки элементов открытого античного театра. Как и в театре, места (числом около 1500), постепенно возвышаясь, располагались по полукругу. Там, где обычно помещалась «скена», поднималась стена, расчлененная пилястрами дорического ордера с окнами между ними. Четыре ионические колонны, расположенные внутри зала, служили промежуточными опорами перекрытия. Внутреннее помещение булевтерия производило величественное впечатление. Характерно, что наружные стены булевтерия были расчленены дорическими полуколоннами, соответствовавшими дорическим пилястрам внутренней отделки. Мы наблюдаем здесь одну из первых попыток установить взаимосвязь между внутренним архитектурным решением и решением фасада.

Представление о грандиозных масштабах и роскоши эллинистической храмовой архитектуры дает новый храм Аполлона в Дидимах близ Милета, строившийся свыше 150 лет. Он представлял собой громадный диптер ионического ордера (109х51 м) с 10 колоннами по поперечной и 21 колонной по продольной стороне. С фасада его помещался глубокий пронаос с тремя рядами колонн. Вступавший в храм как бы проходил через целый лес огромных двадцатиметровых колонн. Есть основания полагать, что стены целлы окружали открытый прямоугольный двор, внутри которого помещалось небольшое святилище Аполлона в виде четырехколонного ионического простиля. Наружное оформление храма было очень богато. Фриз был украшен гигантским рельефом, разнообразными рельефными украшениями были оформлены базы и даже плинтусы колонн.



Булевтерий в Милете. Реконструкция.



Булевтерий в Милете. Реконструкция.

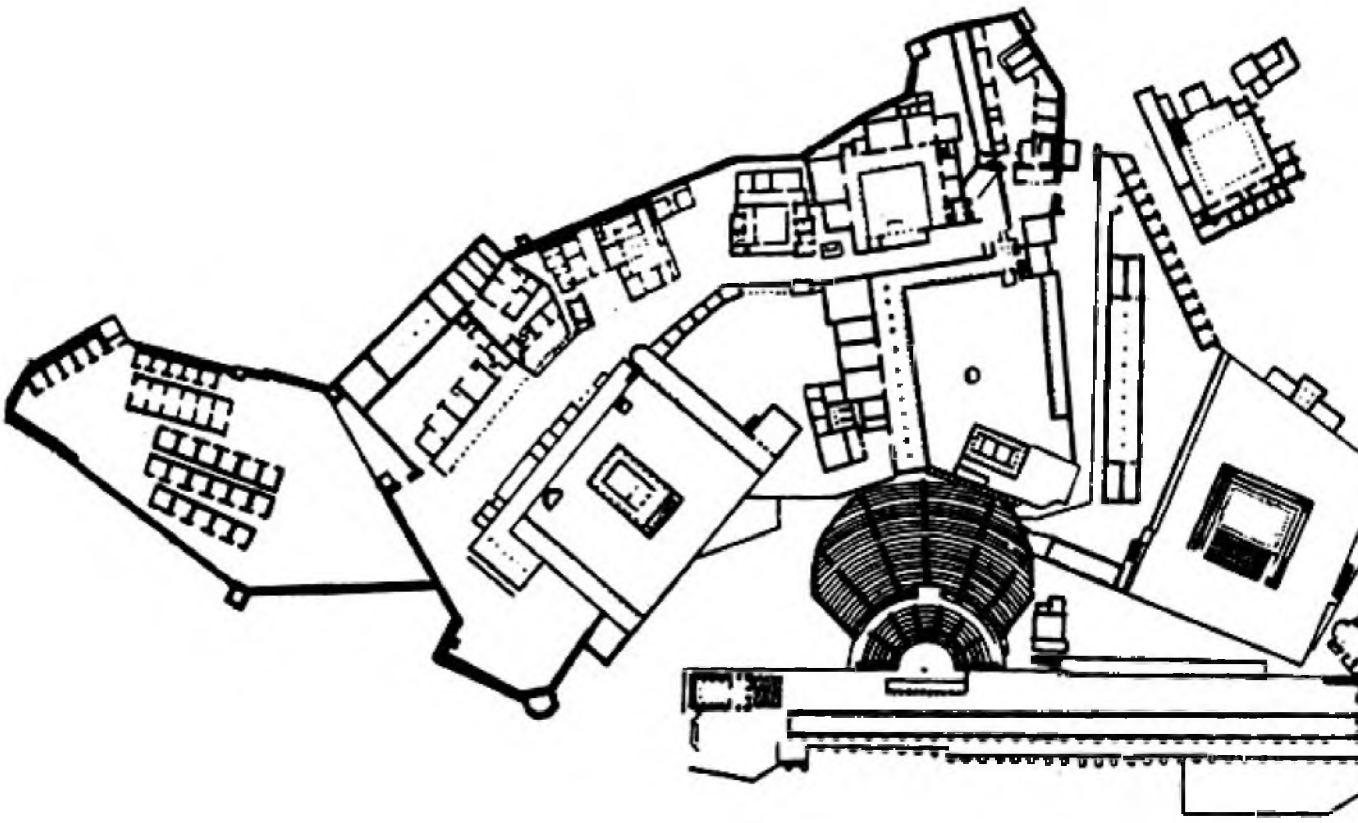
Наиболее полное представление об ансамбле монументальных сооружений Эллинистического столичного центра дают постройки Пергама.

Город Пергам — столица Пергамского царства, находившегося под властью династии Атталидов. Небольшое, но богатое Пергамское государство не только успешно боролось с другими, гораздо более сильными эллинистическими державами, но сумело также в конце 3 в. до н.э. отразить опасный натиск кельтского племени галатов (галлов). Свой расцвет Пергамское царство пережило в первой половине 2 в. до н.э. при царе Эвмене II.

Пергамский акрополь - блестящий пример использования естественных природных условий для создания комплекса монументальных архитектурных сооружений.

Город был расположен у подножья крутого холма. На вершине холма и по его склону, спускающемуся к югу, по гигантской лестнице веерообразно раскинутых террас расположился акрополь. Самая высокая точка акрополя поднималась на 270 м над уровнем города. На вершине холма находились арсенал и казармы — это была цитадель города. Несколько ниже арсенала располагались дворцы пергамских царей. Ниже, на широкой террасе было воздвигнуто пышное святилище Афины и примыкавшее к нему здание знаменитой Пергамской библиотеки, второй по значению после Александрийской. Площадь у святилища Афины была окружена с трех сторон двухъярусными мраморными портиками стройных, изящных пропорций; колонны нижнего яруса были дорического ордера, верхнего яруса — ионического. Балюстрада между колоннами верхнего яруса была украшена рельефами с изображениями трофеев. Затем следовала терраса с алтарем Зевса. Еще ниже, у самого города, была распланирована агора. На западном склоне находился театр на 14 тыс. мест.

Эстетическая выразительность ансамбля пергамского акрополя строилась на смене архитектурных впечатлений. Уже издали мощно вздымающиеся ярусы архитектурных сооружений, сияние мрамора, блеск позолоты, многочисленные бронзовые скульптуры, игра света и тени создавали яркую впечатляющую картину. Перед зрителем, вступавшим в пределы акрополя, в рассчитанной последовательности развертывались монументальные постройки, обнесенные колоннадами площади, статуи, скульптурные группы, рельефные композиции.



План пергамского акрополя.

Пергамским мастерам принадлежат выдающиеся памятники монументальной пластики. Героический пафос образов, характерный для эллинистического искусства, нашел свое наиболее яркое выражение в грандиозных скульптурных композициях, украшавших пергамский акрополь и его отдельные сооружения, но в той или иной мере элементы патетической трактовки образа проявились и в произведениях более интимного масштаба, а также в портрете.



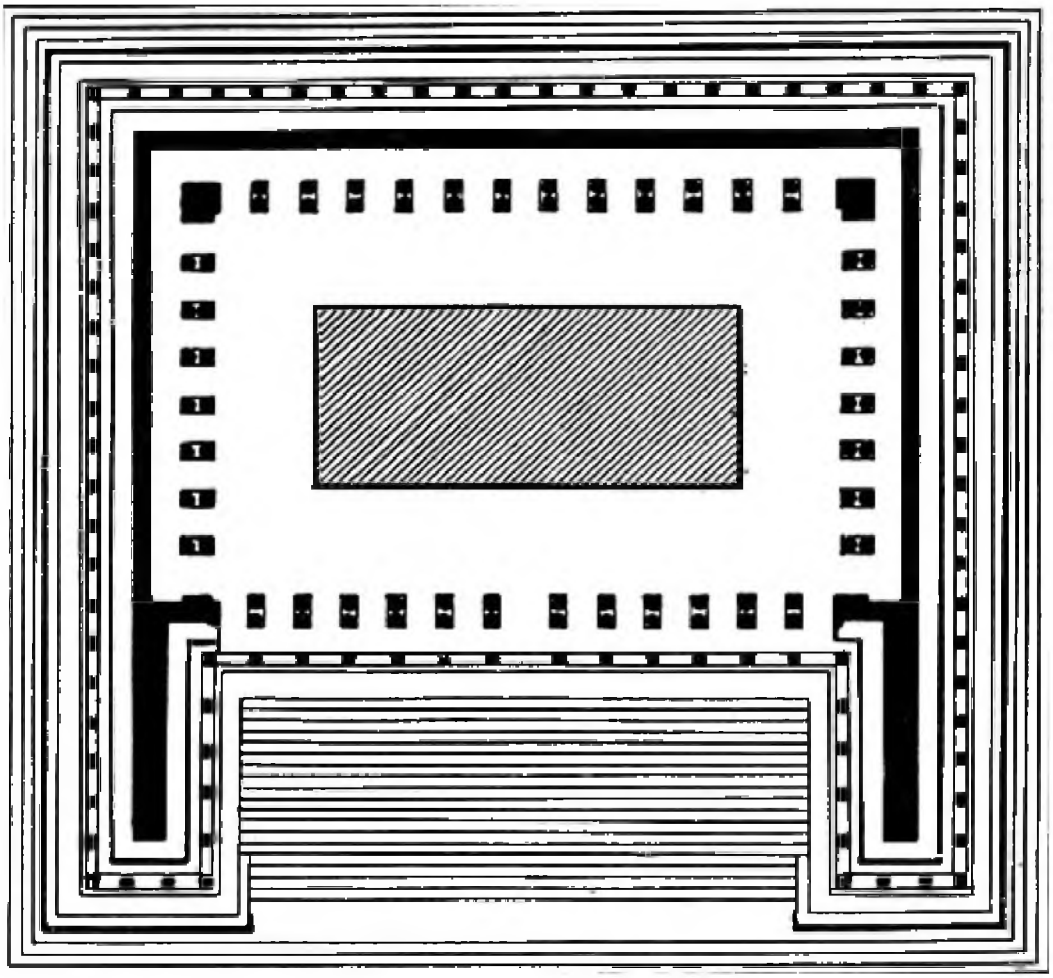
242. Галл, убивающий себя и жену. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Конец 3 в. до н. э. Рим. Музей Терм.



243 а. Галл, убивающий себя и жену. Фрагмент.

В правление царя Аттала I, одержавшего победу над галатами, площадь у святилища Афины была украшена статуями и группами, прославлявшими эту победу. Самым крупным мастером, работавшим при дворе Аттала во второй половине 3 в. до н.э., был скульптор Эпигон, к оригиналам которого восходят римские копии с отдельных статуй и групп из рассматриваемого комплекса. К лучшим из них принадлежит группа, изображающая галла, убившего свою жену и закалывающегося мечом, чтобы не попасть в позорный плен к победителям. Драматическая ситуация используется художником для выражения героических черт образа: пергамский мастер объективно передает доблесть побежденных. Образ галла (очевидно, вождя племени) полон героического пафоса, усиленного контрастом его мощной фигуры с бессильно падающим телом его жены. Лицо галла выражает страдание и трагическую решимость. При всей монументальности образа черты идеальности здесь выражены слабее; большое внимание уделено передаче этнического типа. Композиция группы отличается сложностью: объединение различных по образной характеристике и контрастных по движению фигур проведено с большим

мастерством. Группа рассчитана на обход с различных сторон. В соответствии со сменой зрительных аспектов меняются не только композиционно-пластические мотивы, но и характеристика образов — на первый план выступают то черты страдания, то героического пафоса.



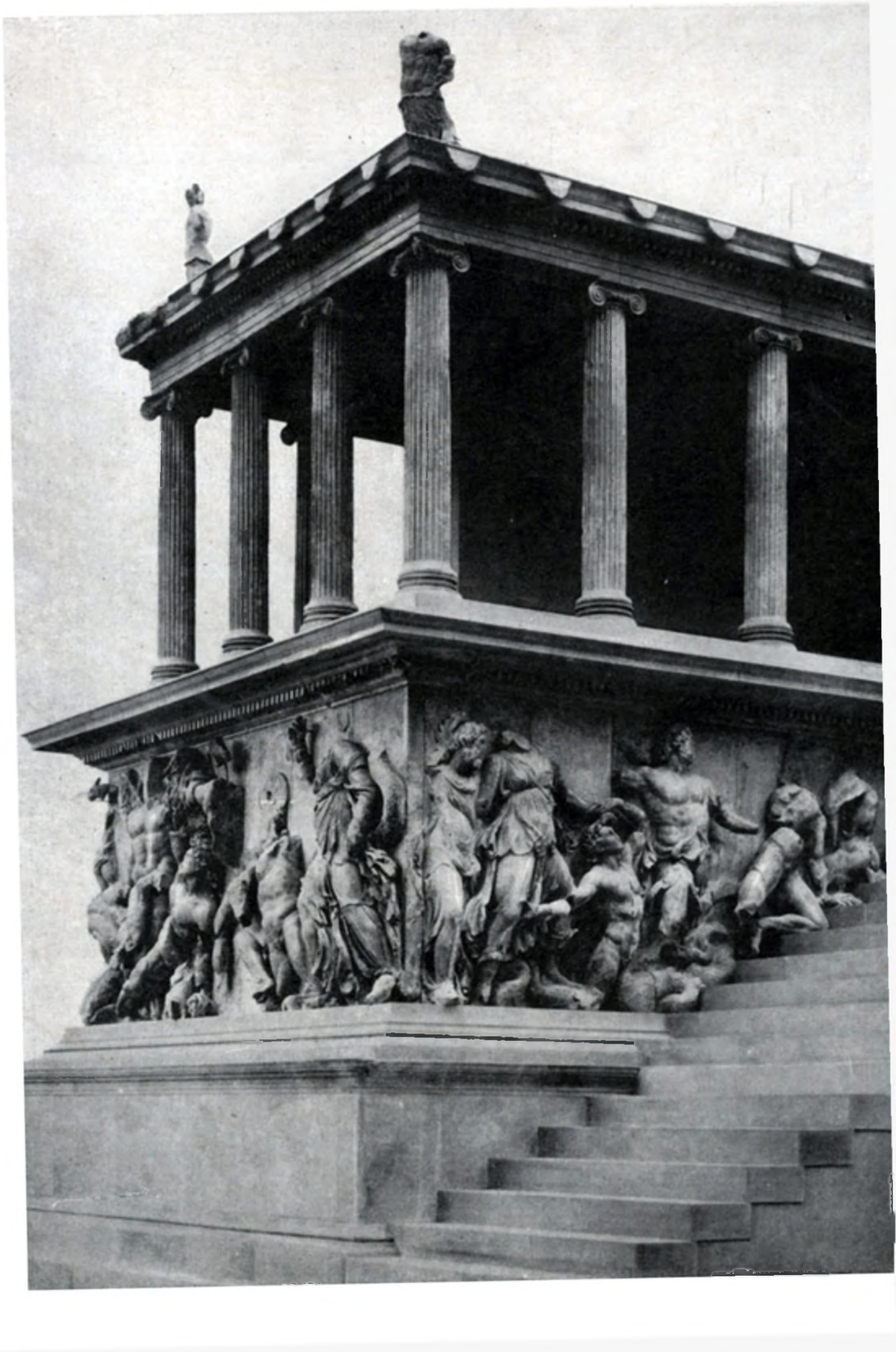
План алтаря Зевса в Пергаме.



243 6. Умирающий галл. Конец 3 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Рим. Капитолийский музей.

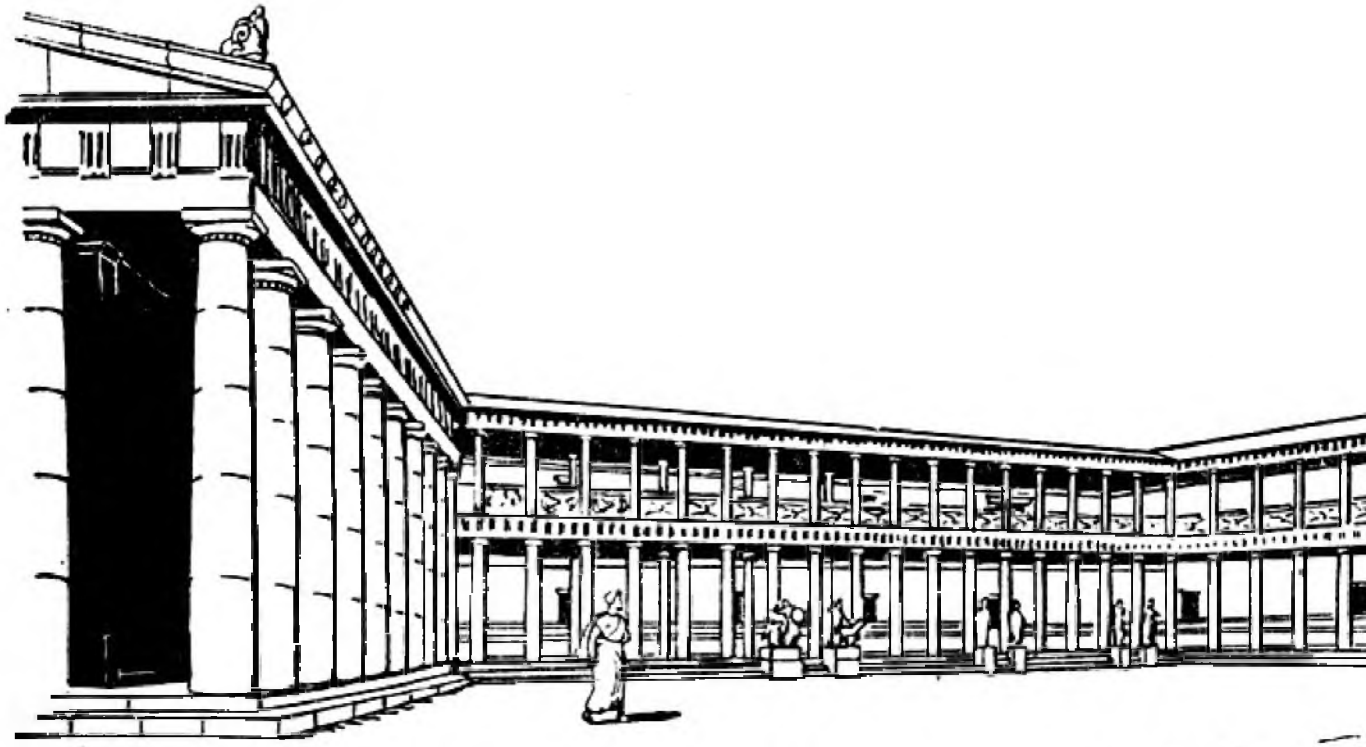
В статуе «Умирающего галла» дано другое воплощение темы гибели на поле битвы. Истекающий кровью галл пытается приподняться, но силы покидают его и сознание угасает. Снова пергамский мастер создает героический образ иноплеменника, убедительно воплощая сложную гамму чувств умирающего — его мужество, страдание, сознание неотвратимой смерти. В этом произведении меньше пафоса, нежели в рассмотренной выше скульптурной группе, но больше глубокой проникновенности, и тем сильнее художественное воздействие образа. В статуе «Умирающего галла» особенно точно передан этнический тип галла — резкие черты лица, усы, волосы, торчащие короткими грубыми прядями (галлы смазывали их известковым раствором), тело сильное, но лишенное признаков того гармонического развития, которое достигается гимнастическими упражнениями; художник изобразил такую характерную принадлежность галльского вождя, как металлическая гривна на шее.

Высоты своего расцвета монументальная скульптура Пергама достигает в алтаре Зевса, созданном около 180 г. до н.э. Рельефы алтаря завершают «героический» период развития эллинистической монументальной скульптуры. Искусство позднего Эллинизма не смогло подняться до уровня скульптур Пергамского алтаря.

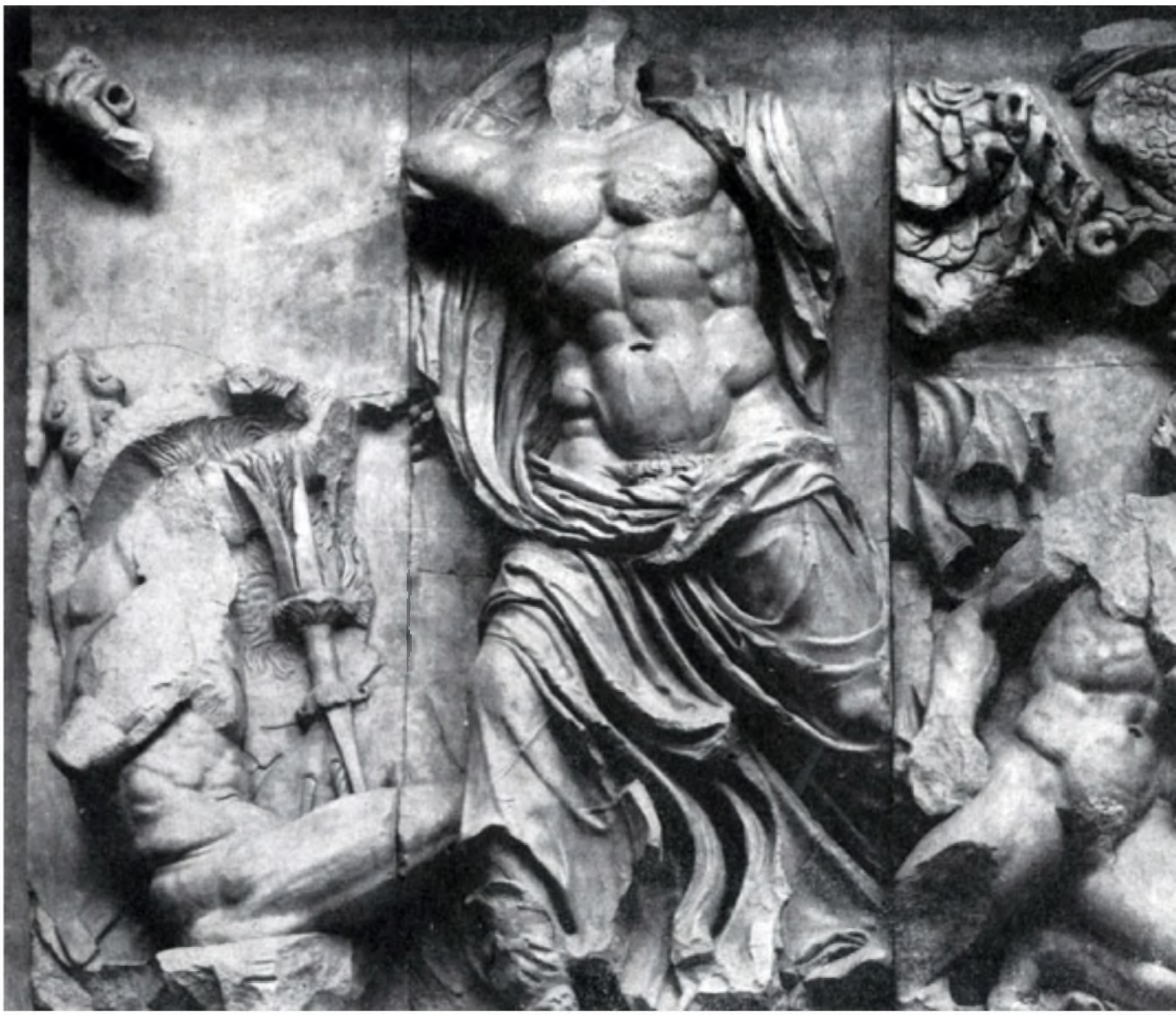


246. Пергамский алтарь. Фрагмент. Около 180 г. до н. э. Берлин.

Алтарь Зевса, сооруженный при царе Эвмене II в честь окончательной победы над галлами, являлся одним из главных памятников пергамского акрополя. На широком, почти квадратном стилобате возвышался высокий цоколь; с одной стороны цоколь был прорезан лестницей, ведущей к верхней площадке. В центре площадки находился алтарь, обрамленный с трех сторон портиком ионического ордера. Портик был украшен статуями. Вдоль цоколя, служившего основанием для портика, тянулся грандиозный фриз, изображавший битву богов с гигантами. Согласно греческим мифам, гиганты — сыновья богини земли — восстали против богов Олимпа, но в жестокой борьбе были побеждены. Различные эпизоды этой битвы изображены на всем протяжении фриза. В борьбе участвуют не только главные, олимпийские божества, но и многочисленные божества воды и земли и небесные светила. Им противостоят крылатые и змеиноногие гиганты, возглавляемые царем Порфирионом.



Святилище Афины в Пергаме.



245. Борьба Зевса с гигантами. Фрагмент фриза Пергамского алтаря. Мрамор. Около 180 г. до н. э. Берлин.

Необычайно крупные для античного рельефа масштабы изображения (длина фриза — около 130 м высота — 2,30 м), выполненные в горельефной технике, почти отделенные от фона, переплетающиеся в смертельной схватке, мощные фигуры богов и гигантов, пафос борьбы, триумф и воодушевление победителей, муки побежденных — все призвано для воплощения драматической битвы. В пергамском фризе нашла наиболее полное отражение одна из существенных сторон Эллинистического искусства — особая грандиозность образов, их сверхчеловеческая сила, преувеличенность эмоций, бурная динамика. Искусство эллинизма не знает более яркого воплощения темы титанической борьбы, чем изображение схватки Зевса с тремя гигантами. Головы их не сохранились, но выразительность могучих тел ярко передает сверчеловеческое напряжение этой борьбы. Обнаженный торс Зевса — олицетворение такой беспредельной мощи, что удары молнии, обрушиваемые на гигантов, воспринимаются как ее непосредственное излучение. Столь же драматичен эпизод битвы с участием Афины. Схватив за волосы прекрасного крылатого гиганта Алкионея, богиня повергает его на землю; змея Афины впивается в его грудь. Тело гиганта напряженно изогнуто, голова запрокинута в нестерпимой муке, широко раскрытые, глубоко посаженные глаза полны страдания. Мать гигантов — богиня

Гея, поднимаясь из земли, тщетно умоляет Афину пощадить сына. Летящая Ника увенчивает Афину победным венком. Резкие контрасты света и тени, сопоставление мощной мускулатуры гиганта и живописно развевающихся складок одежды богини усиливают драматическую выразительность композиции.



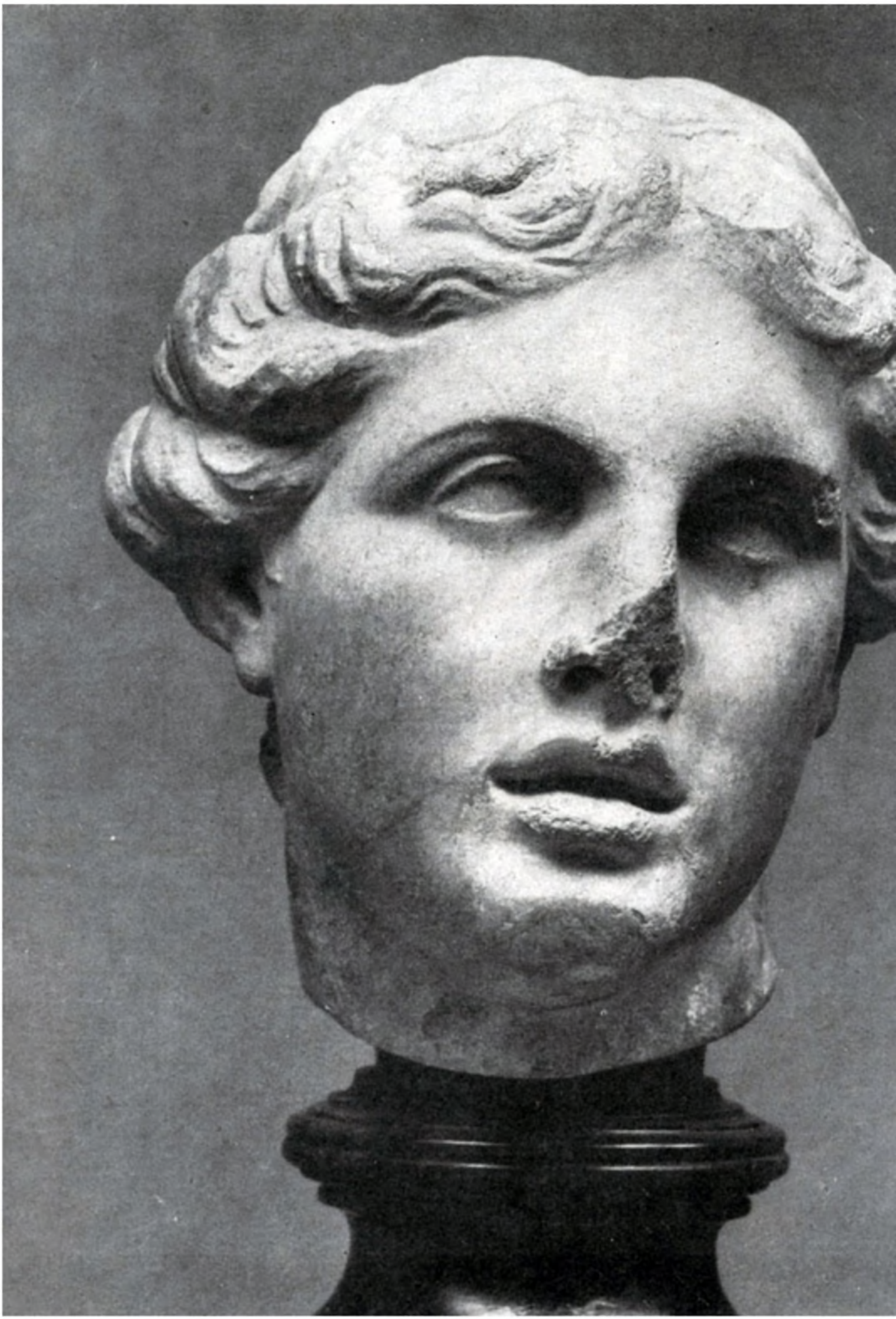
244. Борьба Афины с гигантом. Фрагмент фриза Пергамского алтаря. Мрамор. Около 180 г. до н. э. Берлин.



247. Афина и гигант Алкионей. Фрагмент фриза Пергамского алтаря. Мрамор. Около 180 г. до н. э. Берлин.

В скульптурных композициях фронтонов и метоп классической эпохи греческие мастера неоднократно в иносказательной форме выражали идеи своего времени. Так, изображение борьбы лапифов с кентаврами должно было напоминать грекам о борьбе с персами; в композициях Олпмпийского храма и метопах Парфенона победа лапифов воспринималась как торжество свободного, разумно направляющего свою волю человека над стихийными силами зла. Сходная тема в пергамском фризе получила иное истолкование. Если произведения классического искусства прославляли величие человека, то пергамский фриз призван возвеличить могущество богов и царей. Боги побеждают гигантов не своим духовным превосходством, а только благодаря своему сверхъестественному могуществу. При всей своей титанической силе гиганты обречены — их сокрушают молния Зевса, стрелы Аполлона и Артемиды, их грызут звери, сопровождающие богов. Показательно в данном случае введение страшных божеств, не встречавшихся в классической скульптуре (например, трехликой и шестирукой Гекаты). Если более скромные по своим масштабам композиции классической эпохи вызывали в человеке спокойную уверенность в своей силе и значительности, то грандиозные образы Пергамского алтаря признаны потрясти человека, заставить его почувствовать свою слабость перед высшими силами.

Пергамский фриз был исполнен группой мастеров, имена которых сохранились на цоколе постройки. Среди его создателей были скульпторы Дионисад, Орест, Менекрат и другие. Мастерство скульпторов огромно: оно сказывается в ярчайшем воплощении самых разнохарактерных образов, эмоций и пластических мотивов — от сверчеловеческой мощи Зевса до прекрасного лирического образа богини зари Эос; одинаково успешно переданы напряженные мускулы гигантов и складки прозрачных хитонов богинь. Композиционное построение фриза отличается исключительной сложностью, пластические мотивы — богатством и разнообразием. Необычайно выпуклые фигуры изображены не только в профиль (как это было принято в рельефе), но и в самых сложных поворотах, даже в фас и со спины. Фон заполняют развевающиеся ткани, крылья богов и гигантов — все это в сочетании с повышенной рельефностью пластических масс и контрастной светотенью еще более усложняет композицию, усиливая ее живописный характер.



249. Голова Афродиты из Пергама. Мрамор. Начало 2 в. до н. э. Берлин.

Из других произведений пергамской скульптуры близка к алтарному фризу относящаяся, вероятно, к тому же времени прекрасная голова Афродиты (в Берлинском музее), привлекательная не только внешней красотой, но и выражением внутреннего воодушевления, — лиризм этого образа окрашен столь характерными для пергамского искусства чертами пафоса. Особенно выразителен страстный взгляд чуть затененных глаз богини. Моделировка лица очень обобщенная, без детализации, но исключительно мягкая и живая.

Как и в других эллинистических центрах, пергамская и малоазийская скульптуры позднеэллинистического периода характеризуются чертами несомненного упадка. В относящейся еще ко 2 в. до н.э. статуе раба-точильщика из скульптурной группы, изображавшей Аполлона, готовящегося содрать кожу с Марсия, наблюдается падение героического стиля раннего пергамского искусства и нарастание натуралистических элементов.



239 а. Агасий Эфесский. Статуя воина. (Боргезский боец). 1 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Париж. Лувр.

Примером малоазийской скульптуры 1 в. до н.э. является сохранившаяся в римской копии статуя так называемого «Боргезского бойца» работы скульптора Агасия Эфесского. Статуя изображает молодого воина, сражающегося со всадником. Вытянув левую, защищенную щитом руку далеко вперед, боец отражает удар противника, одновременно готовясь нанести ему удар мечом (щит и меч не сохранились). Эта сюжетная мотивировка позволяет автору дать эффектное трехмерное композиционное решение скульптуры, изобразить фигуру в таком движении, при котором наиболее отчетливо была бы показана мускулатура тела. Однако при всем этом образ оказался лишенным главного — подлинно героического содержания. Несмотря на динамическое построение, на превосходное знание анатомии, на нарочитую выразительность жеста, статуя воспринимается не как

изображение воина в боевой схватке, а всего лишь как мастерская штудия человеческой мускулатуры. Глубокое образное содержание в малоазийском искусстве конца эллинистической эпохи оказывается безвозвратно утраченным.

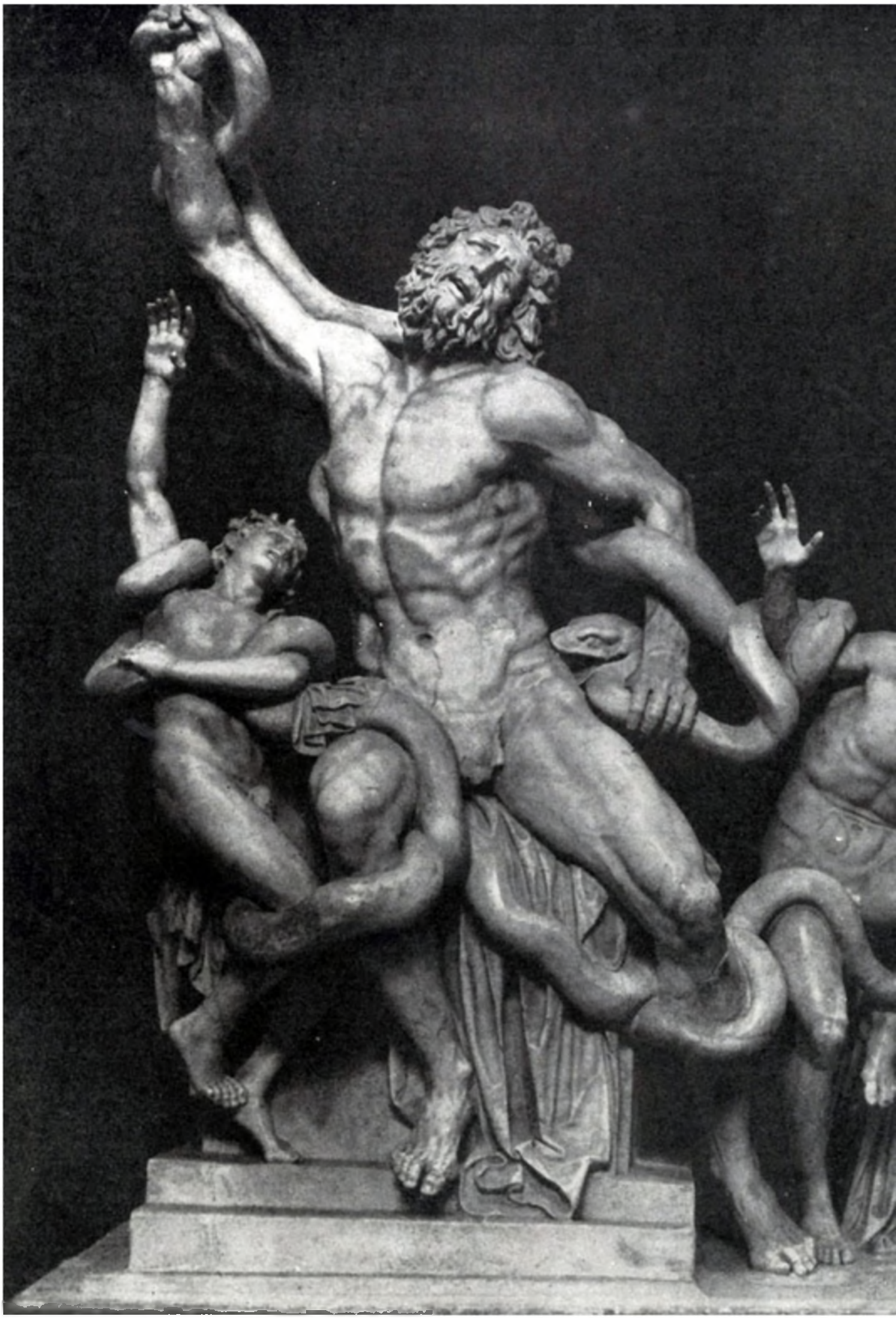
***

Если искусство Пергама дает нам образцы монументальной скульптуры раннеэллинистического времени, то от искусства Родоса до нас дошли главным образом образцы позднеэллинистической монументальной пластики.

Остров Родос, расположенный в юго-восточной части Эгейского моря, самый восточный из островов Архипелага, уже по своему географическому положению был в большей степени связан с Малой Азией, нежели с материковой Грецией. Перемещение в эпоху эллинизма экономических и политических центров на Восток было очень выгодно для Родоса: остров оказался на скрещении важнейших торговых путей. В это время Родос являлся одним из главных экономических и культурных центров эллинистического мира. По форме правления Родос был республикой, в которой реальная власть принадлежала узкой олигархической верхушке. Огромные богатства, накопленные Родосской морской державой, способствовали украшению столицы острова — города Родоса — памятниками архитектуры и скульптуры. К сожалению, памятники эти не сохранились. Согласно указаниям источников, на Родосе было 100 колоссальных статуй и среди них знаменитый «Колосс Родосский» — бронзовая статуя бога солнца Гелиоса свыше 30 м в высоту, воздвигнутая учеником Лисиппа Харесом. Статуя эта, считавшаяся одним из семи чудес света, была разрушена землетрясением в 20-х годах 2 в. до н.э.

Наряду с колоссами для родосской скульптуры чрезвычайно характерны многофигурные группы на сюжеты остродраматического характера. В отличие от пергамских скульпторов родосские мастера позднеэллинистического времени стремились не столько к раскрытию внутренней патетики героического образа, сколько к воплощению сложных повествовательных сюжетов, рассчитанных на театральные, бьющие по нервам эффекты. Характерным образцом в этом отношении является многофигурная скульптурная группа, известная под названием «Фарнезский бык», выполненная скульпторами Аполлонием и Тавриском во второй половине 2 в. до н.э. Группа дошла до нас в римской копии. Сюжет композиции взят из греческой мифологии: Антиопа, мать двух сыновей — Зефа и Амфиона, — находилась в рабстве у жестоко преследовавшей ее царицы Дирки. Сыновья были воспитаны вдали от матери и не помнили ее лица. По приказу Дирки Зеф и Амфион должны были привязать Антиопу к рогам дикого быка. Юноши, узнавшие, что им предстоит казнить родную мать, привязали к рогам быка вместо нее жестокую Дирку.

Создатели «Фарнезского быка» постарались со всеми подробностями воспроизвести сцену казни. Группа включает фигуры Зефа, Амфиона, Дирки, Антиопы, символическое изображение места действия — горы Киферон в образе мальчика-пастуха (некоторые из фигур, возможно, добавлены римскими копиистами). Однако образы действующих лиц невыразительны, чувства их не раскрыты, движение носит чисто внешний характер; зритель, не знающий сюжета, вряд ли поймет, что, собственно, изображает эта группа. Акцент поставлен не на развернутой образной характеристике героев, а на занимательных подробностях драматической ситуации. Построение группы отличается дробностью и запутанностью; по существу, общий композиционный замысел и средства его выражения выходят за грани возможностей скульптуры.



248. Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон. Мрамор. Около 25 г. до н. э. Рим. Ватикан.

Прославленным произведением родосской школы была группа «Лаокоон», выполненная мастерами Агесандром, Полидором и Афинодором около 50 г. до н.э. Группа, дошедшая до нас в оригинале, была открыта в 16 в. и, будучи одним из немногих известных произведений греческой скульптуры, считалась величайшим достижением античного искусства. Открытие ряда памятников классического и раннеэллинистического искусства дало возможность увидеть относительную узость содержания и односторонность образного решения «Лаокоона».

Сюжет этого произведения взят из мифов о Троянской войне. Троянский жрец Лаокоон предупреждал сограждан об опасности перенесения в Трою оставленного греками деревянного коня; за это Аполлон, покровительствовавший грекам, направил на Лаокоона двух огромных змей, задушивших жреца и двух его сыновей. Снова перед нами изображение душераздирающей по своему драматизму ситуации: гигантские змеи душат в своих смертоносных кольцах Лаокоона и его сыновей: одна из змей впивается в грудь младшего сына, другая кусает в бедро отца. Голова Лаокоона запрокинута, лицо искажено страданием, мучительно напряженным усилием он пытается освободиться от душащих его змей. Страшная гибель жреца и его сыновей показана с подчеркнутой наглядностью. Скульптура свидетельствует о большом мастерстве художников, умело задумавших драматический эффект, о великолепном знании анатомии: показано, например, как мышцы живота Лаокоона сокращаются от резкой боли, вызванной укусом змеи; искусна композиция: группа мастерски развернута в одной плоскости и исчерпывающе воспринимается с одной, фронтальной точки зрения. Однако мелодраматизм общего замысла, использование внешних эффектов в ущерб глубине образов, дробность и некоторая сухость пластической разработки фигур составляют недостатки этой скульптуры, не позволяющие причислить ее к высшим достижениям искусства.

Произведения родосских мастеров других направлений еще менее значительны. В созданной в конце 2 в. до н.э. скульптором Филиском серии статуй Аполлона Кифареда и муз чисто внешняя красивость соединяется с внутренней пустотой. Скульптора более всего привлекают красивые позы спутниц Аполлона и эффектная игра складок их одеяний.

***

Подводя общие итоги обзору эллинистического искусства, следует отметить его огромное значение в развитии искусства в античный период и в последующие эпохи. Велика роль эллинистического зодчества в истории архитектуры. В период Эллинизма прогрессивные принципы греческой архитектуры распространились по огромной территории; существенное значение они имели в развитии зодчества различных народов и в послеэллинистическое время. Накопленный эллинистическими зодчими опыт в решении таких важных вопросов, как принципы градостроительства, проблемы архитектурного ансамбля и парковой архитектуры, имел чрезвычайно большое значение для архитектуры Древнего Рима и для зодчества последующих эпох. Еще более велика в этом смысле роль эллинистического изобразительного искусства; принципы греческого реалистического искусства распространились в ту пору в искусстве не только собственно эллинистических государств, но и во многих сопредельных странах. Эллинистическая скульптура и живопись явились одними из важных слагаемых в создании древнеримского искусства, а впоследствии — в формировании средневекового искусства в Византии и странах Ближнего Востока. Эллинистическое искусство было одной из важных ступеней в

развитии реализма; лучшие произведения этой эпохи являются памятниками, сохраняющими непреходящую художественную ценность.

Искусство древнего Рима (Н.Бритова)

Искусство древнего Рима

С конца 1 в. до н.э. ведущее значение в античном мире приобретает римское искусство. В это время Рим становится мировой державой. Кризис рабовладельческой системы эллинистических государств, завершившийся римским завоеванием, привел к образованию более развитой формы рабовладельческого государства - римской военно-административной державы, основанной на более организованной и жестокой эксплуатации рабов и низших классов населения. Римское государство не было однородным по составу населения: в нем обитало множество племен и народов, стоявших на различном уровне социального и экономического развития, и это определило многие особенности римской культуры.

Римское искусство, явившееся последним этапом развития искусства античного рабовладельческого общества, было результатом творческой деятельности не только римлян. Оно сложилось в результате взаимодействия искусства местных италийских племен и народов, в первую очередь - этрусков, с греческим искусством. Связь с греческим искусством осуществлялась сначала через Великую Грецию (греческие города-колонии на юге Италии и в Сицилии), затем она значительно усилилась в результате завоевания Греции Римом.

В дальнейшем некоторое значение в сложении римского искусства имело и искусство народов, вошедших в состав Римской империи, - галлов, германцев, кельтов, иберов и др., причем римское искусство и в этом случае не утрачивало своих наиболее существенных особенностей; вбирая в себя иногда очень разнородные элементы, оно сохраняло свое идейное содержание и единство художественной формы.

Искусство Древней Италии и Древнего Рима распадается на три основных периода:

1. Искусство дорийской Италии (3 тысячелетие до н.э. - 3 в. до н.э.).

2. Искусство Римской республики (3 - 1 вв. до н.э.).

3. Искусство Римской империи (конец 1 в. до н.э. - 5 в. н.э.).

***

На территории Апеннинского полуострова обнаружены памятники палеолита и неолита; хорошо представлены и более поздние этапы первобытной культуры - так называемые культура террамар (свайных поселений 2 тысячелетия до н.э.) и культура Виллановы (10 - 8 вв. до н.э.). В доримской Италии существовали многочисленные этнические группы,

обладавшие чертами самобытности. В 8 - 4 вв. до н.э. доминирующую роль в центральной Италии играло искусство Этрурии. Одновременно на юге Италии и в Сицилии в 7 - 3 вв. до н.э. развивалось искусство Великой Греции. После объединения всей Италии под властью Рима в 60-х годах 3 в. до н.э. возникла почва для объединения искусства отдельных народов и областей Италии в единое римское искусство.

Этрусское искусство

Страна этрусков, располагавшаяся на берегу Тирренского моря, простиралась на восток до Апеннинского горного хребта. Северная граница Этруррии в конце 7 в. до н.э. доходила до реки По, а на юге захватывала Кампанью (Неаполитанскую область); с конца 6 в. до н.э. этруски занимали территорию нынешней Тосканы.

Этрурия представляла собой союз двенадцати городов-государств. Сложение классового общества, раннее развитие рабства, общественный строй, основанный на безраздельном господстве аристократии (правящей группировкой у этрусков была военно-жреческая знать) - таковы социальные признаки Этрусского государства. Основой хозяйства в Этруррии было земледелие. Из-за обилия болот в больших масштабах велись работы по искусственному осушению. Широко развитая морская торговля играла важную роль в экономике Этрурии и способствовала развитию ее культуры. Этруски входили в соприкосновение с греками, карфагенянами, египтянами и другими народами и многое у них перенимали, не теряя при этом самобытности.

Наибольшее количество сохранившихся памятников этрусского искусства относится к 6 - началу 5 в. до н.э. В это время Этрурия испытывала сильное воздействие греческой культуры, и в этот же период этрусское искусство переживало свой расцвет.

Витрувий, знаменитый римский теоретик архитектуры, живший в 1 в. до н.э., указывает на большую положительную роль этрусского зодчества в развитии римской архитектуры. Правильная планировка городов с ориентацией улиц по странам света была введена в Этрурии раньше, нежели в Греции, - в 6 в. до н.э. Но памятники этрусской архитектуры дошли до нашего времени в очень незначительном количестве. Многие из них погибли в период ожесточенных войн, и в особенности в период союзнической войны в 1 в. до н.э., когда этрусские города были сравнены с землей. Тем не менее остатки городских стен и крепостные ворота с арками в Перудже, в Новых Фалериях, в Сутрии, мощеные дороги в Перудже, Фьезоле, Палестрине, мосты, каналы и водопровод близ Мардаботто, так же как и другие инженерные сооружения, свидетельствуют о высоком уровне этрусской строительной техники.



ДРЕВНЯЯ ИТАЛИЯ

Древняя Италия.

Об архитектуре храмов можно судить только по остаткам фундаментов, обнаруженных в Сеньи, в Орвьето, в Старых Фалериях. Этрусский храм помещался на высоком основании (подиуме); в отличие от греческого периптера, воспринимавшегося одинаково гармонично со всех сторон, этрусский храм строился по принципу фронтальной композиции: одна из

узких сторон здания являлась главным фасадом и украшалась глубоким портиком. С остальных сторон храм замыкался глухой стеной. Внутреннее помещение - целла - обычно делилось на три части (посвящавшиеся трем главнейшим этрусским божествам). Чрезвычайно типичны для этрусского храма богатство скульптурного и живописного убранства, а также яркая полихромия. Композиционные принципы этрусского храма нашли впоследствии свое развитие в архитектуре римских храмов.

Архитектура этрусских жилых домов выяснена еще недостаточно. В отличие от свободного расположения помещений в греческом жилом доме здесь нужно отметить строго симметричное в плане расположение помещений, как бы нанизанных на одну ось. Подобная осевая композиция найдет широчайшее применение в римских жилых домах.



250 а. Этрусская урна из Кьюзи в виде дома. Камень. 3 в. до н. э. Берлин.

Древнейшим типом построек были, повидимому, круглые и овальные в плане хижины, представление о которых дают глиняные погребальные урны. О более позднем сельском италийском доме можно судить по урне в виде дома из Кьюзи. Здание имело в плане прямоугольную форму, высокая крыша образовывала большие навесы, дающие тень; в крыше имелось прямоугольное отверстие (комплювиум), через которое освещался дом. Соответственно отверстию в крыше, в полу дома помещался бассейн (имплювиум), куда стекала дождевая вода. Сельские дома строились из грубого камня или из глины на деревянном каркасе. Крыши были соломенные, тростниковые или черепичные.

Центр городского дома составлял атриум (внутренний закрытый дворик). Вокруг него строго симметрично располагались другие помещения: справа и слева - помещения для мужчин и для рабов и иногда для домашнего скота, в глубине, вдали от входа, размещались комнаты хозяйки, ее дочерей и служанок. О жилищах городской бедноты дают понятие раскопанные в Марцаботто остатки больших одноэтажных домов с множеством отдельных каморок, выходивших во внутренний двор. В этих же домах находились лавки и мастерские. Они размещались в той стороне дома, которая выходила на улицу, за ними обычно находилось помещение для жилья.

Из архитектурных сооружений Этрурии лучше всего сохранились гробницы. Некоторые из них, на севере Этрурии, представляют собой тумулусы - курганы с расположенными под насыпным холмом погребальными камерами и дромосом, сложенными из каменных блоков; другие, на юге Этрурии, близ Черветри (Церэ), сохраняют вид тумулуса, но сложены не из отдельных камней, а целиком высечены в туфовых скалах (гробница Реголини Галасси, 7 в. до н.э., гробница «Нарисованных львов и др.), третьи представляют собой подобие прямоугольных домиков, в совокупности образующих своеобразный город мертвых. Внутреннее оформление погребальной камеры часто являлось воспроизведением архитектуры жилищ (гробница в Корнето, гробница близ Вей).

Большой интерес представляют росписи стен этих гробниц. От 6 - начала 5 в. до н.э. дошло несколько десятков расписных склепов - в Корнето, Кьюзи, Черветри, Вульчи, Орвьето и др. Обычно две стены в соответствии с формой перекрытия были выше других, заканчиваясь выступами в форме усеченного поля фронтона. Расположение живописи подчеркивало архитектуру склепа. На гладкий, плотный известняк краски наносились непосредственно; крупнозернистая или пористая поверхность покрывалась слоем штукатурки, которая служила грунтом. Краски употреблялись минеральные; росписи выполнялись в технике фрески, то есть по сырому грунту, лишь иногда для выделения отдельных мест фрески краска наносилась уже на сухом грунте на готовую роспись. Палитра этрусского художника в архаический период состояла из черной, белой, красной и желтой краски, позже появляются голубой и зеленый цвета. Белый или желтоватый грунт служил фоном для изображений. Живопись на стене располагалась поясами. Вверху стен помещались декоративные фигуры, главным образом зверей, изображавшихся часто в геральдических позах (например, в гробнице «Леопардов»); средний, широкий пояс занимали главные изображения, над ним, а иногда и под ним проходил узкий фриз с фигурами. Цоколь обозначался рядом продольных разноцветных полос. Живописная декорация гробниц в известной мере связана с расписными греческими вазами ориентализирующего и чернофигурного стилей.



251. Танец. Роспись гробницы в Корнето. Начало 5 в. до н. э.

Сюжеты росписей сравнительно немногочисленны и часто повторяются. Обычно это сцены, где умерший изображен участником веселого, многолюдного пира, сопровождаемого танцами юношей и девушек. Изображения эти насыщены множеством характерных черт как в позах, жестах, мимике человеческих фигур, так и в тщательно переданных костюмах, узорчатых тканях, подушках, утвари и мебели. Пир и танцы происходили, повидимому, в саду под открытым небом, на что указывают деревья и птицы. Иногда встречаются портретные изображения умерших, сопровождаемые надписью. Распространены изображения гладиаторских боев, состязаний атлетов, торжественных погребальных шествий, в единичных случаях встречаются сцены охоты и пейзажи. В некоторых гробницах преобладают мифологические сюжеты, как в гробнице Орка в Корнето, где фигурируют боги подземного царства - Гадес и Персефона - и трехликий великан Герион, а также крылатые гении этрусского пантеона. Судя по мифологическим сюжетам, этрусская религия и мифология имели мрачный характер, были лишены светлой гармонии миропонимания греков.

Живопись этрусков связана с греческой и проходит в своем развитии этапы, сходные с этапами эволюции греческой вазописи. Росписи этрусских гробниц 6 - 5 вв. при обычной для них плоскостности изображения, силуэтном характере фигур и других чертах

условности все же обладают своеобразной жизненной убедительностью, пониманием выразительного движения, чувством композиционной связи. Обнаженные или одетые в красочные костюмы человеческие фигуры даны в теплых звучных тонах - желтых, коричневых, красных, обогащенных пятнами зеленого и голубого; будучи контрастно сопоставлены друг с другом и объединены в общую композицию, они производят сильный декоративный эффект. Роспись применялась также и в наружном убранстве зданий.

Неотъемлемой частью декораций этрусских зданий были терракотовые расписные рельефы и статуи, столь распространенные в период архаики по всему античному миру. Кровли зданий украшались акротериями(*Акротерий (от греческого-вершина, фронтон) - скульптура или скульптурно исполненный орнаментальный мотив над углами фронтонов зданий, построенных в античных ордерах.*),с рельефными изображениями отдельных фигур или групп, и антефиксами (*Антефиксы - украшения из мрамора или терракоты, обычно помещавшиеся по краям кровли вдоль продольных сторон античных храмов и домов.Антефиксы имели разнообразную форму (листа, растения, плиты, щита и т. п.) и обычно украшались исполненными в рельефе орнаментами, головами людей или фантастических существ.*), на которых часто изображали голову Медузы Горгоны, отвращающей зло от живущих в доме, голову силена или девушки. Эти изображения были ярко раскрашены. Фризы снаружи и внутри здании также покрывались терракотовыми раскрашенными рельефными плитами с изображениями мифологических сцен,эпизодов состязаний и битв. Сравнительно небольшие постройки этого периода, богато украшенные расписными терракотовыми рельефами и скульптурой, производили нарядное, живописное впечатление.



Этрусский храм.Реконструкция.



253. Скульптор Вулка. Статуя Аполлона из Вей. Глина. Около 500 г. до н. э. Рим. Вилла папы Юлия.

Важное место в этрусском искусстве занимала скульптура, расцвет которой относится к 6 в. до н.э. Наиболее известным этрусским скульптором был работавший в Беях мастер Вулка; ему принадлежит монументальная терракотовая статуя Аполлона из Вей. Статуя, повидимому, была частью помещенной над фронтоном храма скульптурной группы, изображавшей спор Аполлона с Гераклом из-за лани. При несомненной близости к греческим статуям эпохи архаики (условностью постановки фигуры и пластической моделировки, архаической улыбкой) Аполлону из Вей присущи и черты своеобразия - меньшая скованность, более энергичное, хотя и условное движение, более яркая эмоциональная окраска образа; сильнее, нежели в греческой скульптуре, в этрусской статуе выражена тяга к отвлеченной орнаментальности (например, в трактовке одежды). Прекрасным образцом этрусской скульптуры времени ее расцвета является изящная голова статуи Гермеса из Вей. Одной из важных находок недавнего времени были колоссальные этрусские статуи воинов, сделанные из глины; их мрачный, устрашающий облик проникнут грубой мощью.



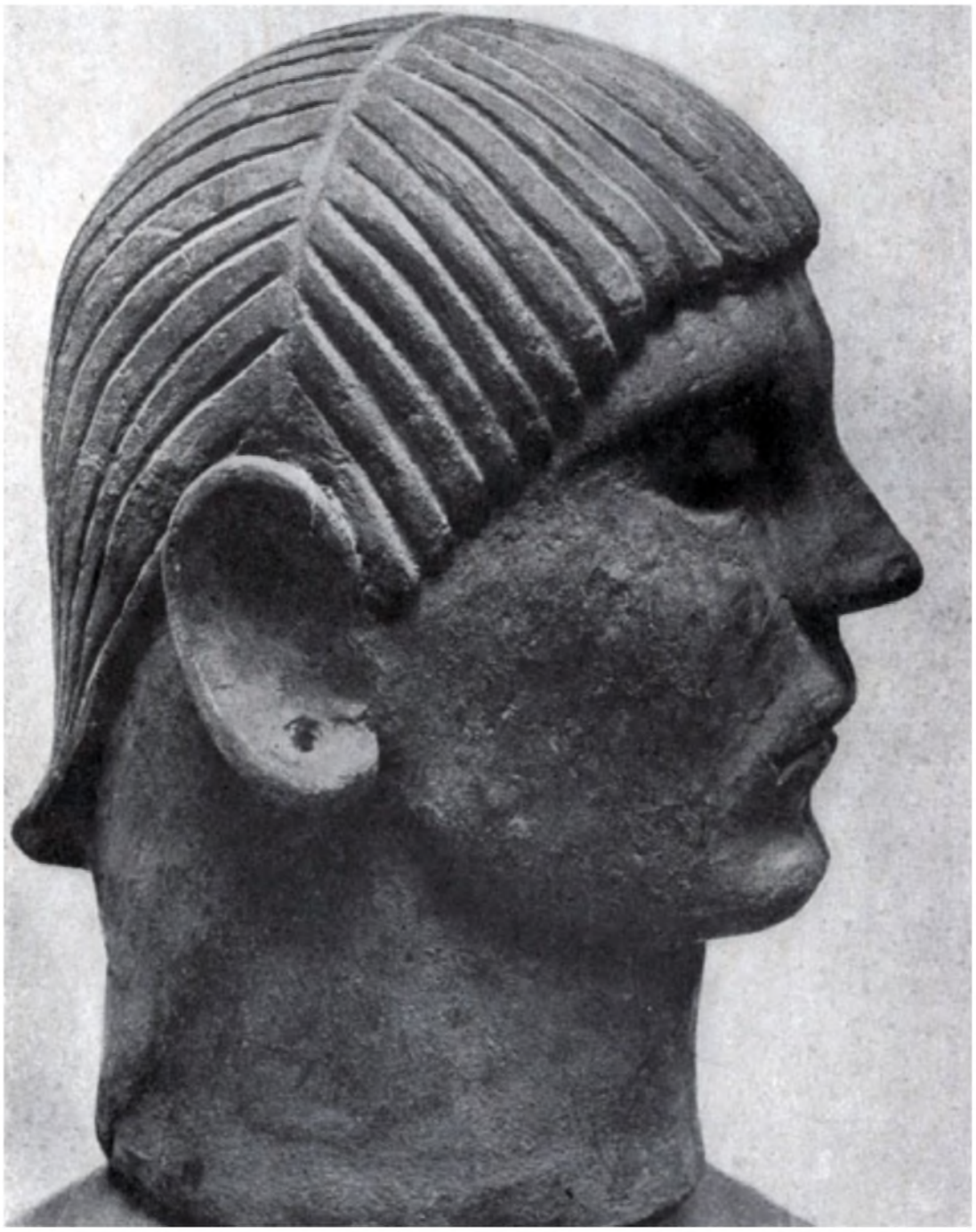
252. Голова Гермеса из Вей. Глина. Около 500 г. до н. э. Рим. Вилла папы Юлия.



254. Статуя воина. Глина. Около 500 г. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей.

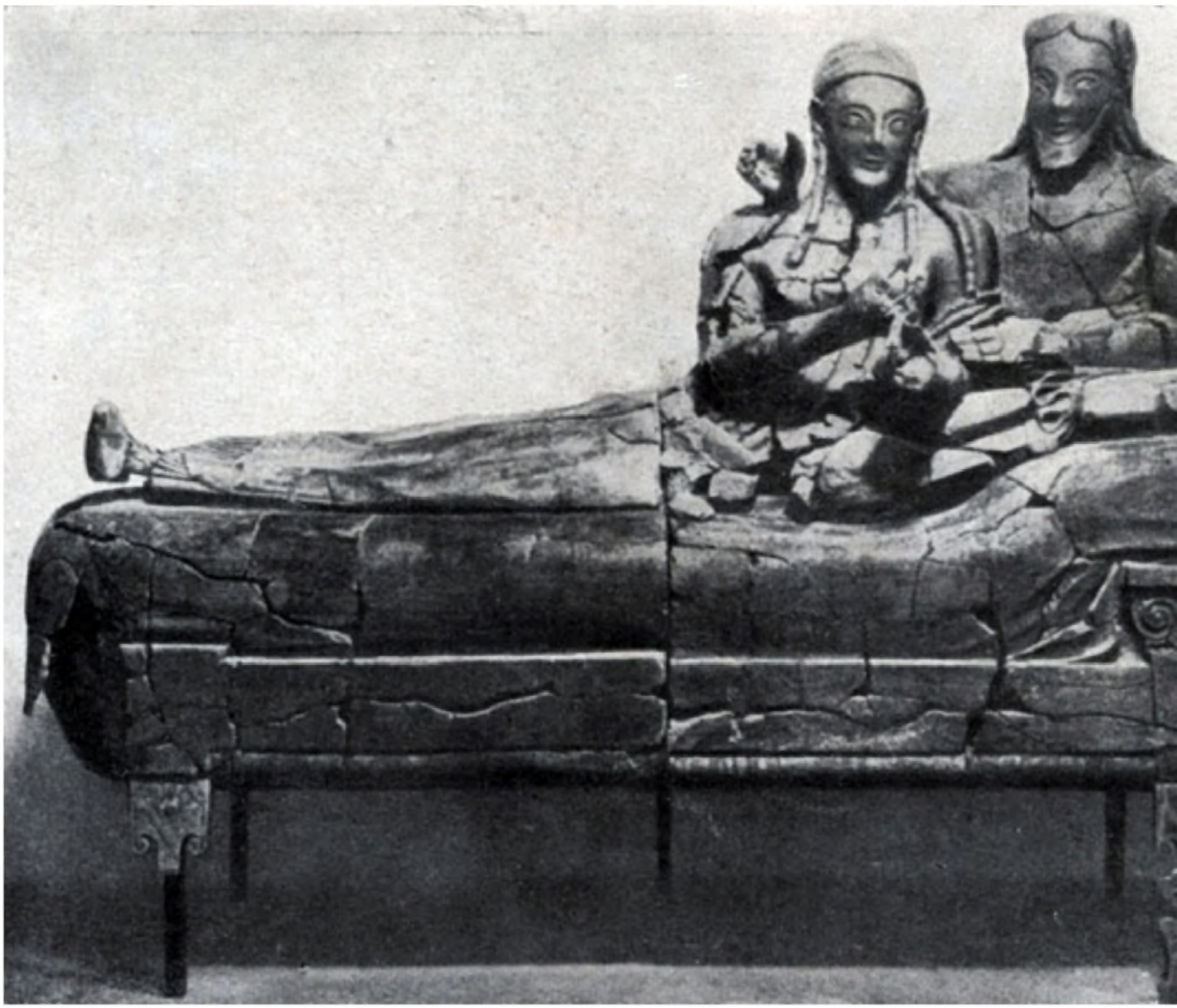
Скульптура Этрурии не только служила для декорации зданий, но имела и самостоятельное значение.

Важное место в этрусской скульптуре принадлежит портрету. Зарождение этрусского портрета уходит далеко вглубь веков и связано с погребальным культом. На крышке погребальной урны обычно помещалось портретное изображение умершего. Уже в италийской урне из Кьюзи начала 6 в. с изображением, выполненным почти в геометрическом стиле, и в другой урне из Кьюзи с портретной головой и патетически прижатыми «к груди» руками, несмотря на примитивность их художественного языка, улавливаются элементы портрета. Голова с этрусской погребальной урны из Кьюзи начала 6 в. до н.э. менее примитивна и характеризуется остро схваченными индивидуальными чертами, тщательной и смелой моделировкой щек и рта.



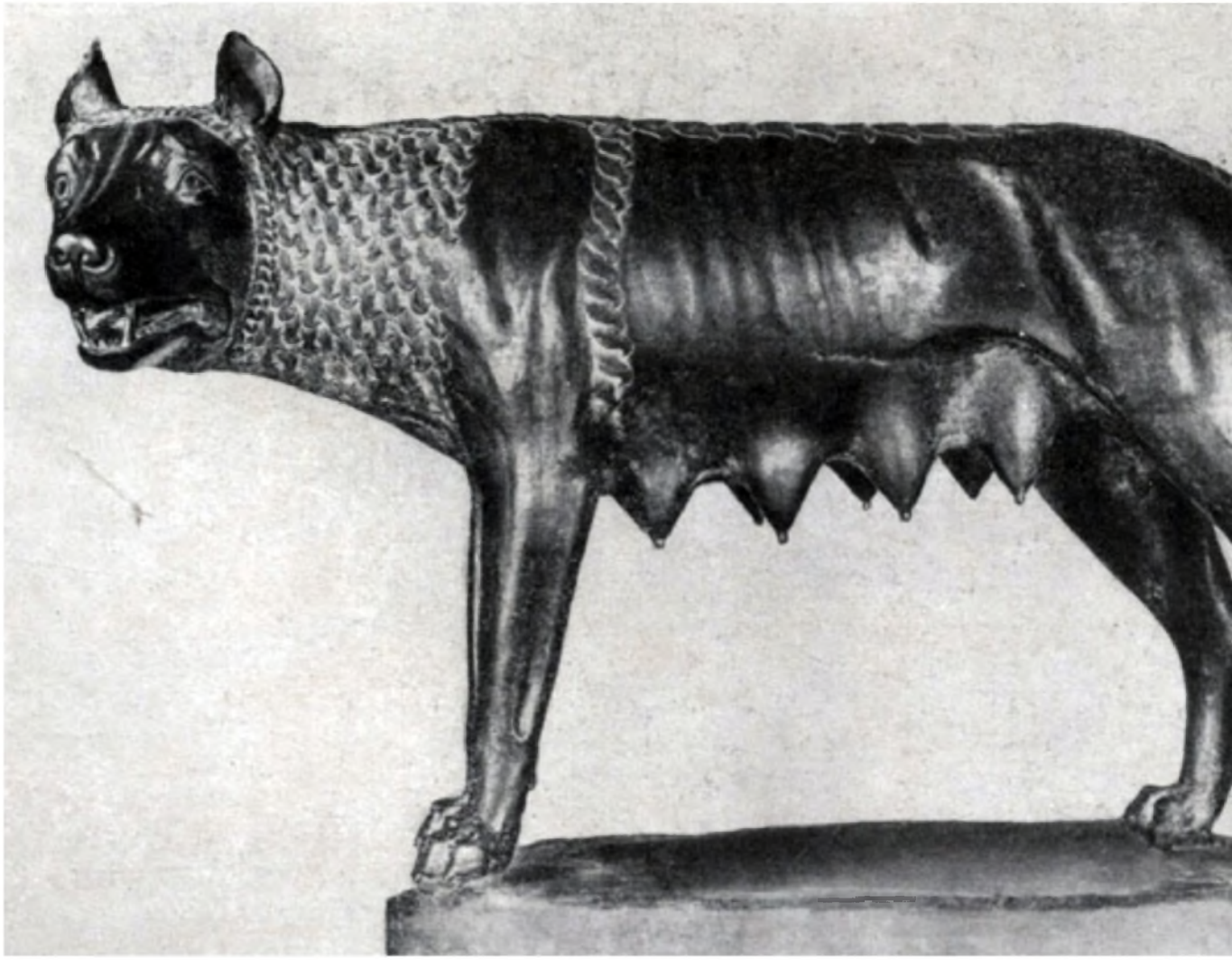
250 6. Голова с погребальной урны из Кьюзи. Начало 6 в. до н. э. Глина. Кьюзи. Музей.

Характерным видом этрусской скульптуры являются монументальные терракотовые саркофаги с фигурами умерших.



255 а. Саркофаг из Черветри. Глина. Около 500 г. до н. э. Рим. Вилла папы Юлия.

Саркофаг из Черветри 6 в. до н.э. представляет собой ложе (длиной 1,73 м) на фигурных ножках, на котором возлежит супружеская чета. Композиция отличается торжественной монументальностью, фигурам в целом присуща большая образная и пластическая выразительность; это же можно сказать и об угловатых по ритмике движениях рук. В лицах, несмотря на сохранение архаической схемы (косой разрез глаз, условная улыбка), чувствуется некоторое индивидуальное своеобразие.



255 6. Капитолийская волчица. Бронза. 6 в. до н. э. Рим. Палаццо Консерватори.

В 6 в. до н.э. обработка бронзы в Этрурии достигла уже большого- совершенства: употреблялось литье, последующая чеканка, гравировка, выполнялись статуи крупных размеров. Одним из таких произведений 6 в. до н.э. является знаменитая статуя Капитолийской волчицы. Волчица изображена кормящей Ромула и Рема (фигуры их утрачены; существующие ныне выполнены в 16 в.). В этой скульптуре зрителя поражает не только наблюдательность в воспроизведении натуры (с большой точностью переданы постановка фигуры - напряженно вытянутая вперед морда, оскаленная пасть, проступающие сквозь кожу ребра), но и умение художника усилить все эти детали и объединить их в единое целое - образ хищного зверя. Недаром статуя Капитолийской волчицы в последующие эпохи воспринималась как яркий символ сурового и жестокого Рима. Некоторые черты, свойственные скульптуре архаического периода, например несколько упрощенные контуры статуи, орнаментализированная трактовка шерсти не нарушают в данном случае общего реалистического характера скульптуры.

Ремесленники Этрурии славились своими работами из золота, бронзы и глины. Этрусские гончары применяли особую технику так называемого буккеронеро (черной земли): глина прокапчивалась, приобретая при этом черный цвет. После формовки и обжига изделие подвергалось лощению (полировке трением). Эта техника была вызвана стремлением придать глиняным сосудам сходство с более дорогими металлическими сосудами. Стенки

их обычно украшались рельефными изображениями, а на крышках иногда помещали петуха или другие фигуры.

Период 5 - 4 вв. до н.э. в Этрурии был временем экономического застоя. Искусство этого периода также переживало застой - оно как бы остановилось на ступени архаики. Но именно в это время народы Италии - этруски, самниты, римляне, оски и другие - приходят в особенно тесное соприкосновение с греками, в первую очередь с теми, которые населяли Великую Грецию. В этих богатых греческих полисах культура стояла на высоком уровне развития и искусство Великой Греции лишь в малой мере отличалось от искусства метрополии.

Новый подъем этрусское искусство переживает в 3 - 2 вв. до н.э., однако под воздействием греческого этрусское искусство в этот период теряет в значительной степени своеобразие. Произведения этрусской живописи 3 - 2 вв. примыкают к эллинистическим образцам. В скульптуре образы нередко получают особенно обостренную экспрессию. Портретная фигура знатного этруска возлежащего на ложе с чашей для возлияния в руке, на крышке урны удивительна резким контрастом торжественной репрезентативности позы, и его почти гротескно комической внешности. Ряд других изображений на погребальных урнах отличается грубой утрировкой. Бронзовые изделия этрусских ремесленников этого времени - зеркала, украшенные гравировкой, чаши, кубки, цисты для хранения свитков - попрежнему отличаются высоким уровнем художественного ремесла.

К концу эпохи эллинизма, когда самостоятельности Этрурии был положен конец, этрусское искусство следует уже рассматривать вместе с римским искусством.

Искусство Римской республики

Внешнеполитическая история Римской республики со времени установления республиканского строя в конце 6 в. до н.э. до начала периода империи в конце 1 в. до н.э. разделяется на несколько этапов. Первоначально Рим, являвшийся небольшим городом-государством, вел борьбу со своими ближайшими соседями - племенами латинов, эквов, вольсков - и подчинил их своей власти. Следующим Этапом было покорение Римом всей Италии. К концу республиканского периода завершилось завоевание всех средиземноморских государств и превращение Рима в огромную мировую державу.

История римского общества республиканского периода характеризуется ожесточенной классовой борьбой. Эти столкновения были, с одной стороны, результатом основного противоречия раболадельческого общества - противоречия между рабами и рабовладельцами, с другой стороны - результатом борьбы плебеев с патрициями за свои политические права и за улучшение своего экономического положения. В конце республиканского периода - во 2 - 1 вв. до н.э. - общественные противоречия особенно усилились.

Приток огромных масс рабов вел к увеличению удельного веса рабского труда. Рабовладение вступило в новый фазис: оно приобрело характер организованной по новому эксплуатации рабов в крупных землевладельческих хозяйствах - латифундиях и на рудниках. Восстания рабов время от времени потрясают республику, угрожая порой и

самому ее существованию (сицилийские восстания рабов 2 в. до н.э., восстание Спартака в 1 в. до н.э.).

В то же время нарастали противоречия между различными группировками внутри класса рабовладельцев, между правящей верхушкой и массами свободного населения. Эти конфликты нашли свое выражение в долголетних ожесточенных гражданских войнах 1 в. до н.э.

Римская мировая рабовладельческая держава представляла собой более высокую историческую ступень, нежели греческие города-государства, и, естественно, культура Древнего Рима должна была решать новые задачи, поставленные новой исторической эпохой.

Мировосприятие римлян было более трезвым и практическим, нежели поэтическое мировосприятие древних греков, сформировавшееся на менее зрелом этапе античного рабовладельческого общества. В культуре огромной военно-административной римской державы преобладание было на стороне тех видов искусства и наук, которые имели непосредственно практическое значение. Отсюда - ведущая роль официальной гражданской архитектуры в римском искусстве, отсюда - развитие в скульптуре индивидуального портрета и протокольно-повествовательного исторического рельефа, отсюда - исключительное развитие различных областей римского права и т. д. Напротив, в таких видах искусства, как монументальная скульптура и живопись, а также в поэзии римляне были менее оригинальны, и здесь сильнее выражена их зависимость от греческих и эллинистических образцов.

Известно огромное значение мифологии для греческого искусства. Римская религия, не имевшая того поэтического характера, который составлял основу греческой религии, была бедна образами и отличалась сухой прозаичностью. Отношение человека к божеству выражалось в точном исполнении обрядов, которые являлись как бы платой за исполнение просьбы. Все важнейшие явления природы, все события человеческой жизни связывались с определенными божествами, но долгое время римляне вовсе не изображали своих богов, их божества имели отвлеченный характер и, кроме своей узкой функции, не обладали никакими качествами (например, «бог первого крика ребенка», «бог произрастания зерна»). Поэтому мифологическая тематика не имела для римского искусства такого важного значения, как для греческого. Первые культовые статуи римляне заимствовали у этрусков.

Отсутствие развитой мифологии и конкретных образов богов было благоприятным условием для широкого заимствования культов и мифов других народов. Уже в 4 в. до н.э. римляне привели истолкование образов своих богов в соответствие с образами богов Греции.

Как указывалось, архитектура была ведущим искусством Древнего Рима. Если для Греции главным типом архитектурного сооружения был храм, то в римской архитектуре основное место занимали сооружения, воплощавшие идеи могущества римского государства, а позже императора, отвечавшие потребностям рабовладельческой верхушки и направленные на завоевание популярности у свободного населения городов: форумы, триумфальные арки, амфитеатры, термы, базилики, дворцы и виллы, инженерные сооружения, обслуживавшие города римской державы и прежде всего - гигантский центр метрополии, город Рим. Строительная техника поднимается на большую высоту, развивается инженерное искусство, использующее достижения эллинистической науки. Создаются грандиозные акведуки, подающие воду на десятки километров (акведук Аппия

Клавдия, 311 г. до н.э.), дороги (Виа Аппиа, 312 г. до н.э.), мосты, сточные каналы (Клоака Максима в Риме).

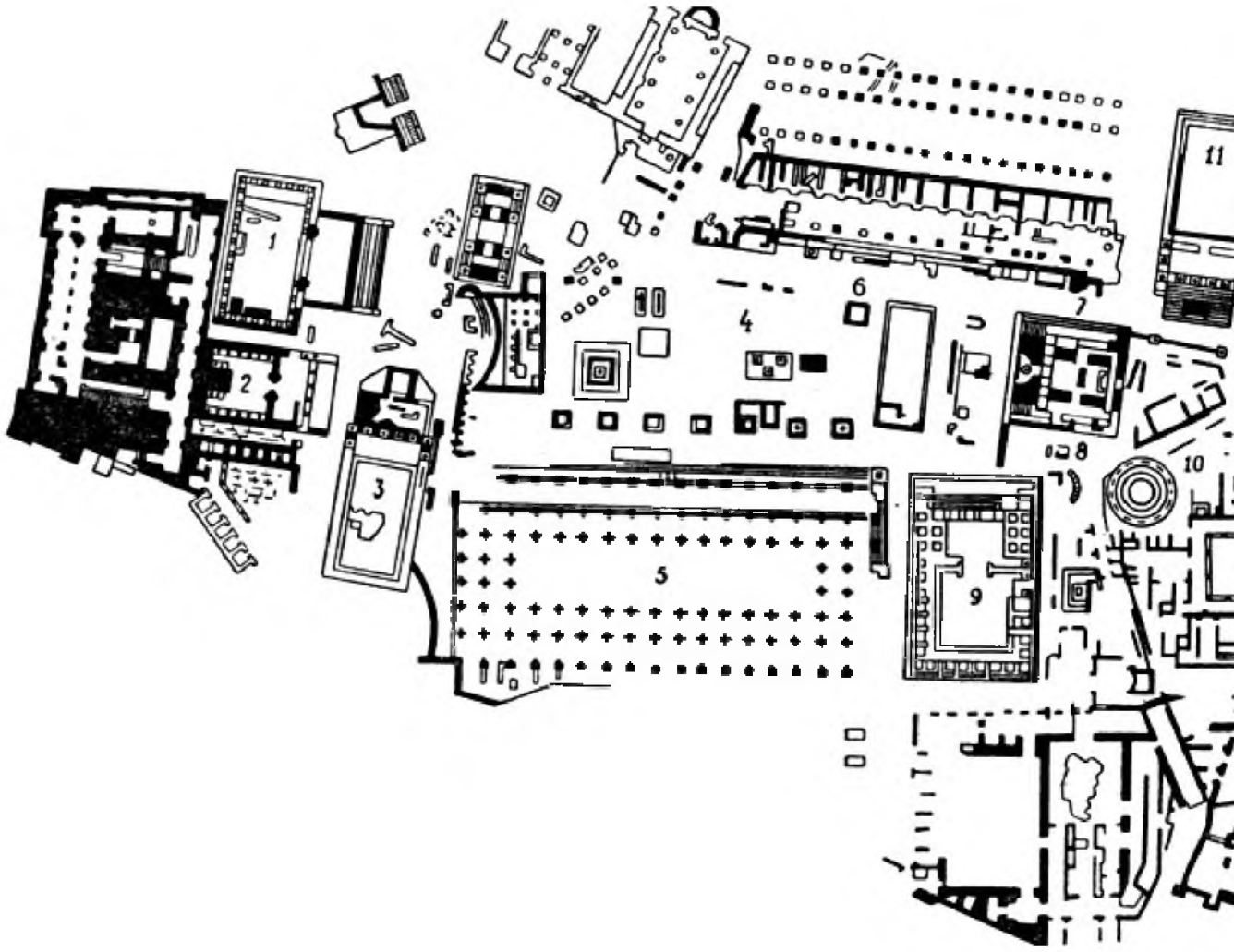


256. Аппиева дорога (Виа Аппиа). Начата постройкой в 312 г. до н. э.

На рубеже 3 - 2 вв. до н.э. входит в употребление новый строительный материал - водоупорный и чрезвычайно прочный римский бетон, составными частями которого были известковый раствор, вулканический песок (пуццолана) и щебень. Вначале бетон применялся при строительстве дорог, затем он получил широкое распространение в строительстве зданий и не только удешевил строительство, но и способствовал возникновению новых конструкций - сводчатых перекрытий больших помещений, что, в свою очередь, вызвало новые архитектурные решения.

В 3 - 1 вв. до н.э. от простоты и суровости Древнего Рима не осталось и следа. Приток богатств из завоеванных стран способствовал развитию роскоши в среде господствующих классов.

В Рим широким потоком хлынули произведения греческого искусства. Римляне широко использовали достижения греческой архитектуры, но, обращаясь к тем или иным типам, композиционным приемам, архитектурным формам греческих построек, римляне коренным образом перерабатывали их. Так, например, созданная греками система архитектурных ордеров подучила у римлян в соответствии с новыми задачами, разрешавшимися в римском зодчестве, новое истолкование. В отличие от греческих архитекторов, для которых ордер был логическим выражением конструкции, римские архитекторы понимали ордер в основном как декорацию.



Форум Романум. План 1. Храм Согласия. 2. Храм Веспасиана 3. Храм Сатурна. 4. Форум Романум. 5. Базилика Юлил. 6. Храм Януса. 7. Храм Цезаря. 8. Арка Августа. 9. Храм Кастора и Поллукса. 10. Храм Весты. 11. Храм Антонина Пия и Фаустины. 12. Базилика Максенция. 13. Арка Тита.

Древнейшим местным типом римского храма был, повидимому, круглый в плане храм. Таков круглый храм в Тибуре (Тиволи) 1 в. до н.э. Эта небольшая постройка стоит на высоком подиуме; круглая целла окружена 18 коринфскими колоннами легких, стройных пропорций. Храм чрезвычайно красиво поставлен среди скал и множества каскадов. Элементы архитектурного декора храма в Тибуре (фриз, кассеты плафона) свидетельствуют об изучении памятников эллинистической архитектуры. Расположенный

на берегу Тибра храм (ранее считавшийся храмом Весты) на Бычьем рынке в Риме также имеет круглую форму.



258 6. Круглый храм на Тибре в Риме. 1 в. до н. э.

Наиболее характерен для римских храмов тип так называемого псевдопериптера, соединяющего в себе элементы греческого периптера с композиционными принципами этрусских храмов. К ранним сооружениям этого рода относится небольшой храм Фортуны Вирилис в Риме (1 в. до н.э.). Храм стоит на высоком подиуме, прямоугольная целла сдвинута вглубь, образуя глубокий портик с двумя рядами колонн перед входом; колонны, окружающие целлу с остальных трех сторон, как бы входят в ее стену, превращаясь в полуколонны. Лестница, расположенная перед портиком, акцентирует фасад здания. Храм выстроен в ионическом ордере.

В период поздней республики в Риме уже сложился тип театрального здания. К сооружениям этого типа относятся Большой театр в Помпеях, театр Помпея на Марсовом поле в Риме (55 - 52 гг. до н. э) и временный театр Марка Скавра, известный по описанию Плиния.

Принципиальным отличием римского театра от греческого было то, что римский театр представлял собой самостоятельное здание, а не вырубался в скале, как греческий; второй особенностью было наличие здания сцены, тогда как в греческом театре классической

эпохи за сценической площадкой развертывался реальный ландшафт. Таким образом, внутреннее пространство римского театра было замкнуто, изолировано; греческий театр органически связан с природой, римский театр - в большей мере сооружение городского типа. Субструкции(*Субструкции-подпорное сооружение, на котором возводилось здание. Широко применялись в архитектуре стран Передней Азии (в виде высоких платформ из насыпного грунта или из сырцового кирпича) и в римской архитектуре (нередко в виде сводчатых галлерей из камня, кирпича и бетона).*),(в данном случае - система сводчатых галлерей) использовались как система фойе и способствовали быстрому заполнению и освобождению театра зрителями.

Амфитеатр, представлявший собой как бы соединение полукружий двух театров и предназначавшийся для различных зрелищ - травли зверей, гладиаторских боев и др., - был всецело римским изобретением и достиг наиболее полного развития в императорскую эпоху в амфитеатре Флавиев - Колизее (80 г.)



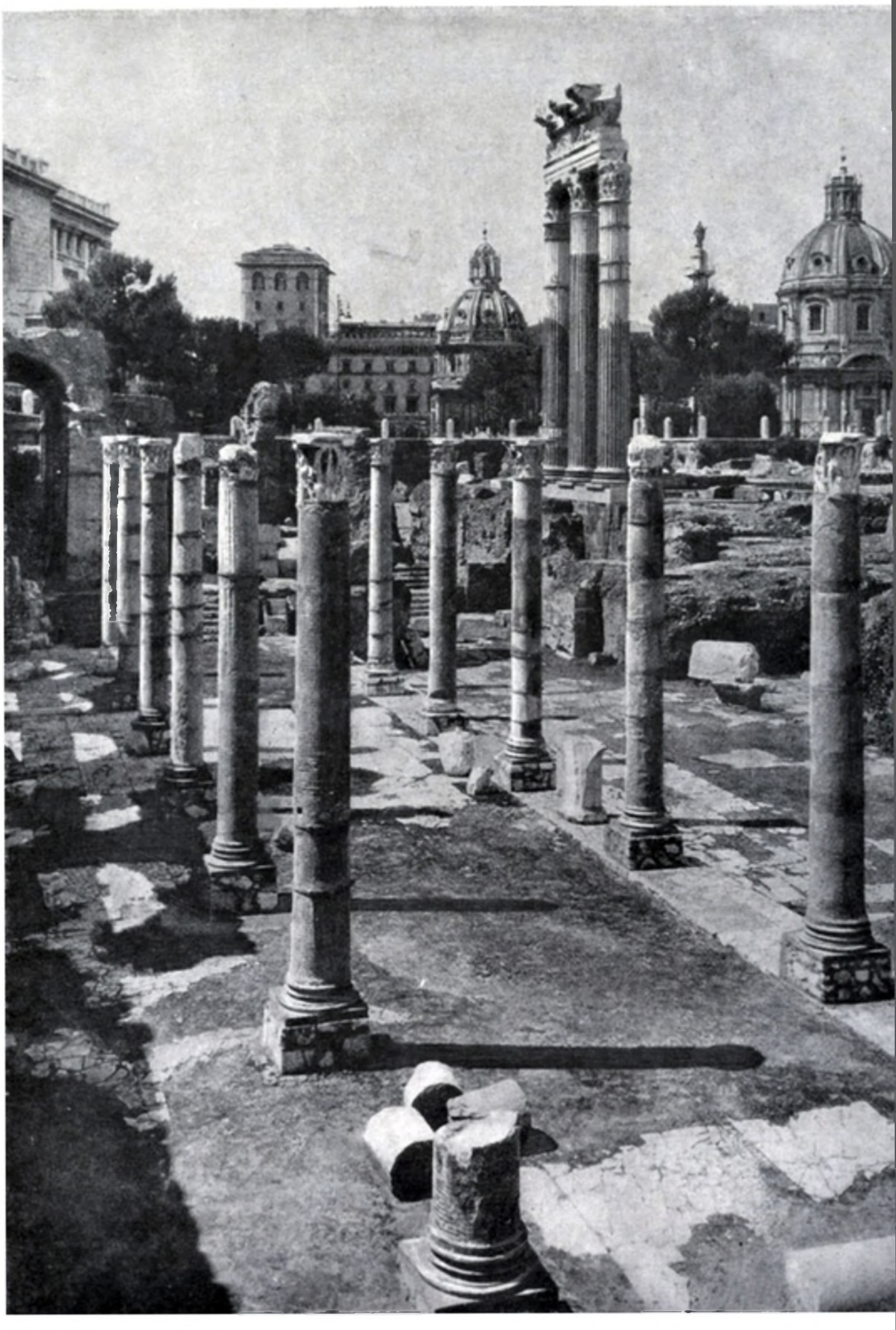
257. Гробница Цецилии Метеллы на Аппиевой дороге. 1 в. до н. э.

К монументальным сооружениям эпохи республики относятся гробницы римской Знати и римских богачей, располагавшиеся вдоль больших дорог за воротами Рима. Надгробия сооружались в виде саркофагов, столбов и обелисков. Гробница Цецилии Метеллы, стоящая на Аппиевой дороге, относится к середине 1 в. до н.э. . Это монументальное сооружение в виде огромного цилиндра, покоящегося на квадратном основании (сторона которого равна 22,3м). Гробница, вероятно, завершалась венчающей частью в форме конуса. Постройка выполнена из бетонной массы, облицованной камнем, фриз и карниз - мраморные (зубцы, венчающие башню в настоящее время, - не античные, а, вероятно, средневековые). Этот памятник напоминает исконную форму этрусского надгробного памятника - тумулуса (кургана), причем окружавшая тумулус низкая каменная подпорная

стена (крепида) в гробнице Цецилии Метеллы преобразована в мощный барабан, завершенный карнизом.



258 а. Римский форум (Форум Романум). На первом плане — базилика Юлия, далее в центре — три колонны храма Кастора и Поллукса, вдали арка Тита.



259. Форум Цезаря в Риме. 1 в. до н. э.

Центром деловой и общественной жизни Древнего Рима был римский форум (Форум Романум). Эта площадь с расположенными на ней храмами и общественными зданиями представляла собой комплекс, созданный по принципу свободной, живописной планировки.

Архитектура жилых домов эпохи республики лучше всего может быть прослежена в Помпеях, так как в Риме большинство домов этого времени было разрушено и на их месте выросли дома последующих эпох.

Местный италийский тип дома с атриумом обогащается перистилем (внутренним двориком, окруженным колоннадой), обычно украшенным фонтаном, статуями, цветниками. Перистильный дом - отличительная особенность восточноэллинской архитектуры - был не просто заимствован, но переработан по-своему. Свободное расположение помещений вокруг перистиля, характерное для Делоса (Греция), сменяется у римлян расположением помещений по единой центральной оси, что, как указывалось, было характерно уже для этрусских жилищ. Из помпейских жилых домов эпохи республики лучше всего сохранились «Дом Пансы», «Дом Фавна» и «Дом серебряной свадьбы».

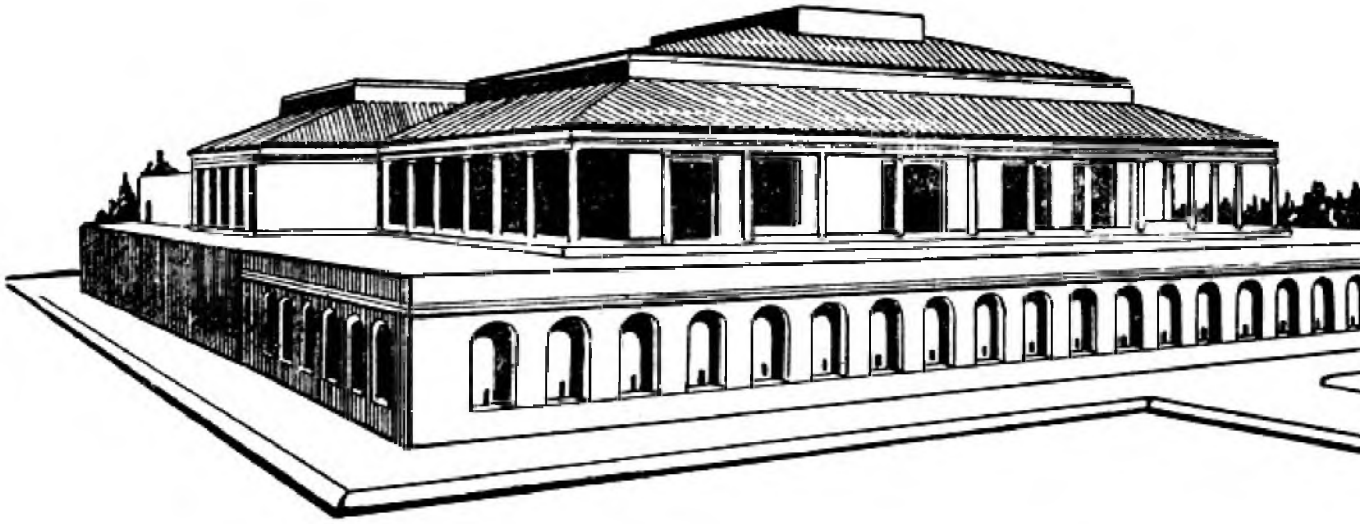
Появление вилл богачей имело различные причины. Это объясняется и крайним обогащением верхушки римского общества, и ростом индивидуализма, и стремлением к уединению среди природы, и возросшим шумом и теснотой городской жизни. Витрувий различает villa rustica - сельскую виллу, имеющую хозяйственный или промышленный характер, и villa peurbana - городскую виллу, предназначенную для отдыха и развлечений. Последние в большом количестве размещались на побережье Неаполитанского залива. Лучше других сохранились «Вилла мистерий», «Вилла Диомеда» (обе близ Помпеи), «Вилла папирусов» близ Геркуланума, виллы в Боскореале. Загородная вилла планировалась так же, как и городская, но свободнее; перистиль был больше и превращался в настоящий сад. К главной части дома примыкали служебные и хозяйственные постройки, располагавшиеся по полукругу или по незамкнутому прямоугольнику. Планировка виллы в значительной мере определялась характером местности. Искусно разбитый сад, фонтаны, беседки, гроты, скульптура органически входили в комплекс виллы. Непременной принадлежностью виллы был большой водоем - писцина. Архитектурный тип римской виллы сложился к концу 1 в. до н.э. Виллы Эпохи империи отличаются от этого типа только большими размерами, роскошью убранства, применением более ценных материалов.

Неотъемлемой принадлежностью богатых жилых домов в эпоху республики была стенная живопись. В Помпеях сохранилось много стенных росписей, и поэтому значение этого города для изучения античной живописи исключительно велико. В конце 19 в. установилось деление помпейских стенных росписей на четыре стиля, связанных с определенными историческими периодами. Это деление остается в основном правильным и притом не только для помпейской, но и для всей римской декоративной живописи до третьей четверти 1 в. р. э.

Во 2 и 1 вв. до н.э., в республиканскую эпоху, развиваются первый и второй стили.

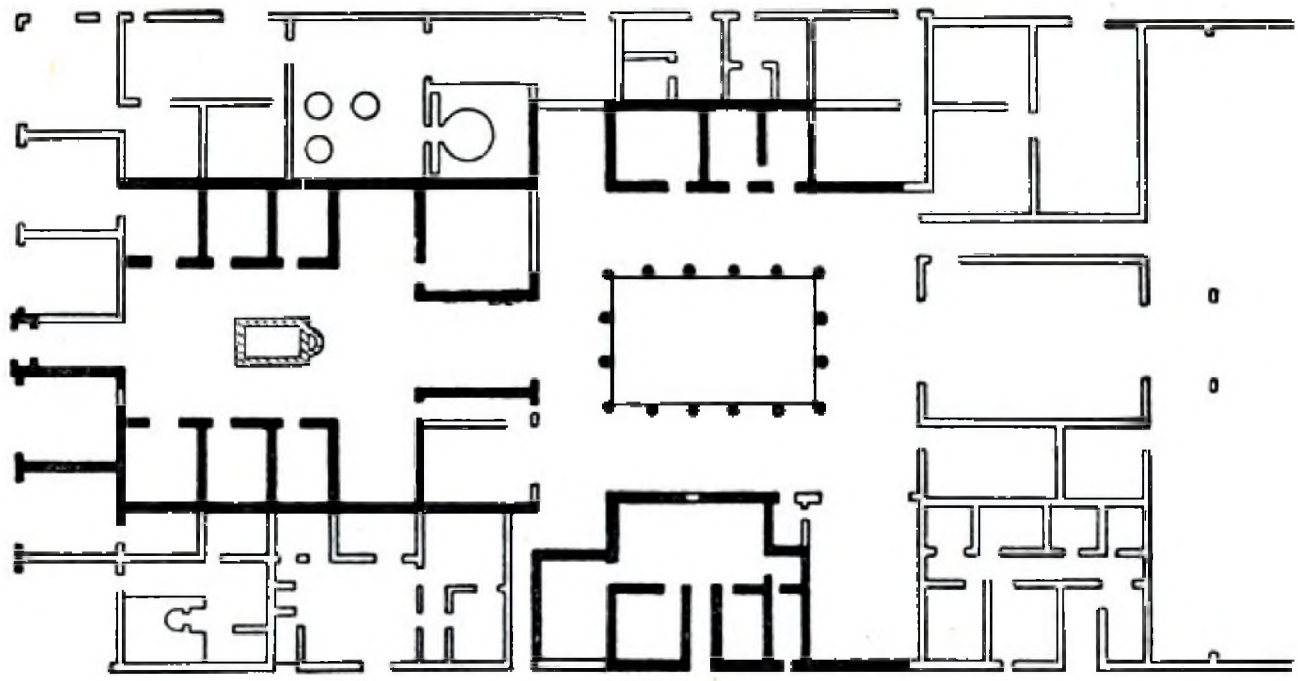
Первый, или инкрустационный, стиль представляет собой подражание кладке стены из цветного мрамора. Отдельные квадры, карниз и пилястры выполнены в штукатурке

рельефом. Цвета росписи стен первого стиля - тёмнокрасный, желтый,черный и белый - отличаются глубиной и чистотой тона. Штукатурка, на которую накладывалась краска, приготовлялась из нескольких слоев, причем каждый последующий слой был более тонким и мелкозернистым. Первый стиль хорошо представлен в ряде домов, в частности, в знаменитом доме Фавна в Помпеях.



Вилла мистерий. Реконструкция.

В отличие от плоскостного первого стиля второй, так называемый архитектурный стиль, носит более пространственный характер. На стенах изображались колонны, карнизы, пилястры и капители с полной иллюзией реальности, вплоть до обмана зрения. Средняя часть стены покрывалась изображением портиков, эдикул, беседок, представленных в перспективе с применением светотени, так что создавалось иллюзорное пространство - реальные стены как бы раздвигались, помещение казалось больше. Часто в центре стены помещались большие картины с крупными фигурами. Сюжеты этих картин были по преимуществу мифологическими, реже - бытовыми. Лучшими образцами дошедших до нас росписей второго стиля являются фрески из «Виллы мистерий» в Помпеях, из виллы в Боскореале, из дома Ливии на Палатине в Риме и из многих домов в Помпеях. Часто росписи второго стиля представляют собой копии произведений греческих живописцев 4 в. до н.э.



План дома Пансы.

Особенно интересны фрески «Виллы мистерий» в Помпеях. Они занимают значительное место в развитии античной стенной живописи. В одном из помещениий этой обширной виллы стены сплошь покрыты росписями. Архитектурной декорации, исполненной живописью, отведено незначительное место вверху и внизу стены, на всей остальной плоскости развернута многофигурная композиция, представляющая ряд последовательных сцен, содержание которых связано с мистическим культом Диониса (вследствие чего и сама вилла была названа археологами «Виллой мистерий»). На тёмнокрасном фоне глубокого теплого тона размещены крупные фигуры участников действия. Они написаны яркими красками и рисуются четкими силуэтами на стенной плоскости. Художник сумел дать зрителю почувствовать значительность происходящего, воплотить то настроение благоговения и страха, которое испытывали участники мистерии. Особенно поразительна сцена с истязуемой молодой женщиной - ее поза, выражение лица, потухший взгляд, спутанные пряди черных волос передают физическое страдание и душевную муку. В той же группе выделяется прекрасная фигура танцующей молодой вакханки в развевающемся желтом плаще, уже прошедшей положенные испытания. Композиция фрески построена не столько на соотношении объемов в пространстве, сколько на сопоставлении силуэтов на плоскости, хотя в отдельности фигуры объемны и динамичны. Подобный принцип фресковой росписи, когда Элементы пространственности оказываются подчиненными стенной плоскости, знаменует собой определенный период в развитии античной живописи. Примером такого подхода в живописи второго стиля является так называемая «Альдобрандинская свадьба» - фреска в доме Ливии на Палатине в Риме, изображающая сцену приготовления к свадебной церемонии. Форма картины в виде вытянутого прямоугольника хорошо согласуется с композицией, построенной в спокойном, плавном ритме. Фигуры образуют три свободные группы, расположенные на одном уровне на розовато-коричневом фоне стены. Движения фигур свободны и полны сдержанной грации, образ Афродиты, беседующей с закутанной в белые одежды невестой, полон строгого величия. Пластический характер фигур, композиция, напоминающая рельеф, светлая, изысканная гамма красок отвечают нашему представлению о греческой живописи 4 в. до н.э.



260. Сцена посвящения. Роспись Виллы мистерий близ Помпеи. Вторая половина 1 в. до н. э.



261. Сцена посвящения. Роспись Виллы мистерий близ Помпеи. Вторая половина 1 в. до н. э.



262 а. Голова нимфы Аркадии. Фрагмент фрески «Нахождение Телефа» из так называемой базилики в Геркулануме. Около 70 г. н. э.



262 6. Голова Геркулеса. Фрагмент фрески «Нахождение Телефа» из так называемой базилики в Геркулануме. Около 70 г. н. э.



262 в. Поэтесса. Фреска из Помпеи. 1 в. н. э. Неаполь. Национальный музей.



263. Женщина с покрывалом. Фрагмент росписи Виллы мистерий (см. илл. 260-261).

Своеобразной чертой второго стиля являются изображения ландшафтов - гор, моря, равнин, - оживленных несколько гротескно трактованными фигурами людей, выполненными в эскизной манере (например, в серии пейзажей с изображением приключений Одиссея). В этих пейзажах сказывается новое понимание пространства, не замкнутого и ограниченного, как в греческой живописи, а более широкого и свободного. В большинстве случаев в пейзаж входят изображения архитектурных построек.

В области монументальной скульптуры римляне не создали памятников, равных по значению произведениям греческой статуарной пластики. Скульптурные изображения римских божеств исходят из греческих и эллинистических образцов. В римском искусстве нельзя встретить обобщенного образа всесторонне развитого прекрасного человека, нашедшего свое выражение в греческих статуях. Наиболее характерным воплощением римских гражданственных идеалов является распространенный в скульптуре образ облаченного в тогу римлянина, занятого выполнением своих государственных обязанностей (так называемый тогатус).

Доминирующее положение в римской скульптуре занимает портрет. Как и у этрусков, зарождение портрета в римском искусстве было связано с погребальным культом. Обычай снимать с покойника восковую маску и хранить ее вместе с фигурками домашних богов (пенатов и ларов) послужил одним из толчков к созданию портрета и способствовал возникновению устойчивой традиции точной передачи внешнего облика покойного. На этой основе развился чрезвычайно показательный для римского портрета интерес к передаче конкретного облика модели.

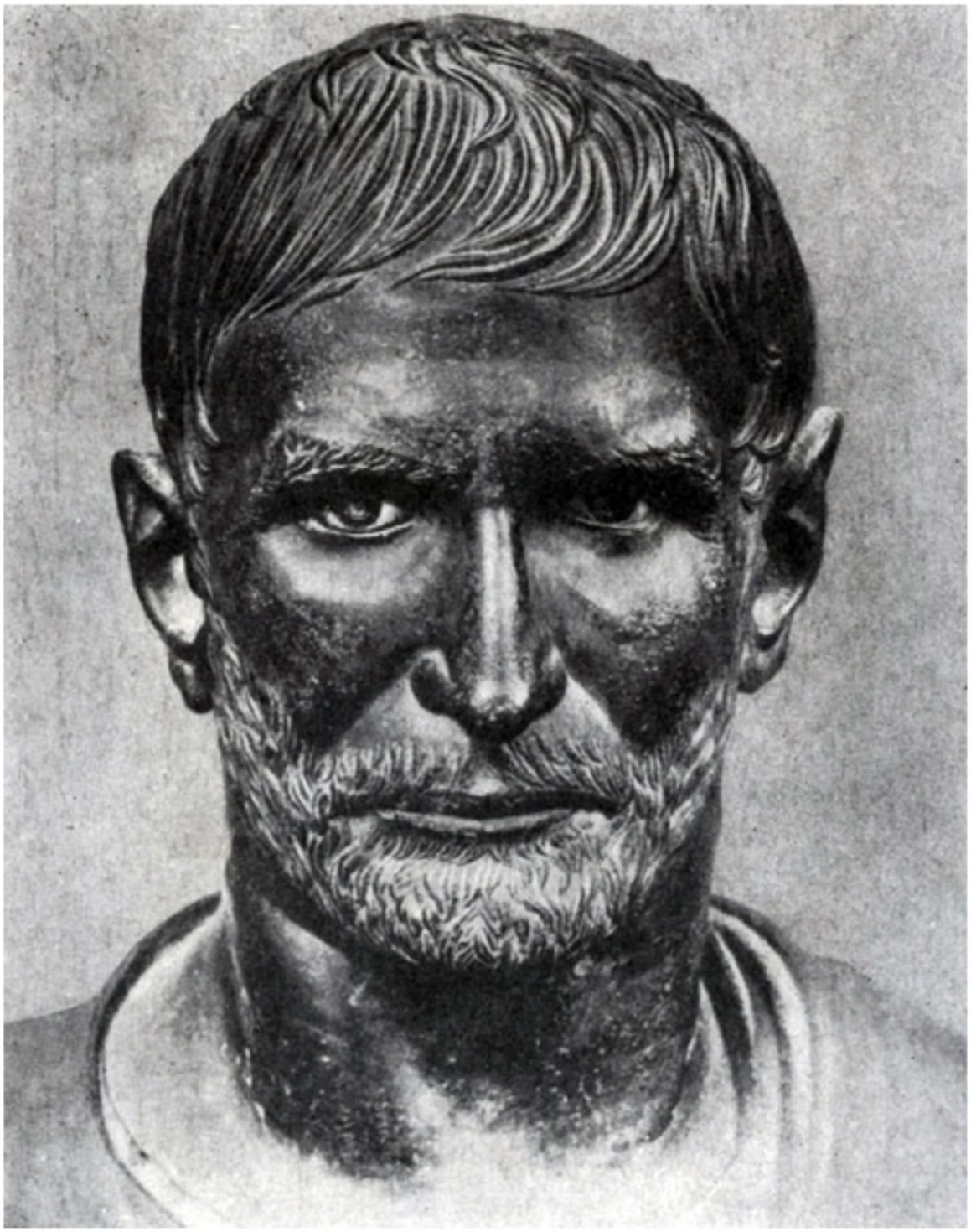
Здесь заложено отличие римского портрета от греческого. В Греции достойным увековечивания считался только выдающийся человек, прославившийся своей деятельностью; если греческий мастер выполнял портрет философа, то в его образе он выявлял прежде всего общие типические черты, сближавшие этого философа с другими мыслителями, точно так же как в портретах ораторов, стратегов художник исходил из типических черт, присущих этим представителям греческого общества. Напротив, задача римского мастера - увековечение данного конкретного лица, часто ничем не примечательного, причем от художника требовалось прежде всего бесспорное индивидуальное сходство. Сказанное, разумеется, не означает, что римский портретист ограничивался лишь достижением физиономического сходства, - римские мастера умели создавать яркие типические образы; в данном случае важно подчеркнуть, что римский художник исходил из конкретной индивидуальности. Этим определяется своеобразие римского портретного искусства.

На первом этапе развития римского портрета - в республиканскую эпоху - некоторая его незрелость сказывается в недостаточной художественной обобщенности образов, в слабом раскрытии внутреннего облика модели, в увлечении второстепенными деталями, в чрезмерно дробном, не всегда приведенном к единству пластическом решении, в сухости моделировки. Эти черты особенно заметны в ранних портретах. При первом взгляде на мужской портрет Туринского музея (3 в. до н.э.) кажется, что это посмертная маска: чрезвычайно детально переданы все особенности лица, вплоть до асимметричного расположения рта, приподнятой левой брови, впалых щек. Ни раскрытия характера, ни общего пластического единства здесь нет.



265 6. Статуя оратора (так называемый Авл Метелл). Бронза. Около 100 г. до н. э. Флоренция. Археологический музей.

Памятником более развитого портрета этрусско-римского направления является бронзовая статуя так называемого «Оратора» (2 в. до н.э.), изображающая, возможно, Авла Метелла, представителя одной из знатнейших римских фамилий. Оратор представлен в момент произнесения речи, правая рука его протянута к слушателям. Художник не только тщательно передал индивидуальные черты лица Метелла, но и детали одежды и обуви. Статуя выполнена по образцам греческих и эллинистических статуй ораторов, однако в сравнении с последними она производит впечатление большей прозаичности: отсутствие внутреннего порыва, суховатая детализация находятся в противоречии с торжественной постановкой фигуры и ораторским жестом.



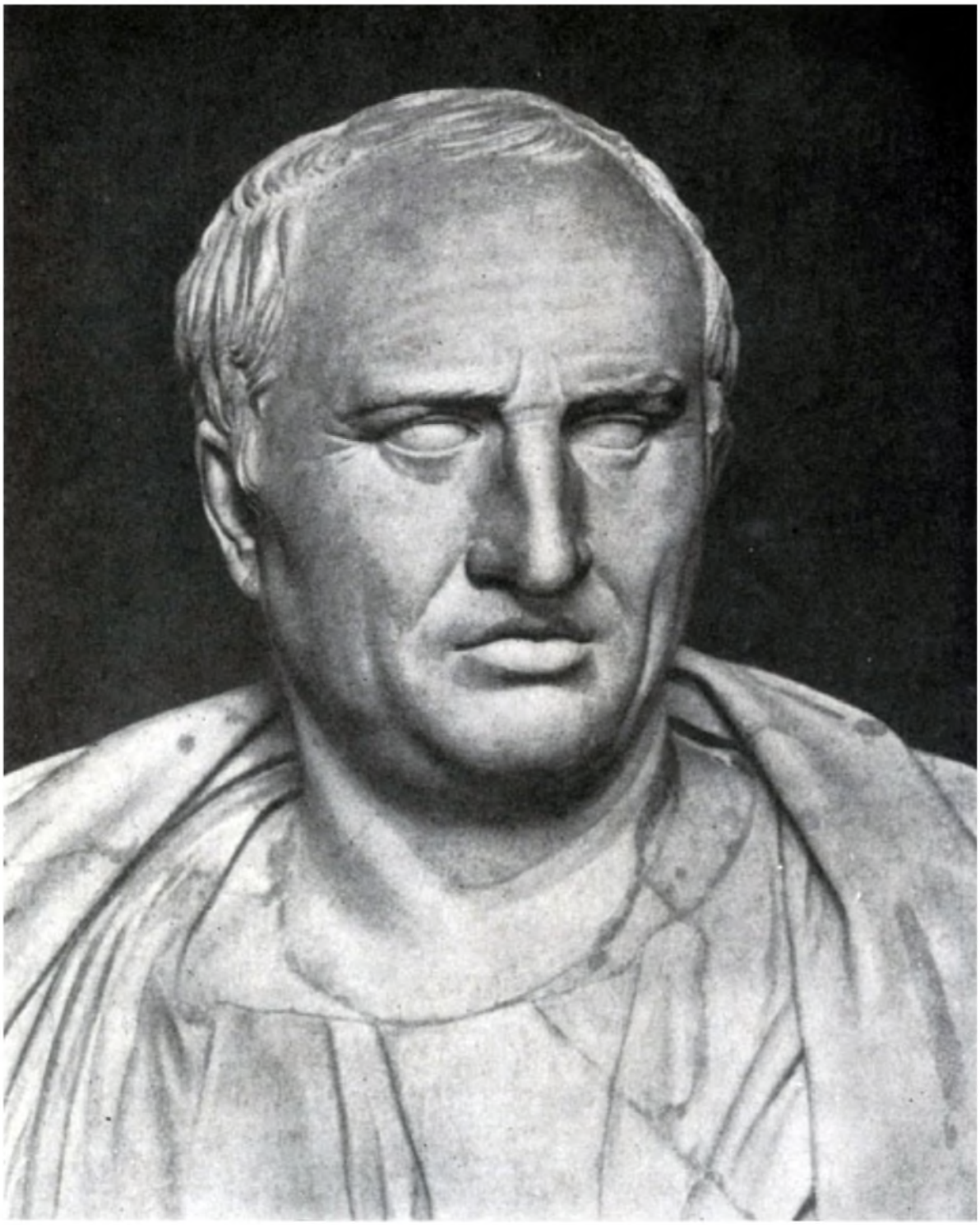
264 а. Портрет римлянина (так называемый первый консул Брут). Бронза. Вторая половина 4 в. до н. э. Рим. Палаццо Консерватори.

Однако уже в республиканскую эпоху были созданы портреты большой художественной силы. Так, например, бронзовый бюст римлянина - так называемый «Брут» из Палаццо Консерватори в Риме (вторая половина 4 в. до н.э.) дает пример портрета, в котором раскрыт человеческий характер. В этом произведении нашел яркое воплощение образ сурового, непреклонного римлянина эпохи республики. Более обобщенным является пластическое решение портрета.



265 а. Статуя римлянина, совершающего возлияние. Мрамор. 1 в. до н. э. Рим. Ватикан.

Портретная статуя римлянина, совершающего возлияние (1 в. до н.э.), представляет собой дальнейшее развитие типа тогатуса. Это впечатляющий портрет сурового, величавого человека, изображенного в живом движении. Длинная широкая тога образует множество глубоких складок, скрывающих фигуру; плащ покрывает голову, закрывает уши, чтобы ничто не отвлекало от произнесения молитвенных формул, не мешало бы точному выполнению традиционного обряда. Черты аскетически сурового бритого лица переданы с очень большой внимательностью и правдивостью.



264 6. Портрет Цицерона. Мрамор. 1 в. до н. э. Рим. Капитолийский музей.

К позднему периоду республиканской эпохи относятся превосходные по точности индивидуальной характеристики портреты Цицерона и Помпея, дающие чрезвычайно наглядное представление о личных качествах этих исторических деятелей. Например, громадная слава и авторитет Помпея, прозванного еще при жизни Великим, не заслонили от художника истинных качеств личности Помпея, и мастер создал портрет, в котором с предельной отчетливостью показаны ничтожество и ограниченность незаслуженно прославившегося полководца. Подобные произведения, свидетельствующие о глубокой проницательности художника, являются драгоценными историческими документами.

К области декоративного искусства поздней республики относится большой алтарь Гнея Домиция Агенобарба (36 - 32 гг. до н.э.). На главной продольной стороне его - рельеф с изображением торжественного жертвоприношения, связанного с составлением цензовых книг. Административный акт - запись имущества граждан - освящается жертвоприношением свиньи, овцы и быка. С чисто римской обстоятельностью переданы фигуры чиновника, граждан, стопы цензовых книг, алтарь, украшенные гирляндами цветов жертвенные животные, жрецы, слуги, воины. Здесь же у алтаря вместе с другими персонажами помещен бог войны Марс. Композиция рельефа строится по принципу последовательного размещения фигур, следующих одна за другой. Три другие стороны алтаря покрыты рельефом, сюжет которого взят из греческой мифологии. Это - свадьба морского бога Посейдона и Амфитриты. Торжественная колесница сопровождается трубящими в рог тритонами, нимфами, морскими конями; в воздухе летают эроты. Рельеф, выполненный с большой мягкостью, указывает на глубокое воздействие греческого искусства. Сочетание чисто римской темы жертвоприношения с греческой мифологической темой характерно для того времени.

К середине 1 в. до н.э. римское искусство уже сложилось в своих основных чертах и заняло ведущее место в искусстве античного мира.

Искусство Римской империи 1 в. н. э.

К концу 1 в. до н.э. Римское государство стало крупнейшей рабовладельческой державой. Его обширные размеры вызвали необходимость в сложном государственном аппарате для управления огромным хозяйством захваченных территорий. Необходимость централизации управления шла вразрез со старыми республиканскими формами общинного управления города-государства. В результате длительной борьбы между сословиями, сопровождавшейся глубокими социальными потрясениями эпохи гражданских войн, сложилась новая политическая форма власти - военная диктатура императора. Время от конца 1 в. до н.э. до падения Рима (5 в. н.э.) носит название периода империи. Причем время от конца 1 в. до н.э. до конца 3 в. н.э. называется периодом принципата (от слова принцепс - то есть первый среди сенаторов и граждан). Несмотря на фактически сложившуюся монархическую форму власти, официально считалось, что власть в римском государстве разделена между принцепсом (то есть императором) и сенатом. Такая форма правления была данью республиканским традициям.

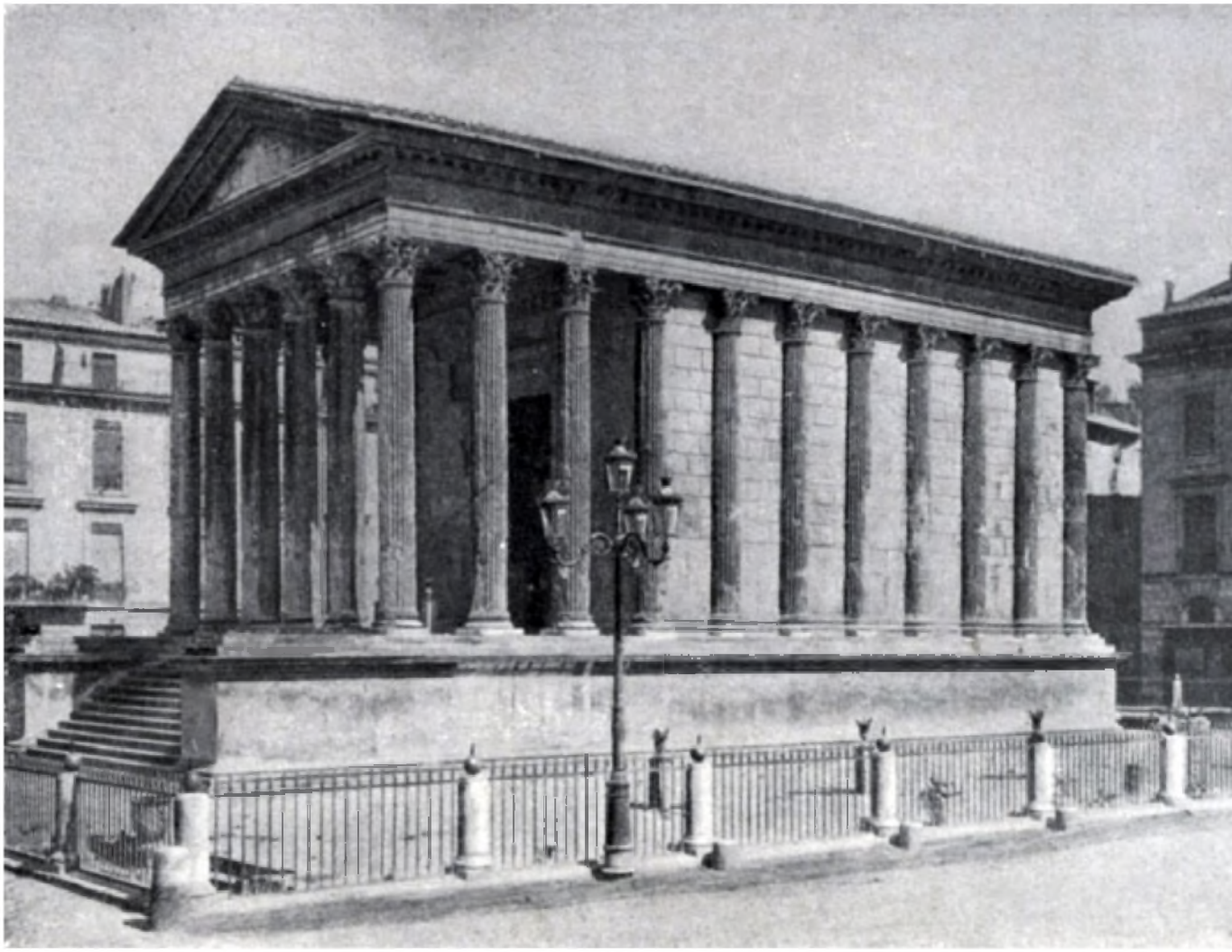
Последние десятилетия 1 в. до. н.э. и начало 1 в. н.э. - время расцвета римской культуры и искусства. Литература этого времени представлена творениями величайших римских поэтов Вергилия, Горация и Овидия, историческая наука - работами Тита Ливия; в этот же исторический период работал знаменитый теоретик архитектуры Витрувий. Следует, однако, отметить, что если для римской литературы время Августа было периодом высших творческих достижений, то наиболее выдающиеся памятники изобразительного искусства были созданы в более позднее время - главным образом во второй половине 1 - первой половине 2 в. н.э.

Социальная направленность римского искусства периода империи выражалась в первую очередь в прославлении императора как носителя идеи величия Римского государства. Для искусства времени Августа (27 г. до н.э. - 14 г. н.э.) характерны поиски нового стиля, новых средств художественной выразительности, необходимых для воплощения

общественных идей, выдвинутых эпохой империи. В это время римские художники особенно настоятельно обращаются к греческому искусству, причем своими образцами они выбирают произведения классической Эпохи - 5 - 4 вв. до н.э. Это накладывает особый отпечаток на памятники архитектуры и скульптуры августовского времени, соединяющие черты торжественной репрезентативности со строгой сдержанностью форм.

Ведущим искусством попрежнему остается архитектура. Строительство приобретает грандиозные масштабы. Усиленно сооружаются дороги, водопроводы, мосты. В Риме строится форум Августа, отстраиваются целые кварталы.

Одним из замечательных сооружений начала эпохи империи был форум Августа. В отличие от республиканского форума и форума Цезаря, которые были местом собраний и торговли и застраивались табернами (лавками), входившими в архитектурные комплексы этих форумов, форум Августа носил исключительно торжественный, государственный характер. Весь комплекс форума представлял собой симметрично построенную, замкнутую, изолированную композицию. Это продолговатая площадь, окруженная очень высокой рустованной стеной из туфа и травертина (высота ее 36 м), образующей в дальнем конце форума два симметрично расположенных закругления. Вдоль всей площади, примыкая к внутренней стороне стены, шли портики. Форум замыкался великолепным храмом Марса Ультора (Мстителя). Огромные размеры храма (высота колонн портика - почти 18 м), пышный и торжественный коринфский ордер, необычайная тщательность и красота отделки и скульптурного оформления дают основание считать его одним из лучших памятников храмовой архитектуры первой половины 1 в. н.э. В постройке его принимали участие греческие мастера.



266 а. Римский храм — так называемый Квадратный дом — в Ниме (южная Франция). Начало 1 в. н. э.

Ко времени Августа относится самый известный образец римского храма в форме псевдопериптера - так называемый «Квадратный дом» в Ниме (южная Франция). Законченный строительством в первые годы нашей эры, храм превосходно сохранился до нашего времени. Он поставлен на высоком подиуме, фасад подчеркнут глубоким портиком и ведущей к нему лестницей. Ордер храма - коринфский. В отличие от рассматривавшегося выше храма Фортуны Вирилис целла храма в Ниме более вытянута и по пропорциям близка к золотому сечению. Пропорции храма и орнаментация фриза отличаются изяществом, но формы несколько суховаты и холодны, что вообще свойственно стилю августовской архитектуры.

Весьма распространенными памятниками архитектуры Древнего Рима были триумфальные сооружения - арки, колонны, ростры (ораторские трибуны). Они воздвигались также в завоеванных областях в память исторических событий и военных побед и утверждали идею мощи римского оружия и римского государства. Из многочисленных триумфальных ворот и арок августовского времени до нас дошли лишь немногие. Наиболее интересны арки в Римини (27 г. до н.э.) и в Сузе (северо-западная Италия, 8 г. до н.э.). Это однопролетные арки строгих простых очертаний, увенчанные аттиком(*Аттик - стенка, надстроенная над карнизом, венчающим сооружение, предназначенная для рельефа или надписи. Будучи архитектурной формой чисто*

римского происхождения, аттик применялся главным образом в триумфальных арках.), с посвятительной надписью.

Среди гражданских построек августовского времени выделяется законченный в 13 г. до н.э. театр Марцелла, вмещавший несколько тысяч человек. Сохранились остатки радиально расположенных стен, поддерживавших полукруглый зрительный зал, а также часть фасада театра, представляющая собой двухъярусную аркаду. Возможно, что был и третий ярус, не сохранившийся до нашего времени. Столбы и арки сочетаются с приставными полуколоннами и антаблементами тосканского ордера в первом и ионического ордера - во втором ярусе. Таким образом, в театре Марцелла мы впервые встречаемся с чрезвычайно характерной для римского зодчества многоярусной аркадой, образующей с ордером органическое целое. Эта архитектурная система найдет свое самое совершенное выражение в Колизее.



РИМСКАЯ ИМПЕРИЯ

Римская империя.



266 6. Рельеф с Алтаря мира Августа. Мрамор. 13—9 гг. до н. э. Флоренция. Уффици.

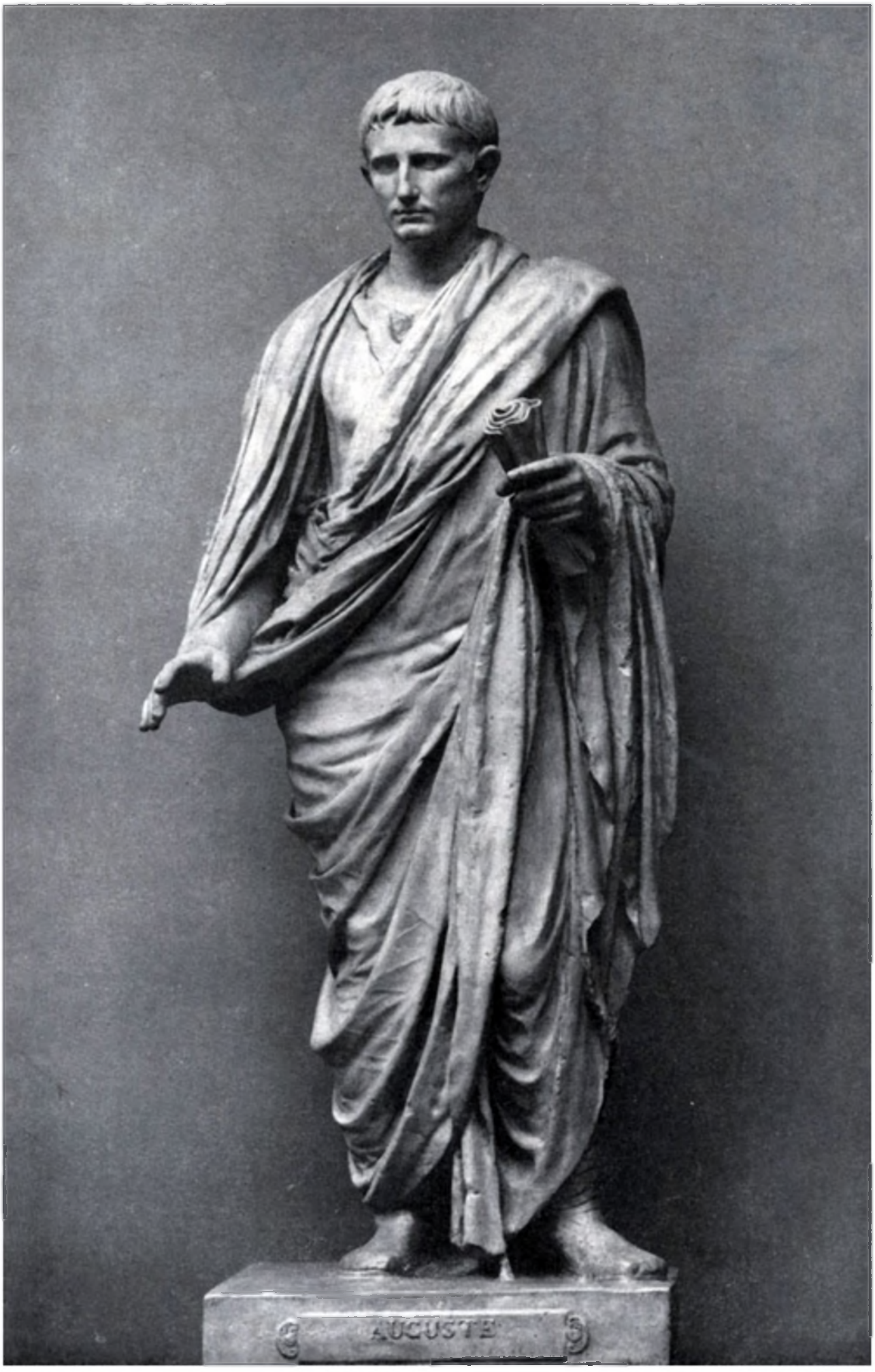
К 13 - 9 гг. до н.э. относится Алтарь Мира, сооруженный в Риме на Марсовом поле. Это прямоугольное сооружение (11,6 X 10,55 м, высотой в 6 м) представляет собой обнесенную стенами площадку, в центре которой на ступенях поставлен алтарь. Стены снаружи и внутри покрыты рельефным орнаментом. В верхней части наружных продольных стен помещен фриз с изображением торжественной процессии, направляющейся к алтарю. В числе участников шествия - Август, члены его семьи, его приближенные, сенаторы и жрецы, изображенные с портретным сходством. На торцовой стене - аллегория благоденствия государства в правление Августа: богиня земли Теллус, ветры - Ауры, тучные стада. Композиция рельефов Алтаря Мира строится не на простой последовательности отдельных сцен, как в рельефе жертвоприношения на алтаре Гнея Домиция Агенобарба, а расчленена на отдельные сцены, сюжетно и ритмически связанные между собой. В пластическом отношении рельефы отличаются строгостью и ясностью. Растительный орнамент, покрывающий всю стену ниже фриза, замечателен мастерским сочетанием декоративных качеств с реалистической трактовкой листьев и побегов аканфа. Динамичный, легкий и нзящный растительный орнамент широко использовался в римском декоративном искусстве 1 в. н.э.

В портрете времени Августа наряду с официальным придворным портретом, имевшим преобладающее значение, сохраняется и реалистическая линия портрета.



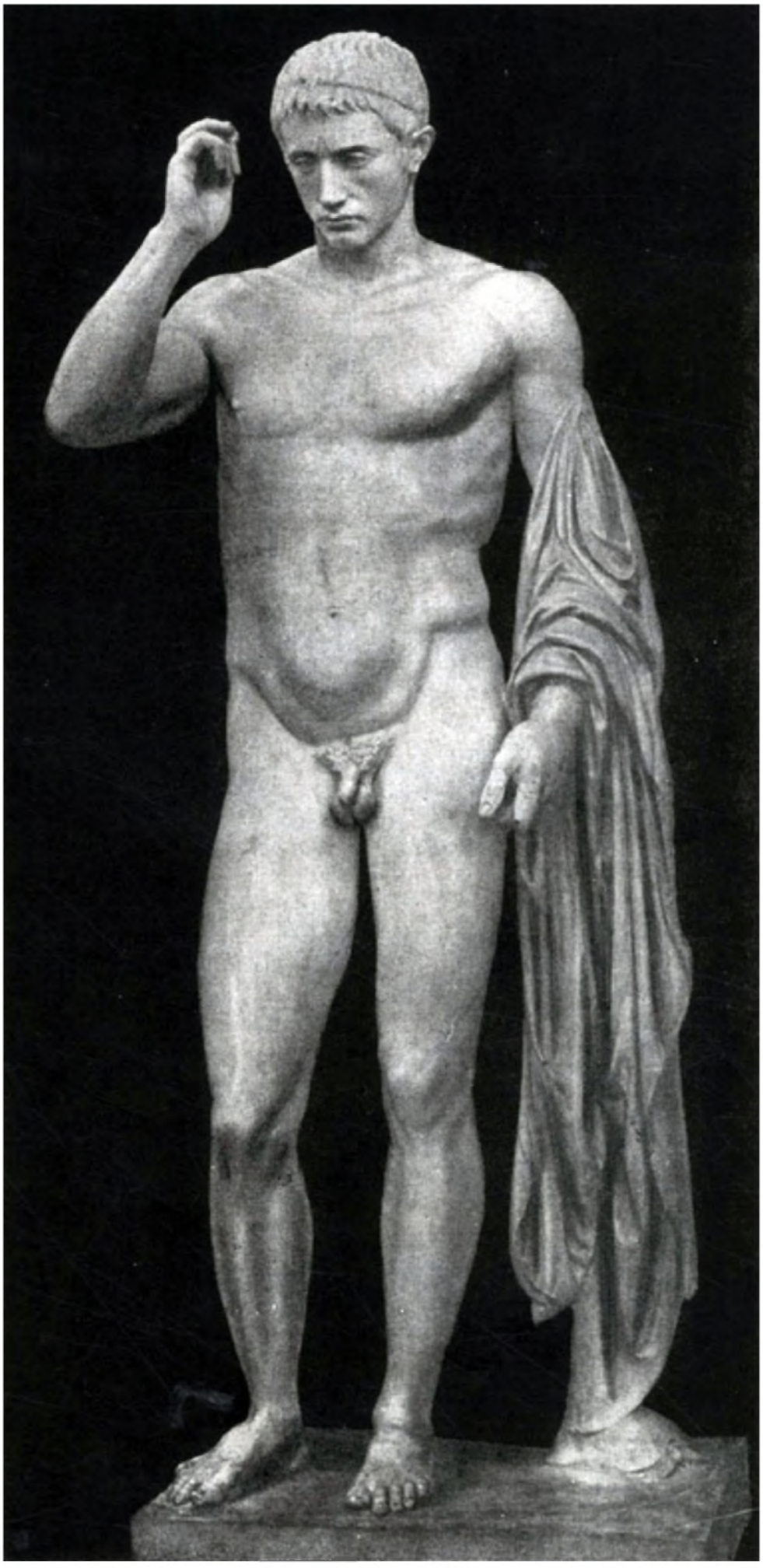
269. Статуя Августа с виллы Ливии в Прима Порта. Мрамор. Начало 1 в. н. э. Рим. Ватикан.

Примером официального портрета является статуя императора Августа из Прима Порта (близ Рима), относящаяся к 1 в. н.э. Август изображен в виде полководца, в панцыре, с жезлом в левой руке; подняв правую руку, он обращается с речью к войску. Поза Августа проста и величава. Черты лица - широкий спокойный лоб, маленький рот, острый подбородок, слегка торчащие уши и небольшие зоркие глаза, передавая сходство, трактуются все же несколько идеализированно, так что облик приобретает облагороженный характер. В постановке фигуры, в обобщенной трактовке форм сказывается изучение произведений греческих скульпторов 5 - 4 вв. до н.э. Однако черты репрезентативности, присущие статуе Августа, и граничащая с холодностью строгость пластической формы - специфически римские качества. К статуе из Прима Порта по идее и стилевым особенностям близка найденная в Кумах и ныне находящаяся в Эрмитаже статуя Августа, представленного в виде Юпитера, восседающего на троне. Подобная идеализация и торжественная парадность образа, не свойственная прежде римскому портрету, представляет характерную черту официального портрета эпохи империи. Трактованные в более интимном плане портрет юного Августа, портрет жены Августа Ливии и другие памятники также отличаются чертами обобщенности и идеализации.

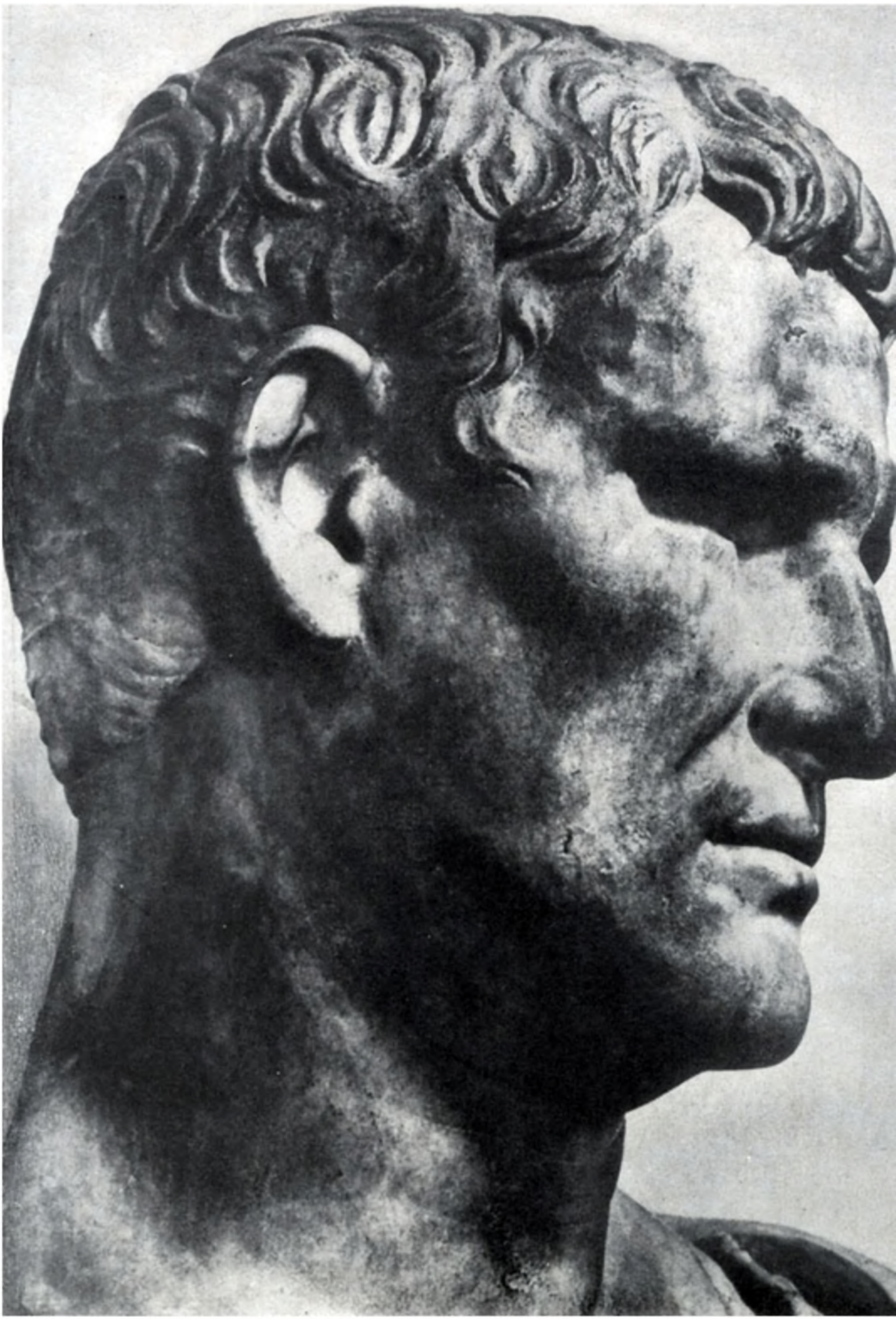

AUGUSTE

267. Статуя Августа в тоге. Мрамор.

Несколько особняком стоит портретная статуя Августа в тоге (Лувр), выполненная в духе республиканских статуй тогатусов. Это произведение в значительной мере лишено холодности стиля придворного портрета - здесь больше чувства, мягче и живописнее трактовка формы.



268. Статуя Германика. Мрамор. Конец 1 в. до н. э. Париж. Лувр.



270. Портрет Агриппы. Мрамор. Начало 1 в. н. э. Париж. Лувр.

Однако реалистические тенденции римского портрета гораздо отчетливее проявились в портрете сподвижника Августа - полководца и государственного деятеля Агриппы, в образе которого художник сумел передать большую силу воли, твердость и решительность. Портретная статуя Германика, полководца и политического деятеля (умершего в 19 г. н. р.), окруженного ореолом славы, дает величавый образ этого человека, изображенного обнаженным, как греческий герой. К этому же ряду примыкает портрет молодого человека из Национального музея в Риме и другие памятники.

***

Если в период правления Августа в Римском государстве поддерживалась видимость спокойствия и благоденствия, то при последующих императорах общественные противоречия начали обостряться, усилился произвол императора, участились конфликты императоров с сенатом, нарастало недовольство в низших слоях населения метрополии и в римских провинциях.

В строительной деятельности преемников Августа нередко сказывались личные вкусы или капризы императоров. В особенности этим отличался император Нерон, построивший так называемый «Золотой дом» - огромный дворцовый комплекс в центре Рима. В основе плана «Золотого дома» лежал увеличенный план загородной виллы. Широкое применение бетонных сводов обеспечивало перекрытие огромных залов без опорных столбов. Убранство «Золотого дома» было необычайно пышно: он был отделан золотом, перламутром и драгоценными камнями. «Столовые имели потолки с обшивкой из слоновой кости, которая вращалась, дабы можно было сыпать сверху цветы, а сквозь трубки брызгать благовониями». (*Светоний, Жизнеописание двенадцати цезарей (Нерон, 31), 1933.*).После падения Нерона дворец был разрушен, а развалины его впоследствии были засыпаны мусором и использованы в качестве субструкций для терм Траяна.



271. Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75—82 гг. н. э.

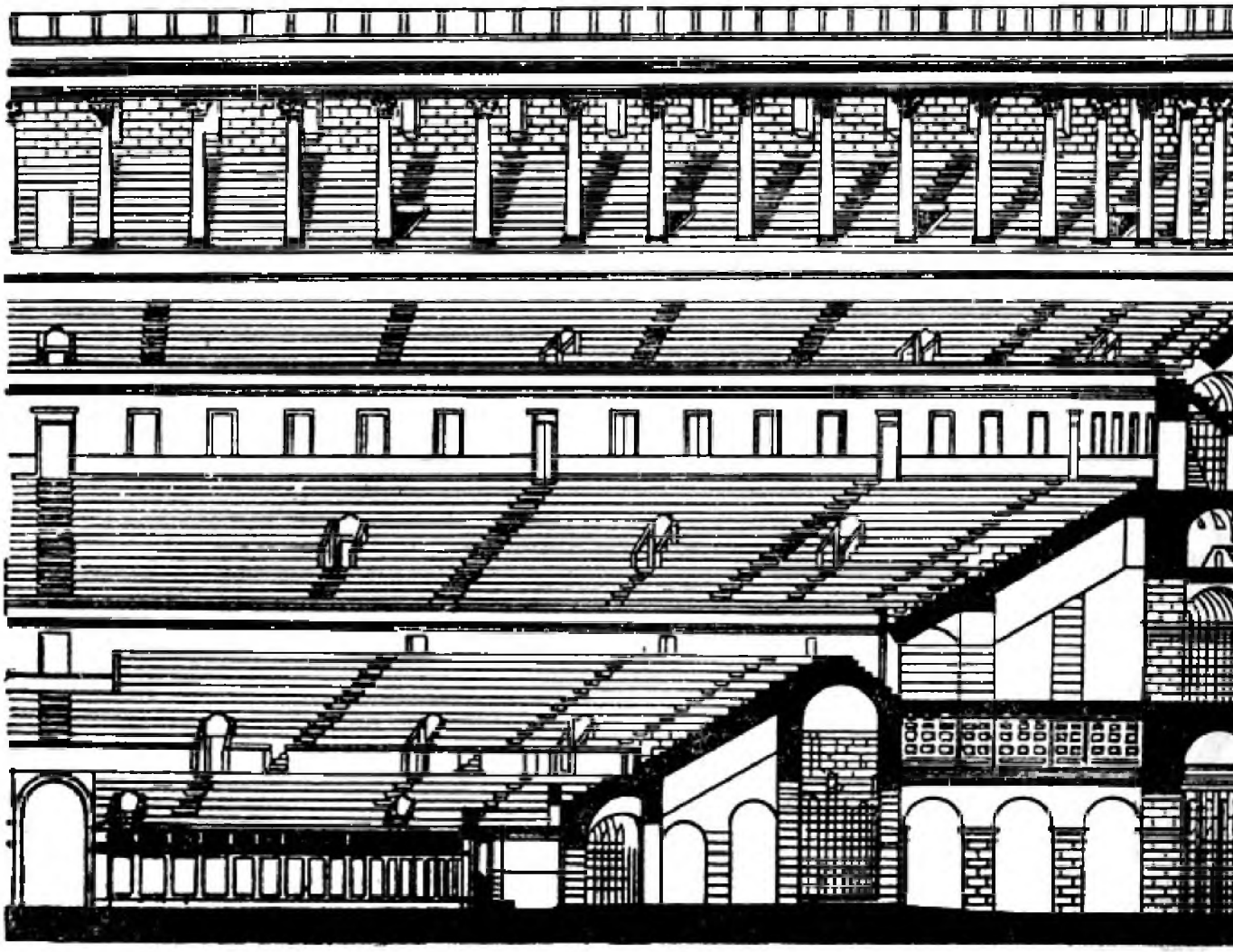


272. Колизей (амфитеатр Флавиев) в Риме. 75—82 гг. н. э. Общий вид.

Новый подъем архитектура переживает в период правления династии Флавиев (69 - 96). Одной из вершин римской архитектуры является амфитеатр Флавиев, или Колизей (75 - 82 гг. н.э.). Это огромное сооружение, вмещавшее около 50000 зрителей, предназначалось для гладиаторских боев и травли зверей. Размеры арены позволяли выпускать до 3000 пар гладиаторов одновременно. Характер зрелищ был крайне грубый и развивал в зрителях низкие и кровожадные инстинкты. Устройство игр было средством завоевания популярности и отвлечения римского населения от его реальных интересов; к этому средству прибегали императоры, полководцы, политические деятели.

В плане Колизей представляет собой эллипс (длина 188 м). В центре его находилась эллиптическая арена, отделенная высокой стеной от мест для зрителей. Вокруг арены, постепенно повышаясь, располагались разделенные широкими проходами места для зрителей, образующие четыре яруса. Места нижнего яруса были предназначены для императора и его окружения, сенаторов и т. п., затем последовательно шли ярусы для всадников и римских граждан, места последнего яруса занимали вольноотпущенники. В греческих театрах подобного размещения зрителей по социальным признакам не было; оно характерно именно для Рима. Места для зрителей были расположены на проходивших под ними мощных сводчатых галлереях, одновременно служивших укрытием для зрителей во время дождя. Система галлерей и множество входов способствовали быстрому заполнению и освобождению здания. Для защиты зрителей от солнца над всем амфитеатром на высоких мачтах, укрепленных на стене четвертого яруса, натягивался тент(веларий). Внутреннее убранство Колизея изобиловало мраморными облицовками и стуковыми украшениями; в пролетах арок второго и третьего этажа, вероятно, помещались статуи. Колоссальное сооружение амфитеатра покоится на глубоких подвальных помещениях, использовавшихся в служебных целях: здесь были помещения для пребывания гладиаторов, для раненых и убитых участников игр, клетки для зверей.

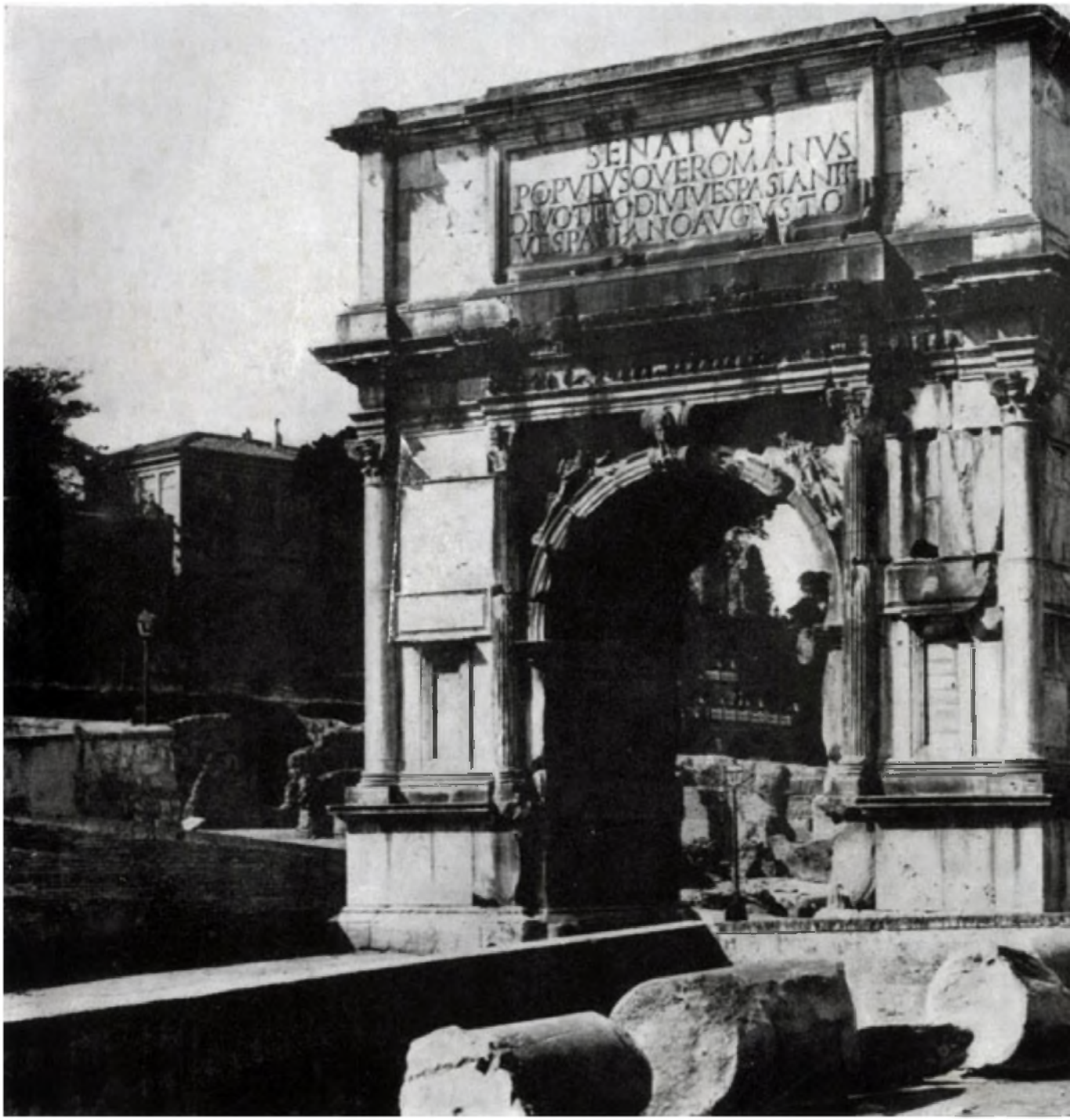
«Фасад» Колизея представляет собой грандиозную трехъярусную аркаду; в качестве четвертого яруса над ней высится мощная каменная стена, расчлененная пилястрами коринфского ордера. В Колизее нашла свое наиболее совершенное выражение характерная для римского зодчества система объединения в одно органическое целое многоярусной аркады, составляющей своего рода каркасную конструкцию здания, и элементов ордера - полуколонн, примыкающих к арочным столбам и несущих антаблемент, назначение которого - отделять один ярус аркады от другого. Римский архитектор в данном случае применяет ордер не только как средство пропорционального членения фасада огромного по протяженности сооружения (длина Колизея по окружности свыше 520 л, высота - 48,5 м), но и как средство для выявления тектонических закономерностей, лежащих в основе архитектурного образа. Полуколонны и антаблементы образно выявляют конструктивное значение многоярусной аркады: примыкающая к арочному столбу полуколонна более красноречиво, нежели сам столб, выражает его опорное значение; в свою очередь антаблемент как бы усиливает несущую способность арки. Ширина арочных проемов и столбов в Колизее одинакова во всех трех ярусах, однако благодаря тому, что полуколонны нижнего яруса выполнены в формах строгого тосканского ордера, полуколонны среднего яруса - в формах более легкого по пропорциям ионического ордера, а полуколонны верхнего яруса - в формах нарядного коринфского ордера, создается необходимое для тектонической логики архитектурного сооружения впечатление постепенного убывания тяжести и облегчения верхней части здания. Помимо этого, элементы ордера повышают пластическую выразительность наружной «стены» Колизея.



Колизей. Продольный разрез.

Следует иметь в виду, что арки нижнего яруса (число их равно 80) служили входами в здание; от наружных арок по радиальным направлениям шли сводчатые галлереи, служившие опорами для рядов скамей амфитеатра; таким образом, композиционное построение величественного фасада наглядно передавало конструктивные особенности сооружения. Колизей в этом отношении дает замечательный пример органического единства конструкции здания и его архитектурного решения. Грандиозная многоярусная аркада нигде на своем огромном протяжении не нарушалась какими-либо иными формами, ни разу не прерывался ее строгий ритм; ни одна сторона постройки не выделена в качестве главного фасада - характер сооружения исчерпывающе раскрывался с любой из сторон; в этом смысле здание Колизея, подобно греческому периптеру, отличается замечательным композиционным единством и цельностью.

Колизей построен из туфа; наружные стены сложены из более твердого травертина. Кроме того, для конструкции сводов и стен широко использовались кирпич и бетон. Кладка выполнена с большим мастерством.

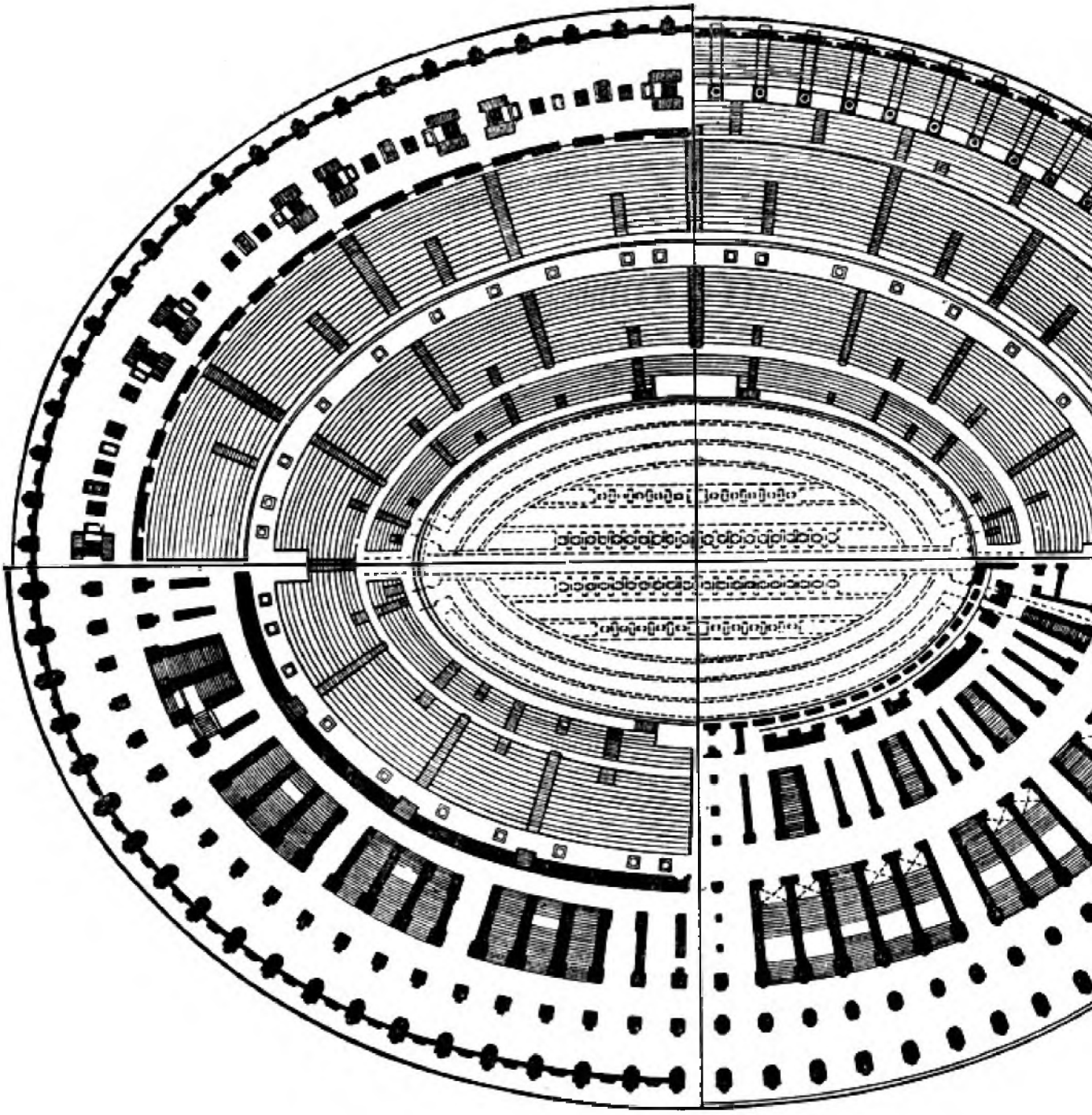


273. Арка Тита в Риме. 81 г. н. э.

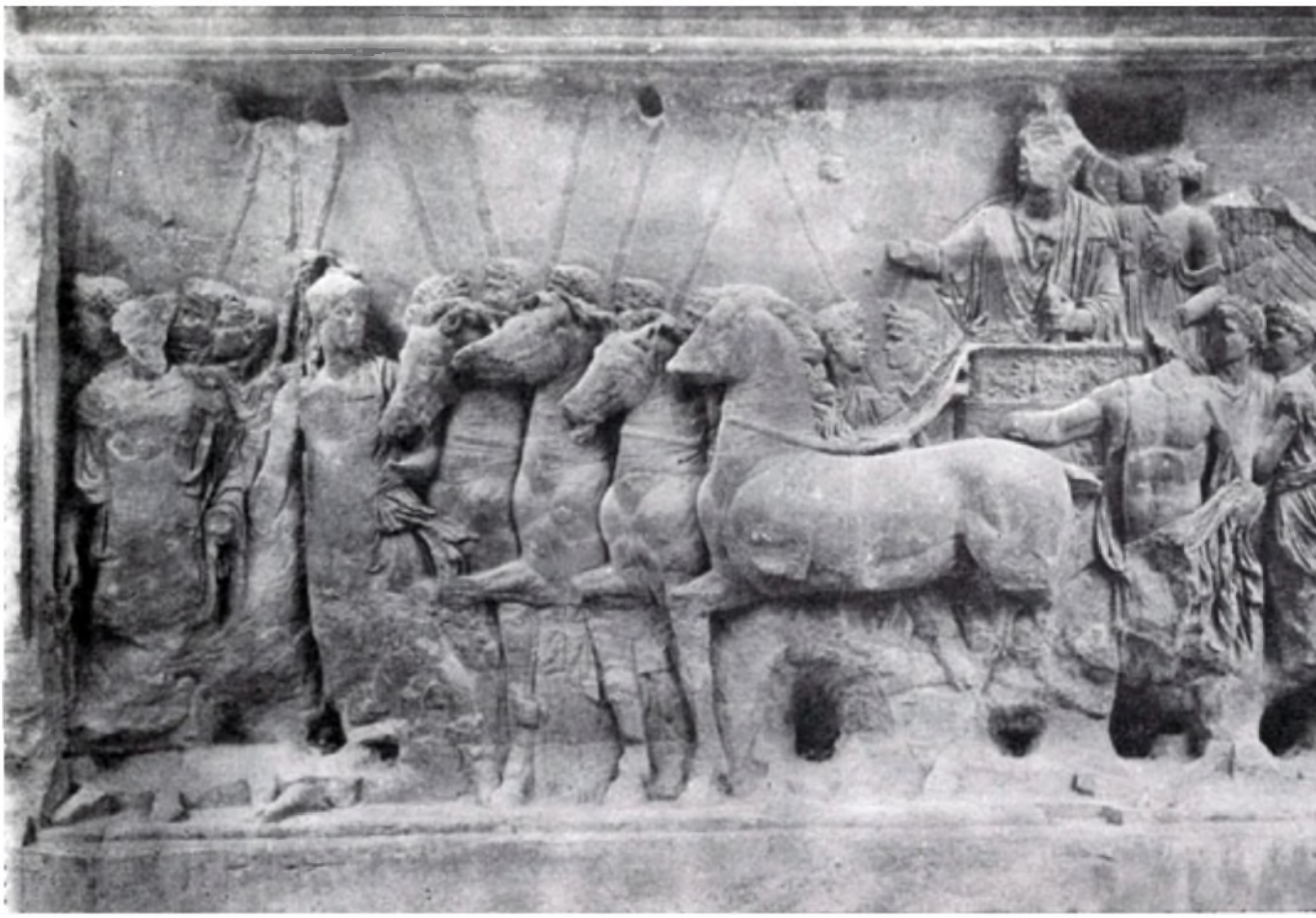


274. Вид на Колизей через арку Тита.

Другим выдающимся произведением времени Флавиев была триумфальная арка Тита, воздвигнутая в 81 г. в ознаменование взятия Иерусалима. Эта арка справедливо рассматривается как один из лучших образцов римской классической архитектуры императорского времени. Мощная по формам однопро-летная арка (ширина пролета 5,33м) украшена колоннами с композитными капителями (по четыре колонны с каждой стороны). Колонны несут раскрепованный (то есть образующий выступы над капителями) антаблемент, над ним - высокий,строгий аттик с посвятительной надписью. Все сооружение (15,4 м в высоту) было задумано как своеобразный постамент для статуи императора Тита на квадриге (статуя не сохранилась). Арка Тита отличается от арок эпохи Августа большей монументальностью и пластическим богатством. Контрасты освещенных и затененных, выступающих и углубленных частей входят в художественный замысел памятника. Торжественному величию арки соответствуют и композитные капители колонн, примененные здесь, повидимому, впервые. Композитная капитель, самая богатая и нарядная, представляет собой дальнейшее развитие ионической и коринфской капителей.



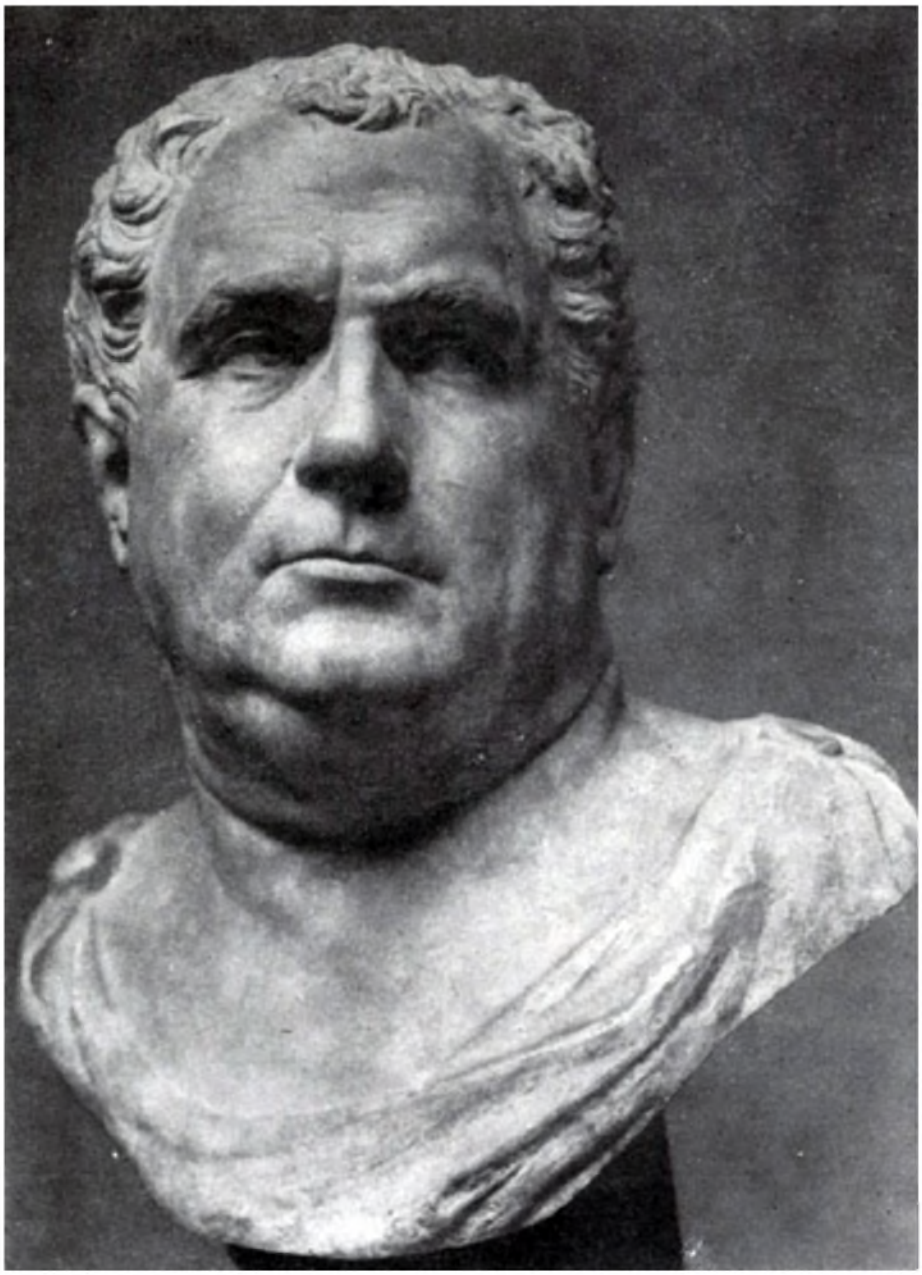
План Колизея.



275 6. Триумф Тита. Рельеф с арки Тита в Риме. Мрамор. 81 г. н. э.

Свод внутри арки кассетирован и декорирован розетками. На стенах внутри арки - рельефы с изображением Тита и его войск, вступающих в Рим после победоносного окончания Иудейской войны. В рельефах развертываются сцены, исполненные движения, с фигурами, идущими не вдоль фона, как раньше, а из глубины, по диагонали, в разные стороны, так что фон рельефа воспринимается как реальное пространство. Сильная выпуклость фигур, сложность раккурсов, боковое освещение способствуют живости изображения. В рельефах арки Тита раскрывается новое понимание этого вида скульптуры: в отличие от рельефов Алтаря Мира августовского времени рельефы арки Тита не только не утверждают плоскость стены, но даже разрывают ее, однако, поскольку архитектура арки отличается повышенной живописностью, рельефы объединяются с ней в единое образное целое.

Вторая половина 1 в. н.э., в частности период династии Флавиев, - время высоких достижений в римском портретном искусстве. Лучшие произведения этого периода соединяют в себе беспощадную правдивость в передаче натуры с более многосторонней, нежели в республиканском портрете, образной характеристикой и развитым художественным обобщением. Если мастера идеализирующего портрета времени Августа обращались к греческому искусству 4 в. до н.э. (главным образом к кругу Леохара), то портретисты второй половины 1 в. опирались на достижения реалистических направлений эллинистического искусства.



275 а. Портрет Вителлия. Мрамор. 68—69 гг. н. э. Париж. Лувр.

В одном из лучших памятников римской портретной скульптуры - портрете императора Вителлия (Лувр) - с огромной яркостью воплощен исполненный важности и самодовольства облик этого императора, славившегося своим обжорством. Глубок по характеристике портрет основателя династии Флавиев Веспасиана (Лувр), наглядно передающий известные нам по литературным источникам черты личности императора: практический ум, упорство, граничащий с цинизмом юмор. Еще более остро и резко дана портретная характеристика в найденном в Помпеях бронзовом бюсте банкира Цецилия Юкунда - душевная черствость и циничная расчетливость банкира показаны здесь с предельной наглядностью.



276. Женский портрет времени Флавиев. Мрамор. Конец 1 в. н. э. Рим. Капитолийский музей.

Портрет римлянки в модной высокой прическе из завитых локонов (Капитолийский музей) более тонок по характеристике; в нем нет резких акцентов, однако и здесь художник сохраняет всю меру реалистической правдивости: за благородной внешностью знатной римской дамы угадываются главные черты ее характера - эгоизм, душевная холодность. Этот портрет отличается большой технической изощренностью в обработке мрамора, что особенно отчетливо видно в тонкой фактуре лица и в сложной обработке прически. Тонкостью характеристики и мягкостью скульптурной моделировки выделяется портрет юноши из Британского музея (Лондон).



277. Портрет юноши времени Флавиев. Мрамор. Конец 1 в. н. э. Лондон. Британский музей.

Статуя императора Нервы может служить примером парадного монументального портрета второй половины 1 в. н.э. Император восседает на троне в позе Юпитера Громовержца. Поднятая рука, выдвинутая вперед и отставленная в сторону нога по системе перекрестного равновесия создают впечатление свободного, широкого движения в пространстве. Тяжелые и глубокие складки одежды усиливают впечатление объемности благодаря контрасту света и тени. Лицо Нервы портретно, это лицо старого, пресыщенного и усталого человека. Контраст между старческой головой и могучим телом объясняется чисто римским стремлением сочетать героизацию образа с индивидуальной трактовкой портрета.

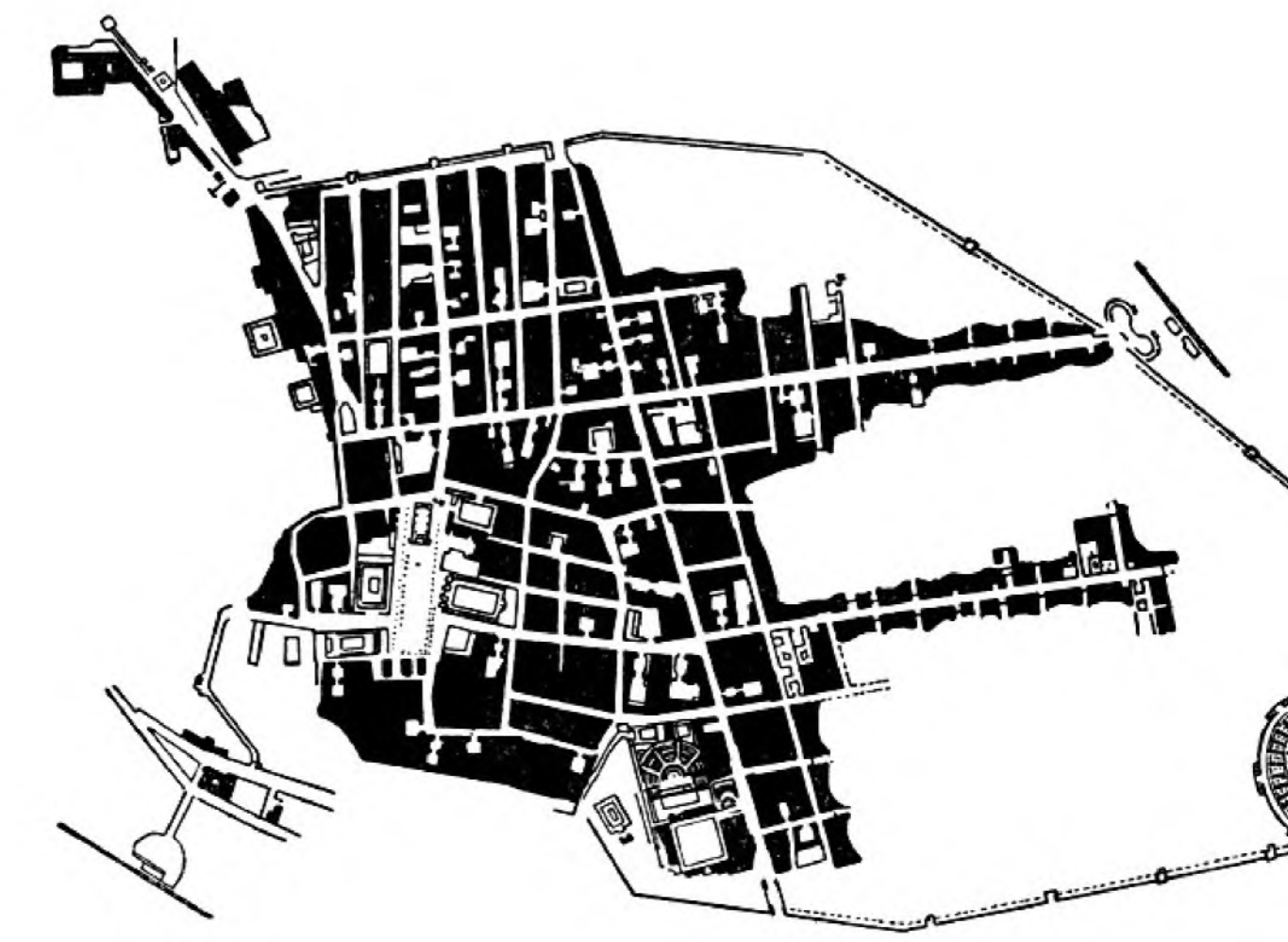
Портреты времени Августа очень схожи по образной характеристике; в них передано главным образом чувство спокойного самообладания; они как бы замкнуты в себе - эмоциональная характеристика в них дана настолько сдержанно, что нередко образ кажется внутренне бесстрастным. Нередко также в этих портретах Элементы односторонне понятой типизации идут в ущерб раскрытию индивидуальных черт характера модели. Напротив, мастера второй половины 1 в. н.э. и, в частности, флавиевского времени, стремящиеся к индивидуализации портретного образа, к более конкретной эмоциональной характеристике, оживляют лица портретируемых мимикой, подчеркивая, например, самодовольно-скептическую складку губ Вителлия, усмешку Веспасиана, гримасу Цецилия Юкунда. В августовских портретах моделировка лиц дается крупными обобщенными плоскостями, в портретах флавиевского времени преобладает сильная, энергичная лепка, образующая светотеневые контрасты. В построении лица во флавиевских портретах подчеркиваются элементы асимметрии; моделировка отличается особой телесностью, ощутимостью. Для августовских скульптурных портретов характерно спокойное композиционное построение с преобладанием основной фронтальной точки зрения; движение в них выражено лишь настолько, насколько оно необходимо для устранения впечатления скованности и неподвижности (в этом отношении мастера августовского времени следовали композиционным принципам греческого скульптурного портрета 5 - 4 вв. до н.э.). Отсюда характерное для августовских портретов впечатление сдержанной строгости. Построение флавиевских портретов носит более динамический характер: в них применяются повороты и наклоны, усложняющие и обогащающие пластическое решение и требующие обхода портретного бюста для восприятия его с различных точек. Благодаря указанным приемам портреты времени Флавиев в большей мере, нежели августовские портреты, производят впечатление реальной жизненности.

***

В 79 г. при извержении Везувия погибли города Помпеи, Геркуланум и Стабии. Внезапность этой катастрофы способствовала сохранению под слоем пепла и лавы всего, что не было сразу уничтожено огнем. Раскопки Геркуланума и Помпеи, ведущиеся с 18 в., дали богатейший материал для изучения римской культуры и искусства.

Помпеи - небольшой провинциальный город, существовавший несколько столетий. В основном город сложился в период республики. Его планировка свободна В Помпеях имеется форум, переделанный в императорскую эпоху, большая прямоугольная площадь с храмом Юпитера типа этрусского храма с глубоким портиком и лестницей перед входом, храмом Аполлона, храмом городских ларов и базиликой; тут же располагался овощной рынок с бассейном для рыб и множество лавок; кроме того, в городе было два театра,

амфитеатр, термы, школа гладиаторов. В отдельных частях города улицы образуют довольно правильную сетку кварталов. Мостовые, выложенные из плит застывшей лавы, покрывают улицы; по краям проложены тротуары для пешеходов. Интересно, что на перекрестках на мостовой имелся ряд выступающих плит, по которым пешеходы могли бы проходить в дождь, не замочив ног. Эти камни расположены так, чтобы повозки могли проезжать, не касаясь их. Вдоль улиц шли водосточные каналы, закрытые сверху плитами. Существовала развитая система водопровода, фонтаны, из которых брали воду, а также большие цистерны для высоко ценившейся дождевой воды. Как во всех античных городах, улицы в Помпеях были очень оживленными. Бойко шла торговля на рыночной площади и в многочисленных лавках. Стенные росписи в одном из домов рисуют сцены городской жизни: мастерскую медника, башмачника, торговлю материями, уголок рыночной площади, где торговали горячей пищей и сластями. На стенах улиц встречаются карикатуры и надписи, сделанные мальчишками - поклонниками актеров и гладиаторов.



План Помпеи.

Сохранившийся в доме Терентия Неона живописный портрет, вероятно, его родителей, рисует облик жителей Помпеи - простое крестьянское лицо мужчины с недоверчивым взглядом больших глаз и такое же простое, живое и умное лицо жены.

Превосходно характеризуют владельцев выложенные на полу домов богатых вольноотпущенников надписи: «Привет тебе, прибыль» или «Прибыль - радость».

Город, покинутый жителями, не успевшими ничего захватить, хранит в своих недрах бесчисленное количество бытовых предметов: посуды, мебели, украшений. Характерно, что даже такие вещи, как печки, ведра, столы, скамьи, были художественно украшены. Две руки, которыми заканчивается ручка переносной печки, как бы греются. Другая ручка представляет борющихся гладиаторов.

Следует отметить, что римское прикладное искусство достигло очень высокого развития. Резные, чеканные золотые и серебряные чаши, роскошные сосуды из стекла, оправленного в золото, прекрасные ткани украшали удобные и красивые дома богатых римлян. О замечательных художественных качествах изделий прикладного искусства свидетельствуют относящиеся к 1 в. н.э. серебряные сосуды, найденные в Гильдесгейме и Боскореале, - блюда, кубки, кратеры с рельефными фигурными изображениями и растительным орнаментом, поразительные по красоте и совершенству работы.



278. Серебряный сосуд из Гильдесгеймского клада. 1 в. н. э. Берлин.

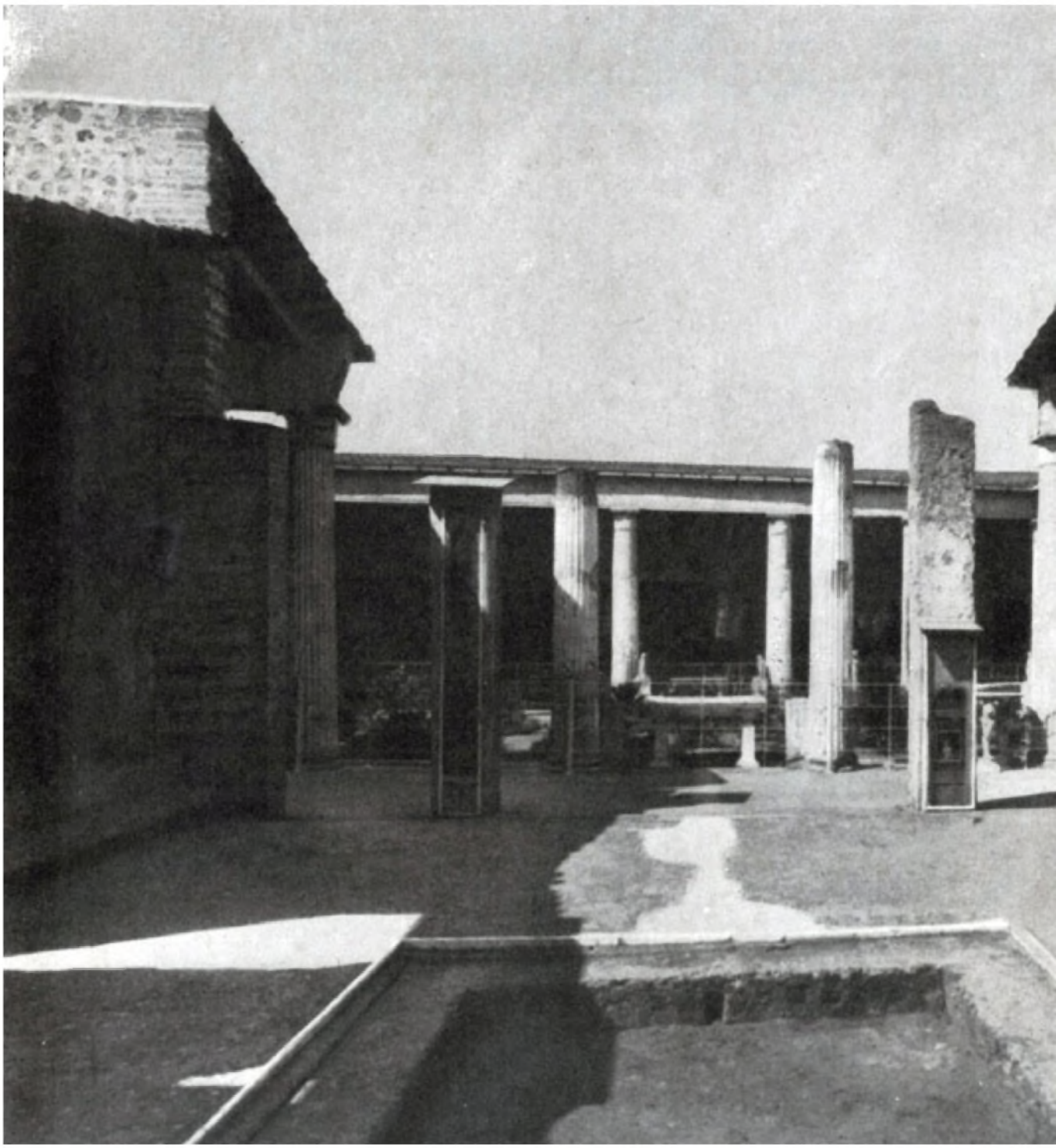


279 а. Серебряный сосуд из Боскореале. 1. в. н. э. Париж. Лувр.



279 6. Римская золотая монета с портретом Октавии. Третья четверть 1 в. до н. э. Берлин.

Жилые дома Помпеи республиканского периода, с атриумом и перистилем, в период империи перестраивались, расширялись, наполнялись новыми предметами. Чтобы было теплее, перистили начали застеклять.



280. Атриум дома Веттиев в Помпеях. Третья четверть 1 в. н. э.

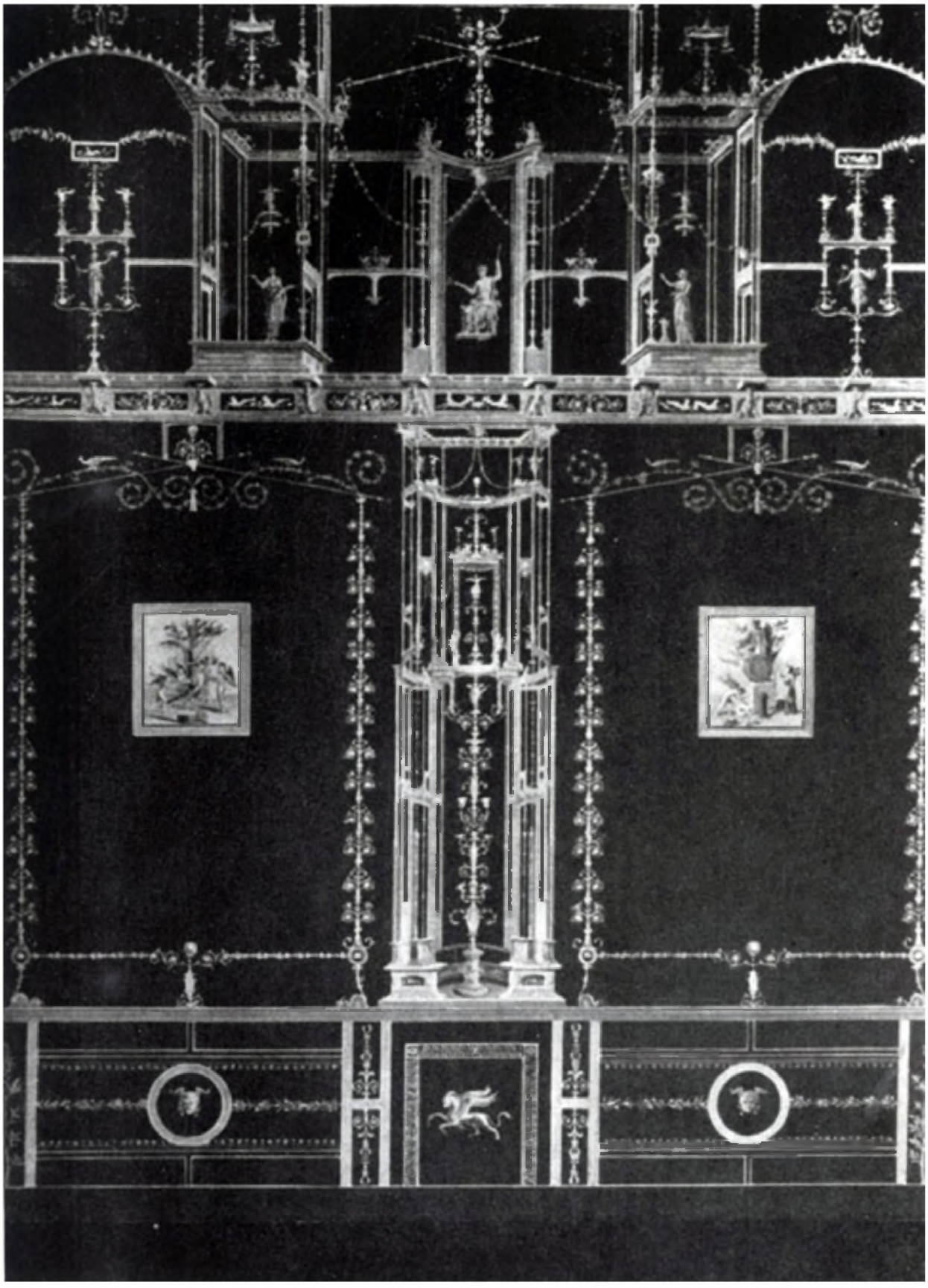
Неотъемлемой частью декорации богатого римского дома были мозаичные полы - от простых полов, в которых узор выкладывался белой галькой на цементно-щебеночной основе, до тончайших мозаик со сложными многофигурными композициями (например, известная мозаика, изображающая битву Александра Македонского с персидским царем Дарием). Имеются мозаики с рисунками кубов в перспективе, мозаики, иллюзорно воспроизводящие очистки фруктов на гладком полу, мозаичные изображения уток, кошек, рыб и др.

Жизнь римской городской бедноты, ремесленников в самом Риме протекала на узких улицах ремесленных кварталов; бедняки ютились в высоких домах (инсулах), густо населенных, построенных наспех. Жизнь в этих кварталах мастерски описана в сатирах Ювенала. Некоторые жилые здания достигали пяти этажей. Подобные дома были обнаружены при раскопках в Риме и в Остии, гавани Рима (2 в.).



301. Улица в Остии близ Рима. Постройки 2—3 вв.

Попрежнему большую роль в римском искусстве 1 в. н.э. играла живопись. В этот период развиваются третий и четвертый стили живописи.



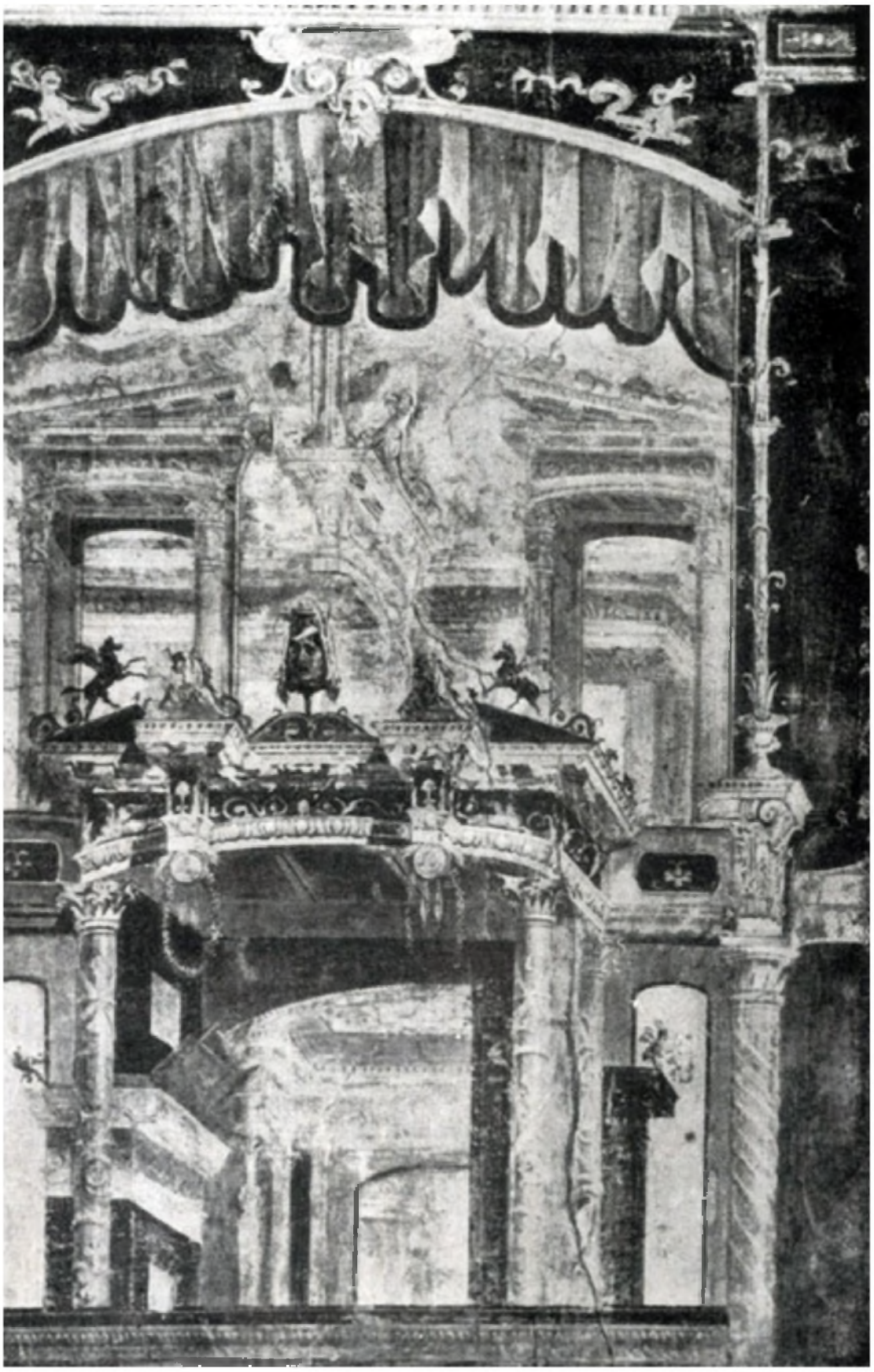
281 а. Помпейская роспись третьего стиля. Конец 1 в. до н. э. — начало 1 в. н. э.

Третий помпейский стиль (конец 1 в. до н.э. - начало 1 в. н.э.) полностью соответствует несколько холодному и парадному стилю Августа. Росписи подчеркивают плоскость стены, украшенной лишь тончайшими орнаментальными мотивами, среди которых

преобладают очень тонкие, нарядные колонны, более всего похожие на металлические канделябры, отчего третий стиль называют канделябрным. Помимо этой легкой архитектурной декорации в центре стены помещались небольшие картины мифологического содержания. Лучшие образцы росписей третьего стиля сохранились в «Доме столетней годовщины» и в Доме Лукреция Фронтина. Египетские мотивы, встречающиеся в орнаментике третьего стиля, объясняются оживлением интереса к Египту в связи с его включением в состав Римского государства. В орнаментальную декорацию с большим мастерством вводятся натюрморты, небольшие пейзажи и бытовые сцены. Очень характерны гирлянды из листьев и цветов, написанные на белом фоне.

Наряду с этим в стенных росписях широко применяется фреска, по существу не связанная со стеной и нарушающая ее плоскость (особенно в росписях четвертого стиля).

Третий стиль помпейской живописи, давший совершенные решения декорации стен, был предметом подражания в европейском искусстве 18 и начала 19 в.



281 6. Помпейская роспись четвертого стиля из Геркуланума. Третья четверть 1 в. н. э. Неаполь. Музей.

Относящиеся ко второй половине 1 в. росписи четвертого стиля свидетельствуют о новых вкусах. Орнаментальная часть росписей приобретает характер фантастических

архитектурных композиций, а картины, расположенные на центральных частях стен, имеют пространственный и динамический характер. Гамма красок пестра. Сюжеты по преимуществу мифологические. Множество неравномерно освещенных фигур, изображенных в бурном движении, усиливает впечатление пространственности. Живопись разрывает плоскость стены, расширяет пределы комнаты.

Особенно высокого мастерста достигают росписи дома Веттиев в пПомпеях, в частности фризы с изображением амуров, занятых различными ремеслами. Фигурки амуров написаны на тёмнокрасном фоне быстрыми широкими мазками. Чрезвычайно декоративны летящие фигуры, изображенные на яркокрасном фоне.

Наряду с монументальной стенной живописью в эллинистическо-римский период существовала также и станковая, главным образом портретная, живопись. К сожалению, памятников римской портретной живописи в Италии почти не сохранилось, но мы можем в некоторой мере иметь представление о них по большой группе портретов, найденных в Египте (см. ниже).

Трехвековая эволюция римской живописи (от 2 в. до н.э. по 1 в. н.э.) свидетельствует о том, что римские художники продолжали и развивали отдельные принципы греческой живописи периода классики и эллинизма. Такие живописные проблемы, как изображение предметов, передача движения, вопросы композиции, света, цвета, перспективы, решались в римской живописи на уровне более развитом; имелись попытки передачи пространства, раскрытия человеческого характера в портрете, появились новые жанры: пейзаж, натюрморт, бытовые и культовые сцены.

Искусство Римской империи 2 в. н.э.

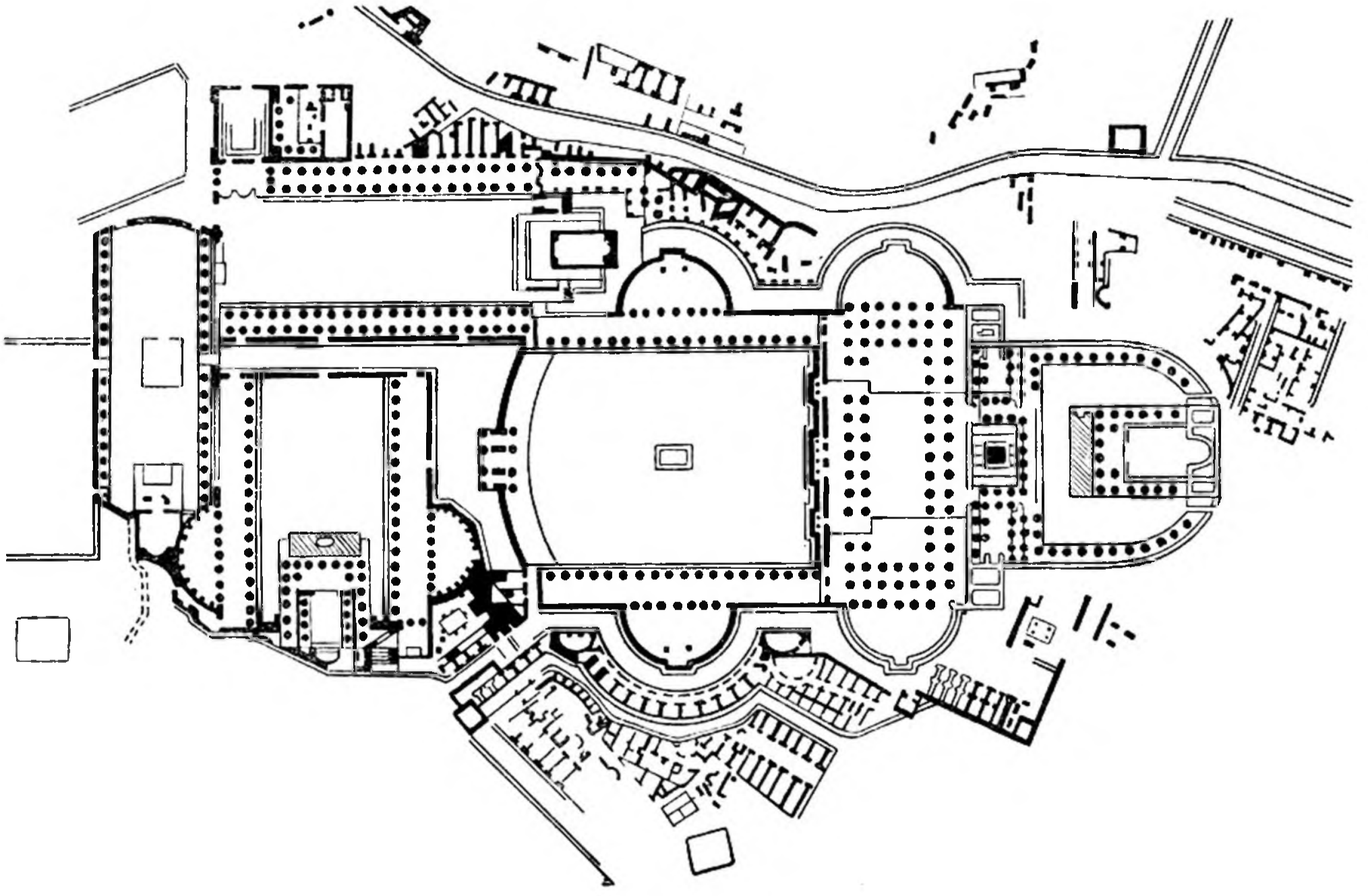
Для Римской империи 2 в. н.э. был периодом роста ее территории, подъема культуры и искусства и одновременно периодом усиления внешних и внутренних противоречий римского рабовладельческого государства. Уже во второй половине века эти противоречия становятся очевидными. Несмотря на принимавшиеся императорами меры, экономическое значение метрополии римской империи — Италии — стало падать; напротив, значение римских провинций неуклонно повышалось. В соответствии с этим возросло значение культуры многочисленных римских провинций — от Испании и Галлии на западе до Египта и Сирии на востоке. Восстания, вспыхивавшие во 2 в. в римских провинциях (в Киренаике, Египте, Иудее, Греции) и подавлявшиеся Римом с большой жестокостью, свидетельствовали о близости социального и политического кризиса римской рабовладельческой державы. Симптомы Этого кризиса нашли свое отражение в идеологии и культуре рассматриваемого периода, в распространении мистических восточных культов, например культа египетской богини Исиды, иранского божества Митры, в возникновении христианства.

Император Траян (98 - 117), один из самых талантливых полководцев и правителей, успешными войнами с даками на Дунае и с Арменией и Парфией в Азии добился нового притока рабов, пополнения государственной казны и нового расширения границ, на некоторое время притупив тем самым остроту наступавшего кризиса. Для правления Траяна характерно усиление единоличной власти императора, однако сам Траян маскировал свое единовластие показным возрождением республиканских традиций и

подчеркнутым вниманием к сенату. Эти тенденции нашли отражение в придворном портрете времени Траяна, образцы которого носят признаки прямого подражания стилю республиканского портрета. К типичным образцам портрета этого времени относятся скульптурные изображения самого Траяна, передающие энергичный и волевой облик императора; однако присущие этим портретам черты нарочитой стилизации, сухость и графичность скульптурного языка не позволяют отнести их к лучшим реалистическим достижениям римского портрета.

Архитектура времени Траяна, продолжая традицию времени Флавиев, обращается к наследию эллинизма.

Энергичная строительная деятельность Траяна связана главным образом с именем одного из наиболее выдающихся архитекторов Древнего Рима — Аполлодора Дамасского, сирийского грека, получившего блестящее образование на Востоке. Аполлодор состоял официальным архитектором и инженером Траяна. Он был автором двух трактатов — о выстроенном им самим грандиозном деревянном мосте через Дунай и об осадных машинах.



План форумов Траяна (вверху), Августа и Цезаря (внизу и слева)

Аполлодором был построен форум Траяна со всеми сооружениями на нем. Это самый большой и роскошный из императорских форумов, наиболее зрелый по архитектурному решению. Входом в него служила триумфальная арка, за ней располагался большой двор (120 X 120 м) с портиками, за которыми боковые стены образовывали два полукружия; двор замыкала пятинефная базилика Ульпия, за ней следовала небольшая закругленная площадь со зданиями библиотек — латинской и греческой — и колонной Траяна между ними. В глубине площади, на той же продольной оси уже после смерти Траяна был построен храм, посвященный ему, как обожествленному императору.

К северо-восточному полукружию площади примыкал рынок с пятиэтажными монументальными торговыми зданиями, руины которых сохранились до нашего времени. Рынок Траяна интересен по своим архитектурным конструкциям с применением бетонно-кирпичной техники. В главном зале рынка применен трехпролетный крестовый свод.

Расположение всего архитектурного комплекса по одной оси, продольная направленность площади, замкнутой стоящим в глубине зданием, — таковы черты, характерные для предшествующих форумов. В форуме Траяна продольное движение умерялось закруглениями (экседрами), подчеркивающими поперечную ось форума, а также поперечным расположением базилики Ульпия. В центре площади стояла конная статуя Траяна из золоченой бронзы. Площадь была вымощена плитами цветного мрамора. Облицовка стен форума с внутренней стороны также была мраморной. Экседры были украшены позолоченными изображениями трофеев. В портиках площади, в храме и в базилике помещалось множество статуй. Во внутреннем убранстве сочетались мраморные и гранитные колонны, крыша базилики была покрыта листами золоченой бронзы. Широкое применение колоннад и балочных перекрытий вместо римских сводов и арок являлось, вероятно, данью Аполлодора Дамасского греческой архитектуре.

Из построек форума лучше всего сохранилась колонна Траяна (общая высота 38 м). Колонна, сложенная из круглых мраморных блоков, стоит на прямоугольном цоколе; покоящийся на ионической базе ствол колонны высотой в 27 м покрыт спиральной лентой рельефа, образующей 22 витка; общая длина рельефа около 200 м, число изображенных на нем фигур — до 2500. На рельефе представлены походы Траяна в Дакию. Колонна заканчивается дорической капителью, над которой помещалась статуя Траяна. Внутри колонна полая; в ней проходит винтовая лестница. В основании колонны были замурованы урны с прахом Траяна и его жены. В 16 в. статуя Траяна была снята и заменена статуей апостола Петра.



282 а. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа. Мрамор. Начало 2 в.



282 6. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент (нижняя часть колонны).



283 а. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа.



283 6. Колонна Траяна в Риме. Фрагмент рельефа.

Рельефы колонны Траяна представляют пример специфически римского скульптурного жанра — повествовательного исторического рельефа, в котором римская наблюдательность и склонность к назидательности находят свое полное выражение. История победоносных войн римлян с даками развернута в неторопливом повествовании. События показаны в реальной обстановке: медленно текут волны Дуная, на горизонте возвышаются римские сторожевые постройки, затем следуют столкновения римских войск с даками, ожесточенные схватки, пленные даки, охваченные огнем дома даков, наводка моста через Дунай, устройство лагерей, осады крепостей и многое другое. Эти сцены являются драгоценным источником для изучения эпохи, военного дела, костюмов, национальных типов. В изображениях подчеркивается мощь римского войска, во главе которого во всех наиболее трудных положениях находится Траян. Изображение Траяна помещено на колонне девяносто раз.

В некоторых случаях скульптор прибегает к аллегорическим фигурам: чтобы показать, что наступила ночь, вводится большая фигура женщины с лицом, закрытым покрывалом; Дунай поясняется фигурой величественного старца, поднимающегося из волн. В стиле рельефов чувствуется некоторая архаизация, особенно ощутимая по сравнению с

рельефами арки Тита. В целях наиболее полного и ясного изображения события близкие и дальние предметы даны с одинаковой четкостью и в том же масштабе, поэтому фигуры расположены одна над другой. Все фигуры имеют резкие линейные контуры. Отчетливость и выразительность изображений увеличивались применением полихромии.

Однако в лучших памятниках монументальной скульптуры времени Траяна черты архаизации отсутствуют. Так, статуи пленных даков с арки Траяна дают пример не только правдивой передачи этнического типа и внешней характерности даков, но и глубокого проникновения в образ, показа чувства трагической безысходности, которым охвачены пленные.

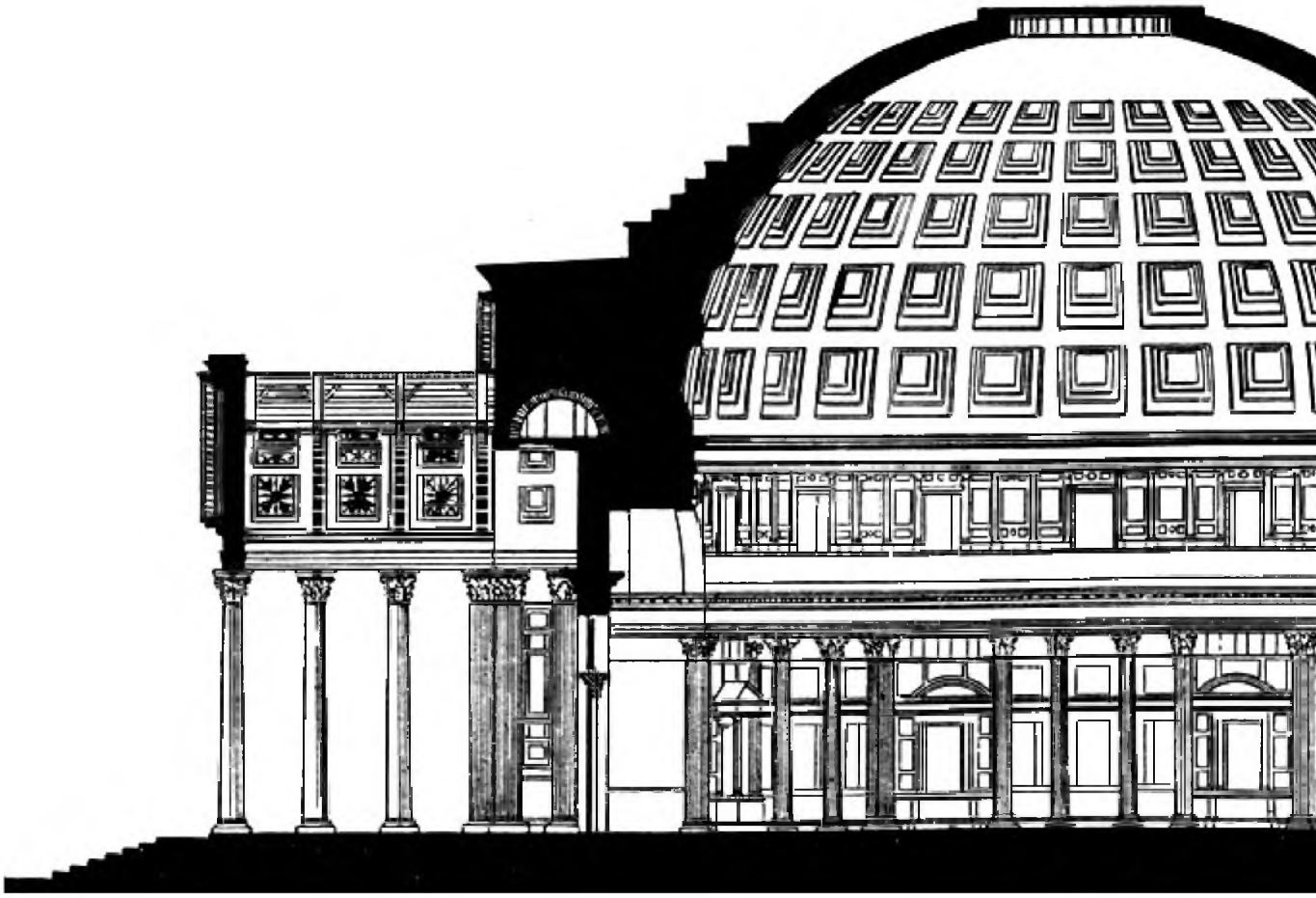


286. Гардский мост (акведук) в Ниме (южная Франция). 1 или 2 в. н. э.

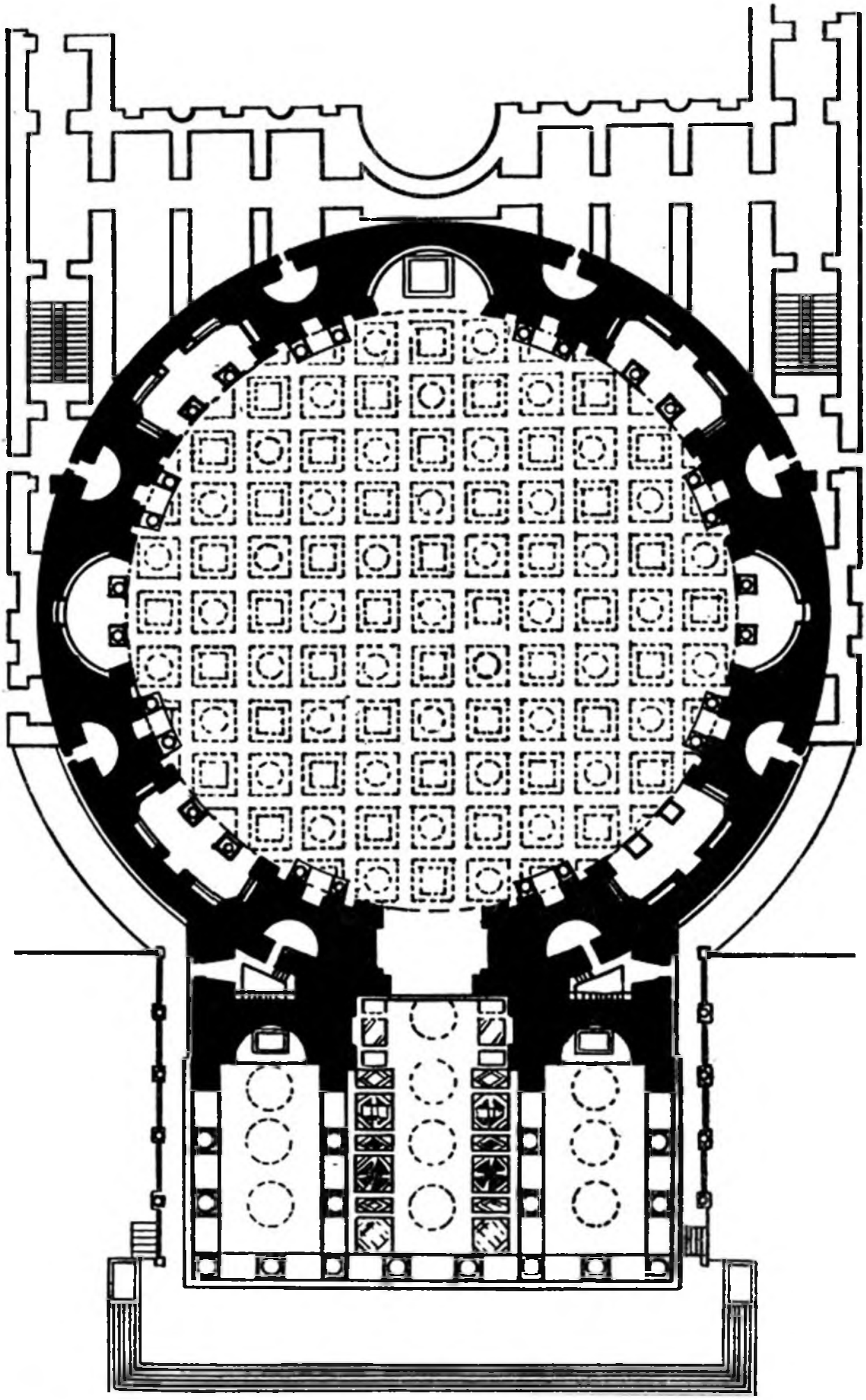
К первым десятилетиям 2 в. относятся замечательные инженерные постройки римлян — многоярусные акведуки в Сеговии (Испания) и так называемый Гардский мост близ Нима (Франция) или великолепно сохранившийся и действующий до нашего времени мост в Алькантаре через реку Тахо (Испания). Эти сооружения отличаются не только грандиозными размерами (например, высота Гардского моста достигает почти 49 м, длина моста в Алькантаре — 200 м, высота — 45 м), но и огромной силой художественного воздействия, достигнутой благодаря органической связи с ландшафтом, продуманному пропорциональному построению и замечательной по красоте кладке массивных квадров гранита.

Преемник Траяна Адриан (117-138) был вынужден отказаться от завоеваний и придерживался оборонительной политики. При Адриане на границах империи сооружались огромные по протяженности оборонительные валы, сохранившиеся кое-где (например, в Англии) и до нашего времени. В личности Адриана проявились качества, необычные для римского императора и чрезвычайно показательные для новой эпохи. Адриан получил широкое образование, он страстно любил искусство, особенно греческое, и сам выступал в качестве архитектора. Римские традиции ему были чужды; он не любил Италии и мало жил в Риме, проводя большую часть своего правления в путешествиях по римским провинциям. Он посетил Британию, Галлию, Германию, Испанию, Африку, Малую АЗИЮ, был на островах Эгейского моря и на берегах Евфрата. Его сопровождали художники, архитекторы, инженеры, землемеры. Он восстанавливал памятники старины, закладывал новые города. Особым его вниманием пользовалась Греция; в Афинах Адриан прожил несколько лет и отстроил новую часть города.

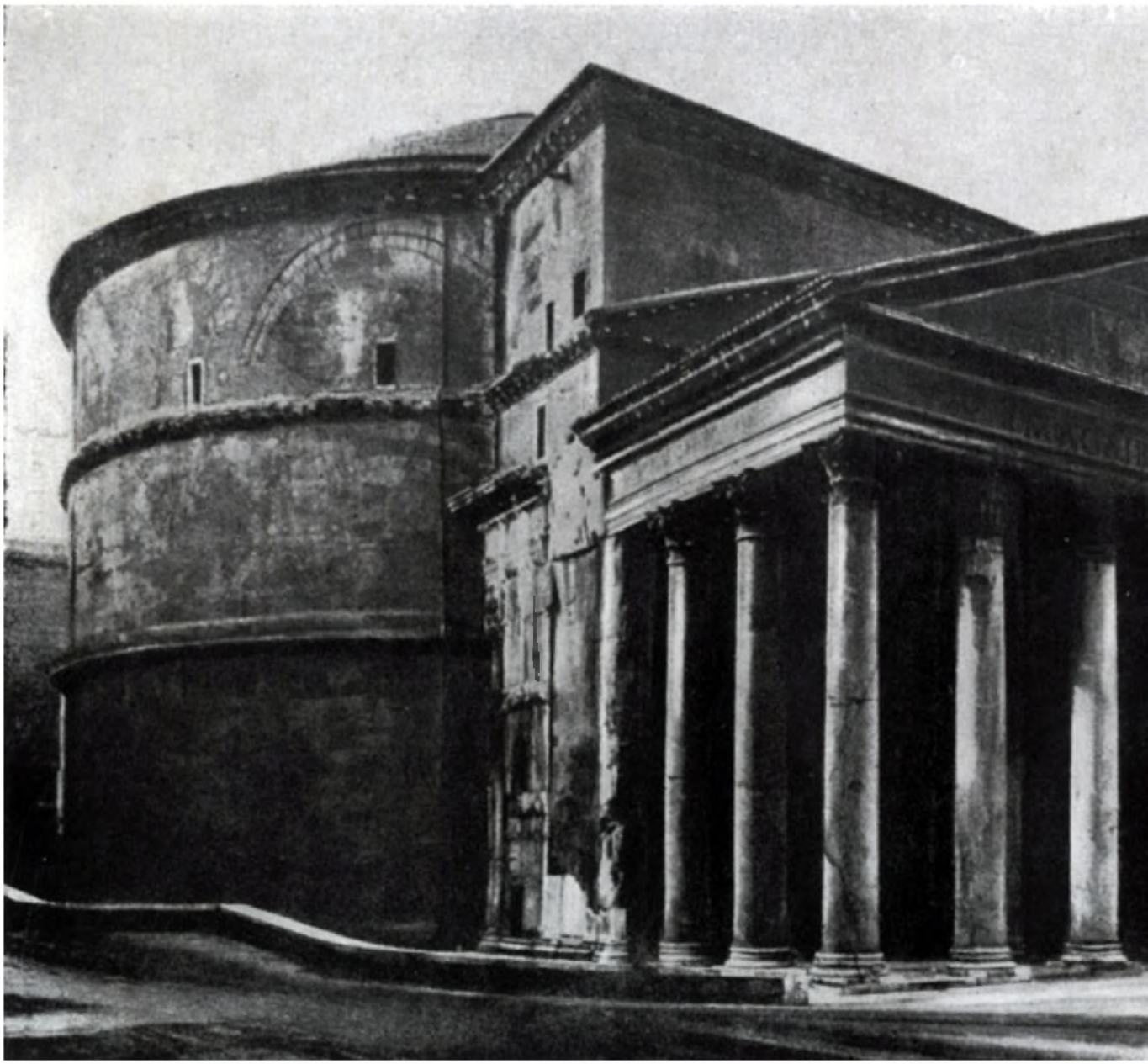
В эпоху Адриана был построен (на месте сгоревшего Пантеона Агриппы) Пантеон - храм всех богов (около 125 г.), один из замечательнейших памятников архитектуры.



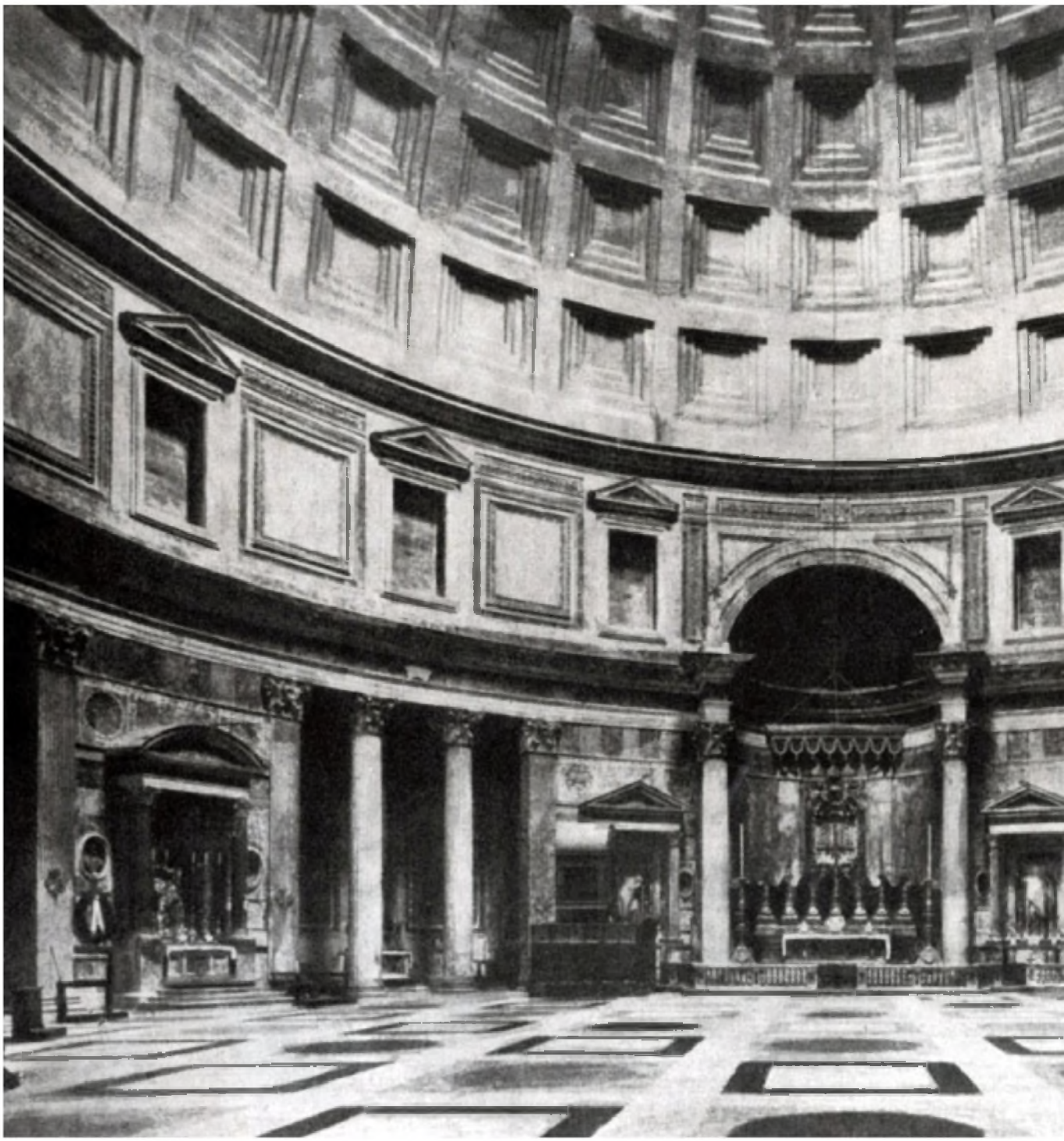
Пантеон (разрез).



План Пантеона.



284. Пантеон в Риме. Около 118—125 гг.



285. Пантеон. Внутренний вид.

Пантеон представляет собой новый тип храмовой постройки. Само назначение его предопределило поиски особенно монументального архитектурного образа. В римском храмовом зодчестве до того господствовали варианты периптеральных форм, главным образом типы псевдопериптера и моноптера (храм с круглой целлой, обнесенной по кругу же портиком). И в том и в другом случае наружный облик здания как составной элемент архитектурного образа имел (как и в греческих храмах) несравненно более важное значение, нежели интерьер здания. В Пантеоне впервые поставлена и решена новая задача — создание монументального храмового сооружения, в образной структуре которого главную роль должно играть обширное внутреннее пространство.

Пантеон представляет собой громадную ротонду, увенчанную грандиозным куполом. Наружный вид храма отличается подчеркнутой простотой. Большую часть окружности ротонды составляет глухая стена: только входная сторона, отмеченная мощным портиком, как бы предвещает всю значительность архитектурного образа храмового интерьера, воспринимаемого с особенной остротой по контрасту со сдержанностью архитектурных форм наружного облика здания.

Вошедший в храм зритель оказывается внутри грандиозного подкупольного пространства. Гигантские размеры сооружения (высота храма — 42,7 м, внутренний диаметр купола — 43,5м) в соединении с гармоническими пропорциями и благородной красотой архитектурных форм создают впечатление исключительной силы. Воспринимаемый как своеобразное подобие небесного свода громадный купол, господствующий над обширным пространством ротонды, — такова образная и композиционная тема, призванная воплотить идею сооружения храма, посвященного не одному какому-либо божеству, а всем богам. Пространство в целлах периптераль-ных храмов обычно расчленялось рядами колонн; в Пантеоне же благодаря тому, что купол опирается непосредственно на стены, огромное по объему внутреннее пространство храма, не нарушаемое никакими дополнительными опорами, приобретает исключительное единство и целостность, а центрическая форма ротонды и полусферическое перекрытие придают ему черты гармонической завершенности. При этом внутреннее пространство храма не изолировано от внешнего мира: сквозь большое (диаметром в 9 м) круглое отверстие в центре купола — единственный источник освещения храма — видно голубое небо; через это же отверстие в храм проникают солнечные лучи, образующие сноп света, перемещающийся в соответствии с движением солнца. Таким образом, грандиозное купольное сооружение, само по себе образно выражающее идею царящего над землей небесного свода, словно становится связанным с движением небесного светила.

Тектоническое построение храма отличается чрезвычайной ясностью. Снаружи огромный барабан ротонды расчленен тягами на три яруса; два нижних яруса соответствуют членениям стены в интерьере. Плоский купол опирается на верхнюю часть третьего яруса, которому внутри здания соответствуют два нижних ряда кассет, удлиняющих купол и придающих ему вид правильной полусферы (*Реставрационные работы, проводившиеся в Пантеоне в 30-х годах 20 в., показали, что господствовавшие в науке представления о конструкции его купола ошибочны. До тех пор предполагали жесткую каркасную конструкцию из кирпича и считали, что купол опирается на верх 2-го яруса, а 3-й ярус ротонды только сдерживает распор купола и скрывает от зрителя значительную часть его. Реально же кирпичного каркаса в куполе нет; купол имеет форму плоской скуфьи, покоящейся на 3-м ярусе.*). Внутри храма стена делится на два яруса. Нижний ярус в целях пространственного обогащения интерьера и выявления тектонической структуры опорной части здания симметрично расчленен шестью высокими нишами, фланкированными пилястрами и отделенными от подкупольного пространства коринфскими колоннами (седьмая, самая большая, ниша находится против входа и не отделена колоннами). В нишах и в эдикулах между ними помещались статуи. Колонны и пилястры поддерживают антаблемент, отделяющий нижний ярус стены от верхнего. Этот верхний ярус был расчленен мелкими пилястрами и небольшими нишами в форме глухих окон. Над антаблементом верхнего яруса возвышается купол, разделенный пятью кольцевыми рядами глубоких кассет, перспективно уменьшающихся по направлению к центру купола. Кассеты создают у зрителя ощущение массы и толщи купольного перекрытия, и вместе с тем кажется, что они облегчают его, хотя на самом деле это лишь декорация, не соответствующая конструкции купола, но абсолютно оправданная идеей цельности оформления внутреннего пространства.

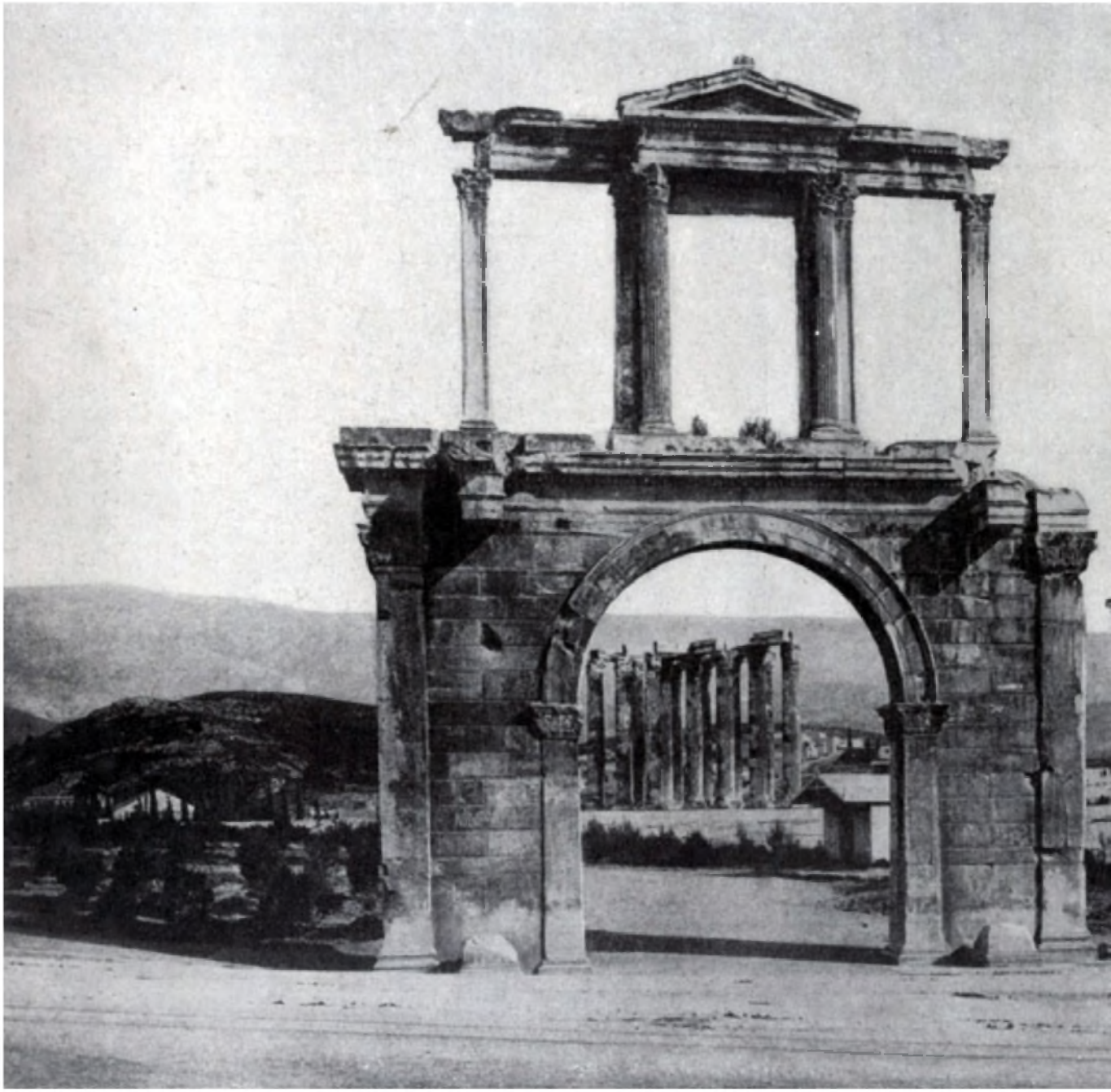
Пропорции Пантеона отличаются исключительным совершенством. Диаметр ротонды почти равен высоте храма, купол изнутри представляет собой точную полусферу. Пропорции интерьера рассчитаны на постепенное облегчение архитектурных форм в верхних частях здания. Благодаря такому решению достигнута особая гармония архитектурного образа. Внутреннее убранство храма — мраморные облицовки и стукковые украшения — было необычайно торжественно. Снаружи первый ярус ротонды был облицован мрамором, два верхних яруса оштукатурены. Здание дошло до нас, в общем, в хорошей сохранности, но наружная и внутренняя отделка не сохранилась, изменено было архитектурное решение второго яруса стены внутри храма, исчезли бронзовые скульптуры, украшавшие фронтон портика.

Пантеон построен из кирпича и бетона. Стены ротонды покоятся на бетонном фундаменте глубиной 4,5 м и толщиной 7,3 м. Толщина стен — 6,2 м. Внутри стен имеются пустоты для облегчения их веса. Для прочности стен и правильного распределения сил тяжести и распора применена строго продуманная система больших и малых кирпичных арок и поперечных перемычек, придающих жесткость стенам. Самый купол по конструкции подобен стене и сложен из горизонтальных слоев бетона, прослоенного большими двухфутовыми кирпичами. Опорная стена и нижняя часть купола пронизаны пустотами и снабжены кирпичными арками, которые образуют целую систему и позволяют равномерно загрузить опорные части.

Цельность архитектурного образа, совершенство пропорций и мастерство конструктивного решения храма позволяют предполагать, что строителем его мог быть Аполлодор Дамасский. Историко-художественное значение Пантеона исключительно велико. Для архитектуры последующих эпох Пантеон навсегда остался одним из самых совершенных образцов центрического здания, увенчанного куполом, и одновременно — примером блестящего решения задачи создания сооружения с обширным внутренним пространством. Пантеон является примером замечательного единства глубокой образной идеи и архитектурных форм ее выражения и, наконец, одним из самых высоких достижений строительной техники античной эпохи.

Остальные постройки эпохи Адриана по стилю коренным образом отличаются от Пантеона — в них проявляются уже черты эклектизма.

Очень характерным памятником этой эпохи являлся храм Венеры и Ромы (121 - 135), построенный по проекту самого Адриана. Храм представлял собой большой периптер коринфского ордера (166 м в длину). Поперечной стеной храм был разделен на две веллы с нишами для статуй — Венеры в одной целле и Ромы — в другой. В этом сооружении были механически соединены греческие и римские архитектурные формы. Здание имело двускатное перекрытие, при этом целлы и про-наосы были перекрыты коробовыми сводами. Историк Дион Кассий передает, что, когда Адриан послал план храма Аполлодору Дамасскому, тот отметил, что статуи слишком велики по отношению к нишам: «Если богиня захочет встать, то не сможет Этого сделать». За смело высказанное суждение Аполлодор был казнен.

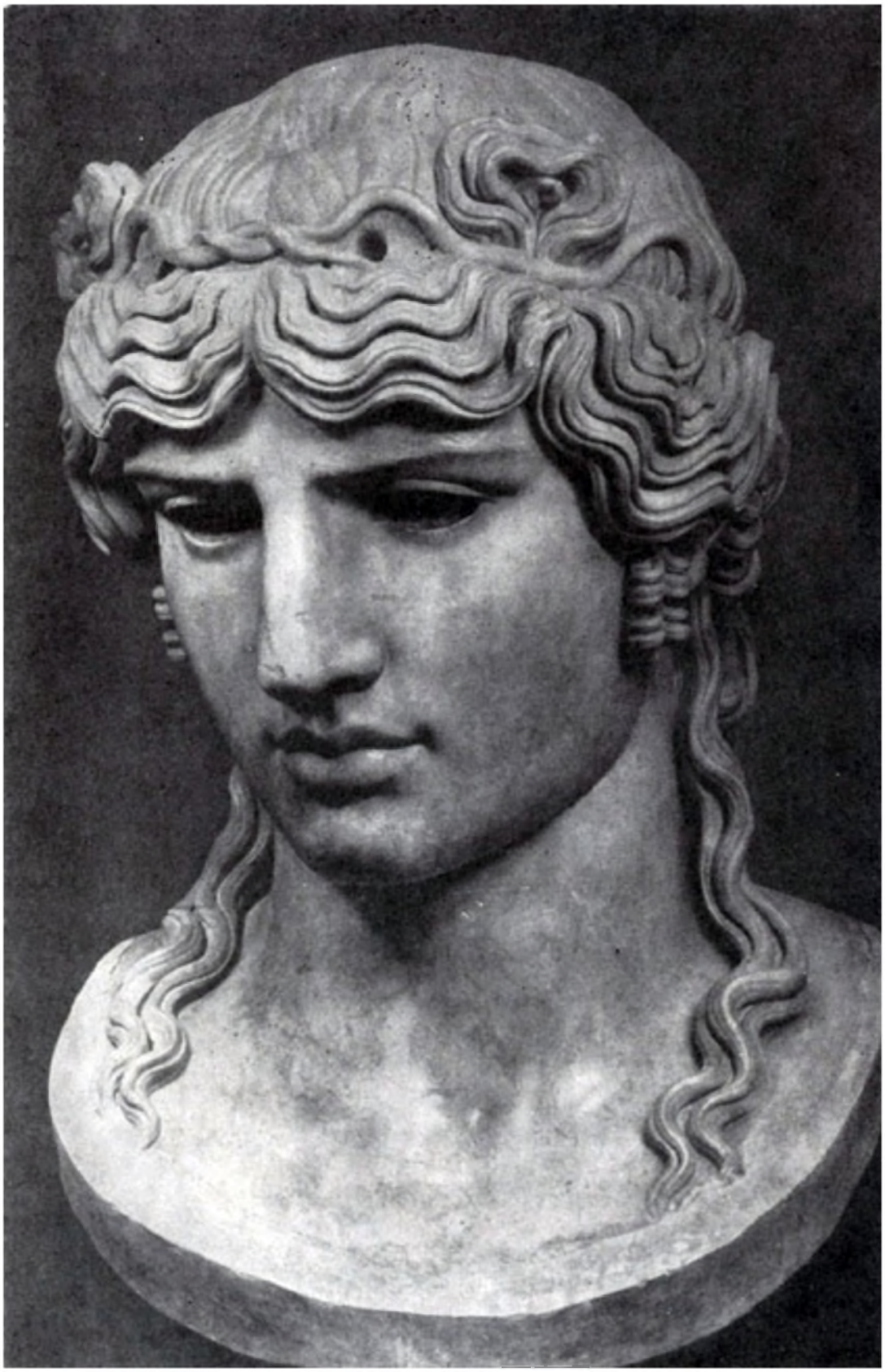


287. Арка Адриана в Афинах. Около 130 г.

В Афинах Адриан достроил громадный храм Зевса Олимпийского, начатый строительством еще в 6 в. до н.э.) воздвиг арку, отделяющую новую часть Афин от старого города. Это двухъярусное сооружение, в котором соединяются полуциркульная римская арка в нижнем ярусе с помещенным вместо аттика легким сквозным греческим портиком. Такое сочетание разнородных элементов типично для вкусов времени Адриана.

Явно эклектический характер имела архитектура виллы Адриана в Тибуре (Ти-воли). На большом пространстве были живописно разбросаны постройки, воспроизводившие знаменитые архитектурные памятники Греции и Египта, роскошные жилые помещения, термы, театр, картинная галлерея, библиотеки. Наиболее интересны из построек так называемая «Пьяцца д'Оро» — большой перистиль и примыкающий к нему большой купольный зал, отличающийся сложным пространственным построением и новой, «зонтичной» формой купола.

В последние годы жизни Адриана была начата постройка грандиозного мавзолея, законченного уже после смерти императора. Круглое в плане, это сооружение по типу восходит к этрусским тумулусам. Оно представляло собой поднятый на массивный подиум и окруженный колоннадой низкий цилиндр диаметром 64 м с небольшой погребальной камерой внутри. Здание имело конусообразное завершение и было увенчано статуей Адриана на квадриге. В средние века мавзолей был перестроен в крепость и получил название замка св. Ангела.



292 6. Голова колоссальной статуи Антиноя в виде Диониса. Мрамор. Первая половина 2 в. Рим. Ватикан.

Для римской скульптуры 2 в. чрезвычайно показательно увлечение греческим искусством. Особенно сильно греческое воздействие проявилось в придворном искусстве времени Адриана. К этому периоду относятся бесчисленные статуи любимца Адриана,

прекрасного юноши Антиноя, утонувшего в Ниле и обожествленного после смерти. Антиной обычно изображался обнаженным, наподобие греческого атлета, однако попытки воплощения образа в духе греческого эстетического идеала неизбежно носили чисто внешний характер. Римский скульптор в данном случае не идет дальше поверхностной идеализации. В образе Антиноя нет ничего героического, напротив, подчеркнуты лирические черты - грусть, задумчивость. Тело его изнеженно, мускулатура лишена упругости. Несмотря на техническое мастерство, подобные произведения не могут скрыть бесплодности этого академического и Эклектического направления.

Интерес к греческому искусству выражался в большом спросе на греческие статуи или копии с них. Именно римской скульптуре 2 в. (главным образом времени Адриана и Антонинов), оставившей огромное количество копий с греческих оригиналов и тем самым сохранившей для нас исчезнувшие памятники, мы во многом обязаны нашим знанием искусства Древней Греции. Однако копии не были вполне точными, в них также сказались вкусы того времени: в измененных и переработанных деталях, в характере пластической моделировки, в фактуре. Моделировка в римских копиях обычно несравненно суше, нежели в греческих подлинниках; кроме того, во 2 в. римляне применяли в копиях полировку поверхности мрамора, что в значительной мере лишало скульптуру жизненности и свежести.

Во второй половине 2 в. кризис Римской империи становится все более явственным. Даже у представителей правящего класса уверенность в будущем сменяется разочарованием, чувством безысходности. Отражающая эти настроения стоическая философия получает широкое распространение; интересно, что крупным философом стоического направления был император Марк Аврелий (161 - 180). Ноты пессимизма звучат в его сочинении «Наедине с собой». «Время человеческой жизни - миг; ее сущность — вечное течение; ощущение смутно, строение всего тела бренно; душа неустойчива, судьба загадочна, слава недостоверна», — говорит он. «Ничтожна жизнь каждого, ничтожен тот уголок земли, где он живет, ничтожна и самая долгая слава — посмертная». Уход в свой внутренний мир, презрение к наслаждениям и страданиям, безропотное ожидание смерти — таков, по мнению стоиков, единственно верный для человека путь.

В искусстве периода Антонинов главное место занимает скульптурный портрет, представляющий важный этап в общем развитии римского портрета.

В портрете айтониновского времени прежде всего бросается в глаза изменение самого типа знатного римлянина. Прежние грубоватые, энергичные, волевые лица исчезают. Например, облик Марка Аврелия, изображения которого принадлежат к наиболее характерным образцам портрета этого периода, напоминает внешними чертами образы греческих философов (римляне в это время пытались подражать костюму и прическе древних греков). В портретной характеристике образа главный акцент перенесен на внутреннюю одухотворенность, на передачу состояния созерцательности. Впервые римские художники обратились к внутреннему миру человека, впервые они попытались выразить его чувства, его душевное состояние. В создании настроения созерцательности важную роль играет выражение глаз: для антонинов-ского портрета чрезвычайно характерны слегка опущенные тяжелые верхние веки, прикрывающие радужную оболочку и зрачок. С этого времени радужная оболочка и зрачок, не изображавшиеся ранее средствами скульптуры, начинают передаваться глубокими врезами. Слегка затуманенный взгляд создает впечатление погруженности в себя, утомления, разочарования. Столь же типично для портрета времени Антонинов применение контрастного сопоставления фактуры лица и прически. Обрамляющие лицо прическа и борода, обработанные глубокими врезами бурава, образуют сложную живописную игру

темных и светлых пятен, в то время как лицо, в обработке которого применена полировка, кажется светящимся изнутри, что усиливает впечатление одухотворенности.



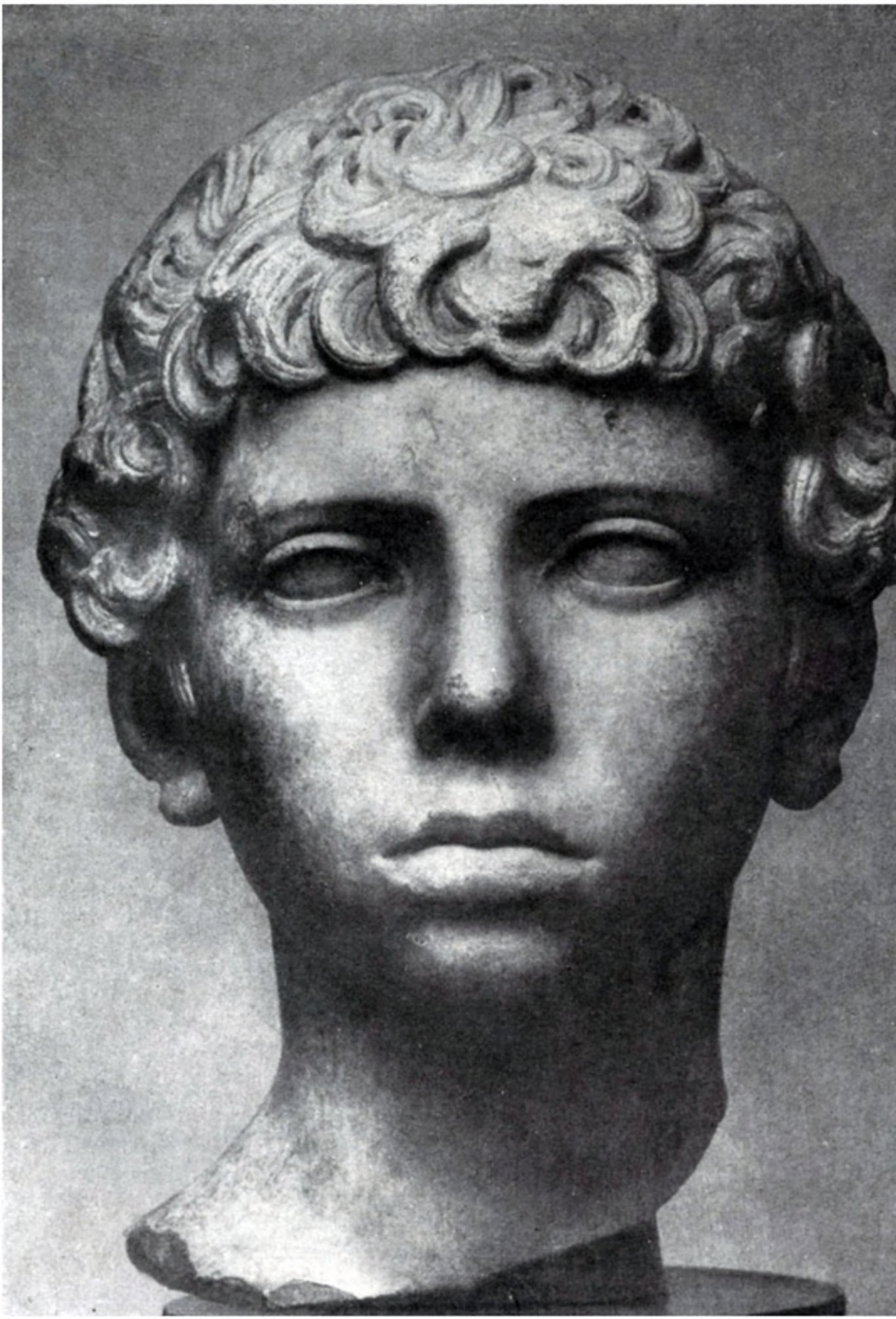
294. Портрет сириянки. Мрамор. Время Антонинов. Вторая половина 2 в. Ленинград. Эрмитаж.

В ленинградском Эрмитаже хранится относящийся к этому времени так называемый портрет сириянки, видимо, придворной дамы восточного происхождения. В этом прекрасном портрете правдивость в передаче внешних черт со всеми особенностями восточного этнического типа соединяется с глубокой внутренней характеристикой. Здесь создан обобщенный тип человека утонченной поздней античной культуры — образ, в котором изысканность и тонкая нервность соединяются с едва уловимым оттенком грусти; но этот едва уловимый оттенок чувства выражен художником так, что зритель воспринимает его не только как определенное качество модели, но как настроение, характеризующее целую эпоху.



297. Портрет негра. Мрамор. 2 — начало 3 в. Берлин.

Вершины одухотворенности искусство антониновского времени достигает в портрете бородатого варвара из Афинского музея, поразительном по благородству облика и духовной красоте. Это произведение несет в себе высокое этическое содержание. Обобщенность образной характеристики, тонкость художественного мастерства, сложность и богатство пластического решения позволяют предположить, что автором афинского портрета был греческий мастер. Близок к этому произведению по своеобразному подходу к модели замечательный портрет негра из Берлинского музея. Характерность этнического типа не заслоняет здесь внутреннего содержания образа; с большой художественной силой выражено чувство печали, которым полны широко раскрытые глаза негра. К лучшим произведениям относится также портрет мальчика-ливийца из Берлинского музея.



295. Портрет мальчика-ливийца. Мрамор. Время Антонинов. 2 в. Берлин.



296. Портрет юноши. Мрамор. Время Антонинов. Вторая половина 2 в. Берлин.

К сожалению, портрет антониновского времени недолго удержался на таком высоком уровне. Установившиеся стилевые приемы, способствовавшие созданию образов определенного типа, начали применяться в портретах самых разных лип, без различия их индивидуальности, что в конечном счете привело к господству шаблонной схемы. Все сильнее нарастали в антониновском портрете черты болезненности, появились признаки манерности. К концу правления Антонинов относятся такие бессодержательные и антихудожественные произведения, как портрет императора Коммода в виде Геракла, в котором сделана попытка чисто внешне понятыми приемами антониновского искусства создать репрезентативный образ.



292 а. Конная статуя Марка Аврелия. Бронза. Около 170 г. Рим. Капитолийская площадь.

От времени Антонинов до нас дошел бронзовый памятник Марку Аврелию, установленный в 16 в. на Капитолийской площади в Риме. Как единственный образец античного конного памятника, это произведение пользовалось в последующие столетия — вплоть до 19 в. — большой славой. Однако не следует забывать, что характерные для

антониновского искусства черты пассивности, созерцательности образа имеются и в этом произведении и находятся в противоречии с героической идеей, воплощать которую призван конный памятник.

В рельефах второй половине 2 в. сравнительно с рельефами эпохи Адриана больше жизни, они разнообразнее по содержанию, интереснее по пластическому решению. Примером могут служить рельефы мраморного, саркофага из бывшего собрания Уварова (Музей изобразительных искусств имени Пушкина) с изображением бога вина Вакха, его спутников — силенов, сатиров, менад и опьяневшего от вина Геркулеса. Хотя образ Вакха вносит в изображение известную торжественность, многие детали — поза и выражение лица Геракла, шалости маленьких сатиров, эпизод вынимания занозы одним сатиром у другого — исполнены юмора. Рельеф высокий, широко применяется бурав, усиливающий игру светотени. Фигуры, выступающие на затененном фоне, связываются в общее декоративное целое.

Искусство римских провинций 2 - 3 вв. н.э.

В истории искусства Древнего Рима значительное место занимает искусство провинций, расцвет которого относится ко 2 - 3 вв. н.э.

Западные провинции — Испания, Галлия и другие — были сильно романизированы. Народы этих стран в полной мере ощутили огромную тяжесть римского завоевания. Вместе с тем эксплуатация римлянами естественных богатств этих стран, строительство дорог, возникновение городов способствовали развитию торговли и ремесел, распаду родового строя и, в конечном результате, — экономическому и культурному подъему.

Наиболее романизированные галльские и германские племена достигли в области изобразительного искусства значительных успехов. Достойны внимания многочисленные солдатские надгробия, рельефы с изображением купцов, ремесленников, кузнецов и виноделов, а также с мифологическими и культовыми изображениями. На одном из монументальных надгробных памятников в Игле (близ Трира, 1 - 2 вв. н.э.) имеется ряд рельефов с изображением колонов, приносящих дары помещику, хлебопека у мучного ларя и у печи и др. Трактовка фигур очень обобщенная, контуры обведены темной краской.

Ко времени расцвета галло-германского искусства (3 в. н.э.) относится найденный близ Мозеля рельеф с изображением группы крестьян-виноделов, плывущих в лодке, нагруженной бочками с вином. Несмотря на то, что рельеф сильно пострадал от времени, выразительность, даже портретность лиц, грузность и сила фигур видны достаточно ясно.

Художники западных провинций, уступая в техническом мастерстве римским художникам, достигали тем не менее большой выразительности образов. Новым сравнительно с римским искусством явилось внимательное отношение художника к простым людям, попытка передать их внутренний мир. Это новое качество проникает в позднеримское искусство.

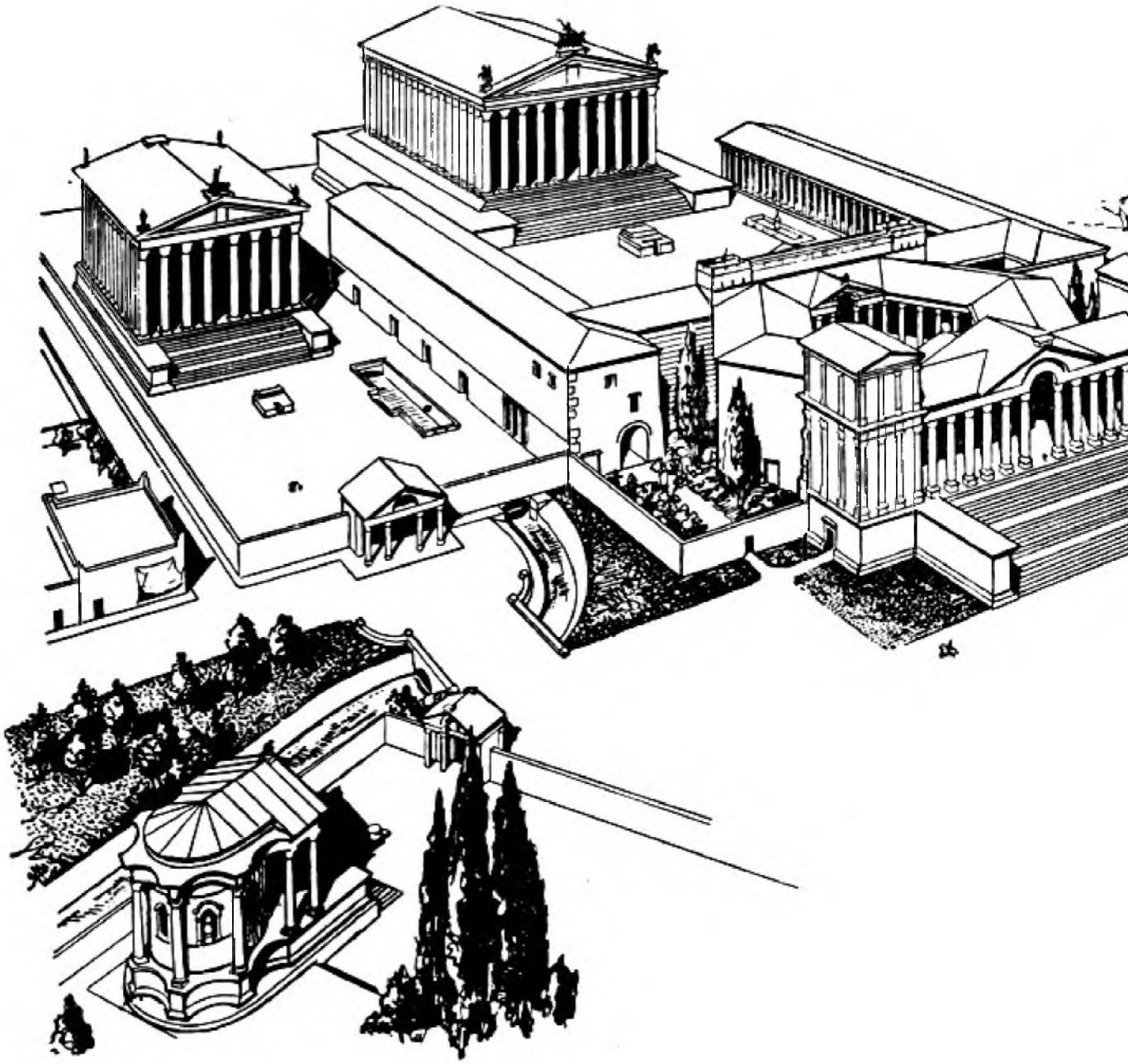
Возрастание значения римских провинций нашло свое отражение и в архитектуре. В Сирии, Северной Африке, Галлии, Испании появились крупные сооружения и целые

архитектурные комплексы, в которых особенности римского зодчества нередко соединялись с местными традициями, проявившимися как в принципах композиции и архитектурных формах, так и в строительной технике.

Римское завоевание стран эллинистического Востока имело большое прогрессивное значение, так как включение этих стран в состав римского государства было выходом из тупика, из кризиса, которым закончилось существование эллинистических государств. Это был последний экономический и культурный подъем на основе рабовладельческого способа производства. Правда, этот последний этап сопровождался ухудшением положения широких масс населения. Непрерывно росло богатство одной общественно-социальной группы и обнищание другой.

Мощный размах архитектурного строительства, отвечающий величию мировой римской державы, получил особенную внушительность в Сирии. Архитектурные комплексы Баальбека и Пальмиры возникли здесь в период экономического подъема в результате взаимодействия древневосточной, греческой и римской культур. Богатство форм, огромные размеры зданий, грандиозность ордеров, живописность решений, основанных на контрастах света и тени, чрезвычайно эмоциональный характер архитектуры — все это является новыми чертами, обогатившими архитектуру античности.

Одним из интереснейших архитектурных комплексов является архитектурный ансамбль Гелиополя в Сирии (ныне Баальбека в Ливане). В отличие от римской бетонно-кирпичной архитектуры архитектура Баальбека — каменная. Здания состоят из крупных тесаных блоков, сложенных насухо.



Ансамбль Баальбека. Реконструкция.

Ансамбль баальбекских храмов открывался портиком пропилеи, к которому вела высокая и очень широкая монументальная лестница. За пропилеями следовал шестиугольный двор, окруженный колоннадой и напоминавший гигантский перистиль, за ним открывался прямоугольный главный двор огромных размеров, окруженный с трех сторон колоннадой. Этот двор замыкался поставленным на высоком искусственном основании Большим храмом, который доминировал над всем ансамблем. Рядом с главным двором помещался Малый храм, а несколько поодаль, вне общей композиции - Круглый храм. Весь комплекс был построен в 1 - 3 вв. н.э. Впоследствии сооружения сильно пострадали от землетрясения.



288 а. Малый храм (храм Вакха) в Баальбеке. Северная стена целлы. Середина 2 в.

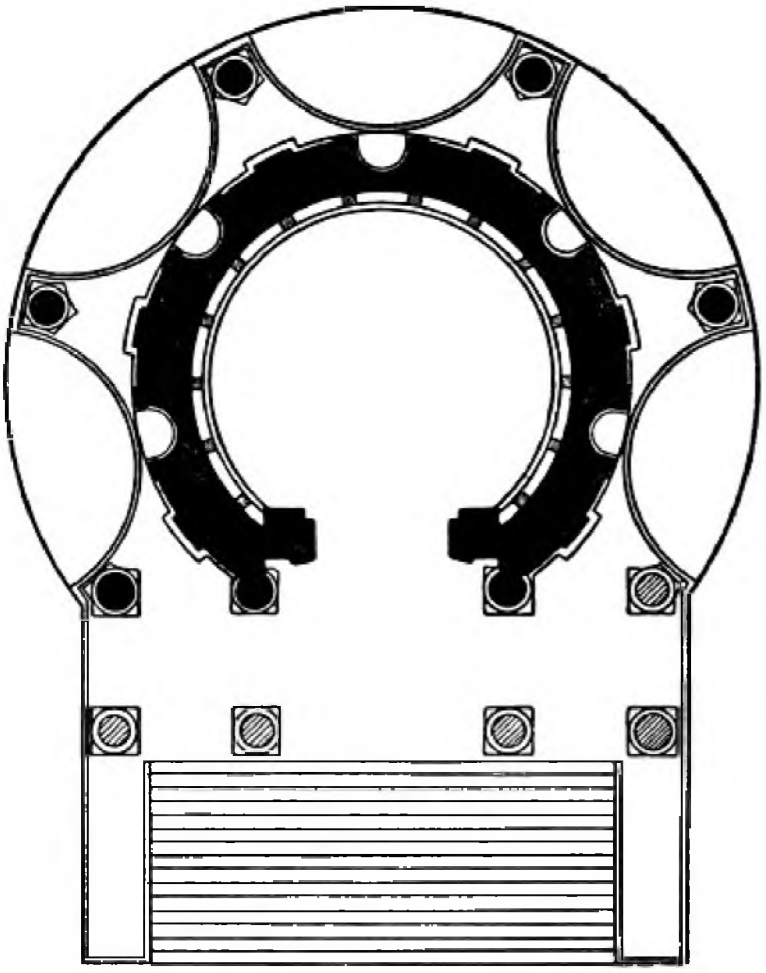


288 б. Круглый храм в Баальбеке. Середина 3 в.



289. Большой храм (храм Юпитера) в Баальбеке. Портал. 1 в.

Большой храм, или храм Юпитера — один из крупнейших храмов древности — был выстроен в форме псевдодиптера с 10 колоннами по фасаду и 19 колоннами по продольным сторонам. О его грандиозных размерах свидетельствуют шесть сохранившихся коринфских колонн — гранитных монолитов высотой около 19,6 м и диаметром около 2 м. Малый храм (храм Вакха) сохранился лучше; он представляет собой периптер коринфского ордера, равный по размерам Парфенону. Стены целлы Малого храма трактованы с повышенной пластичностью: выступающие из стен полуколонны большого ордера увенчаны богатейшим резным раскрепованным антаблементом, промежутки стены между колоннами обогащены располагающимися в два яруса арочными нишами и эдикулами, в которых стояли статуи. Подобное решение стены, дающее сильную игру светотени, в сочетании с чрезвычайно богатым декором производило впечатление исключительной живописности. Еще более пластически сложными формами обладает сохранившийся лучше других небольшой Круглый храм. Здесь тип круглого храма, характерный для римского зодчества, получает иное истолкование. Круглая целла окружена шестью колоннами, несущими сильно раскрепованный антаблемент криволинейных очертаний, причем колонны расставлены так редко, что портик перестает быть главной архитектурной темой; архитектурный эффект постройки основывается на взаимных контрастах портика и массива самой целлы, обогащенной нишами со статуями (ныне утраченными).



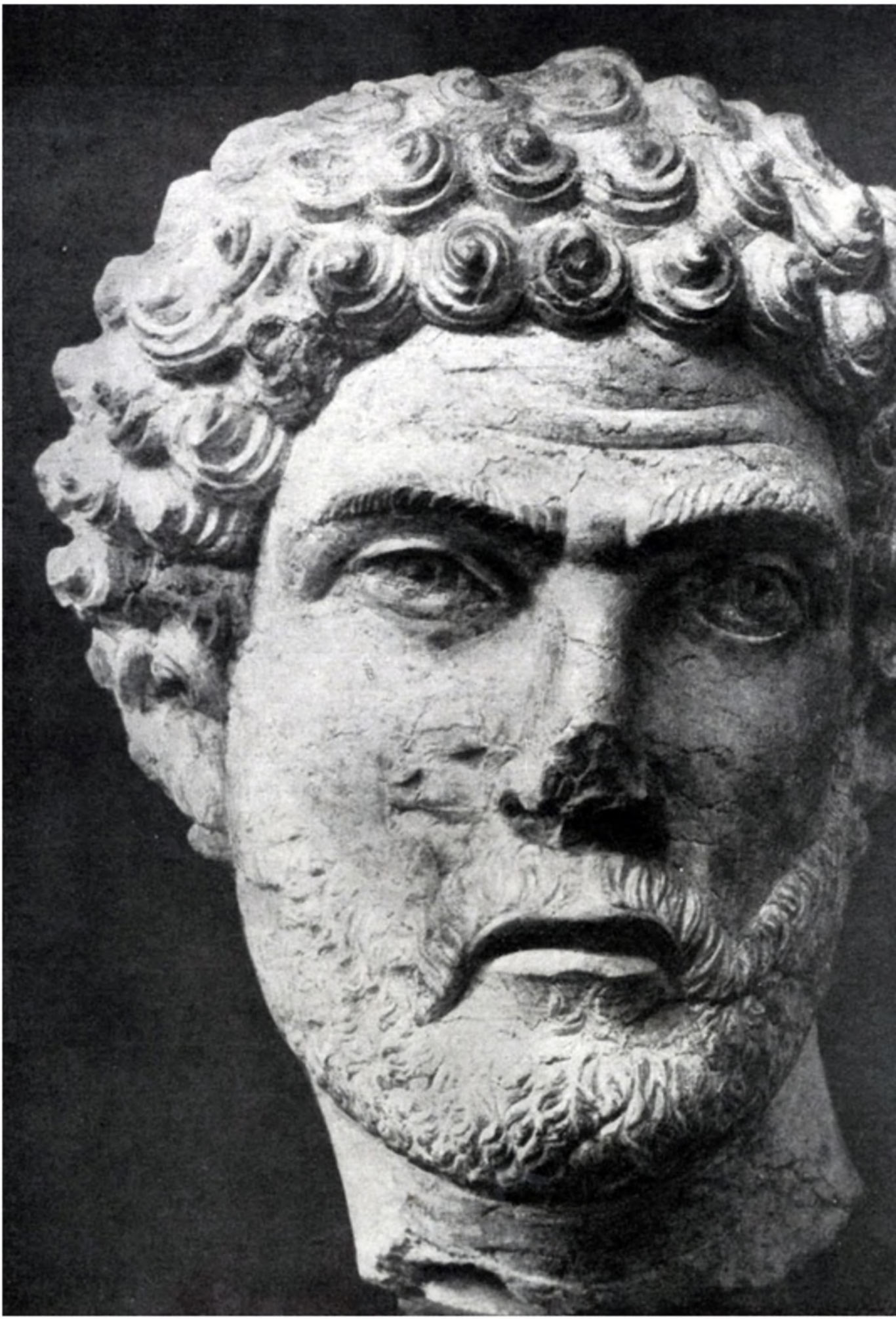
План Круглого храма в Баальбеке.

В комплексе храмов Баальбека наряду с принципами римской архитектуры нашли свое отражение и элементы восточной традиции. Принцип чередования храмовых дворов, окруженных колоннадами, так же как и техника тесаного камня, восходит к египетскому зодчеству; богатство архитектурного и скульптурного декора, узорная орнаментика тоже близки традициям архитектуры Востока. Отдельные архитектурные мотивы и элементы, применявшиеся в баальбекских храмах, — большой ордер, пластическая трактовка стены - нашли развитие в архитектуре нового времени.



290. Пальмира. Главная улица. 1—3 вв.

Грандиозным размахом отличаются постройки в Пальмире (Сирия). Развалины храма Баала, руины главной улицы с колоннадами по обеим ее сторонам длиной в 1135 м, насчитывавшими сотни коринфских колонн десятиметровой высоты, монументальными арками и тетрапилонами (воротами, имеющими входы не на две, а на четыре стороны) производят величественное впечатление. Характерно, что в колоннаде главной улицы к середине ствола каждой колонны была прикреплена консоль со статуей. Подобное понимание ордера и общая перегрузка комплекса произведениями скульптуры - черты восточной архитектуры.



304. Мужская голова из Пальмиры. Известняк. 3 в. Копенгаген. Ню-Карлсбергская глиптотека.

К рассматриваемой эпохе относятся надгробные портретные скульптуры Пальмиры(*В Эрмитаже имеется хорошее собрание пальмирских рельефов.*).Это обычно известняковые плиты с горельефным полуфигурным портретом умершего (примером их может служить женское надгробие из Пальмиры в Музее изобразительных искусств имени Пушкина или мужская голова). Изображения обычно строго фронтальны; очень большие, миндалевидные глаза широко раскрыты, брови, веки, зрачки вырезаны сухими линиями, поверхность лица не проработана, дана упрощенно; руки условно обобщены, складки одежды сухи и графичны. На плите обычно помещается надпись на греческом или, чаще, на арамейском языке - имя умершего и сожаление о нем: «увы, увы».

В старых малоазийских центрах в этот период также возникают интересные архитектурные памятники, как, например, библиотека в Эфесе, рынок в Милете, театр в Аспенде, колонные портики Антиохии и др.

Интенсивный характер приняло экономическое и культурное развитие и в южных провинциях, в Северной Африке.



291. Тимгад. Основан в 100 г. Общий вид города.

В Северной Африке (Алжир) сохранились руины целостного городского комплекса - Тимгада, заложенного Траяном на скрещении торговых путей. В основу планировки Тимгада был положен план римского военного лагеря. Общие очертания города приближались к квадрату; улицы пересекались под прямым углом, образуя правильную сетку кварталов. Главные магистрали вели к расположенному в центре города форуму; на всем их протяжении тянулись крытые портики, в тени которых пешеходы находили спасение от жарких лучей африканского солнца. На форуме, представлявшем собой окруженную колоннадой прямоугольную площадь, помещались административные и

торговые постройки и здание базилики. К югу от форума находились театр и термы, к северу — библиотека. Вскоре город вышел из старых границ; за городской чертой были построены Капитолий, большие термы, дома богачей. Из построек Тимгада лучше всего сохранилась арка Траяна. Заслуживает упоминания комплекс города Лептис Магна, а также ряд вилл.

Присоединение Египта к римскому государству не повлекло за собой для страны сколько-нибудь существенных изменений, только эксплуатация стала еще тяжелее и привела, в конце концов, Египет к полному упадку. В области искусства в первые века нашей эры продолжалось то же эклектическое направление, которое сложилось в эпоху эллинизма. Комплекс храмов на острове Филэ — образчик этого направления. Киоск Траяна (начало 2 в. н.э.) на острове Филэ может служить примером этого смешения египетских и античных форм уже римского времени.

Мировое значение имеют найденные в Египте фаюмские портреты, называемые так по месту находки большинства из них в оазисе Фаюм. Обычай, возникший в Египте, вероятно, среди эллинизированной верхушки египетского общества, — класть на мумию написанный красками портрет вместо обычной маски — способствовал сохранению этих портретов. Дошедшие до нашего времени портреты представляют большую ценность как редчайшие образцы античной станковой живописи. Развитие фаюмского портрета происходит в 1 - 3 вв. н.э. Портреты исполнялись на тонких деревянных дощечках в технике энкаустики (то есть восковых красок), в смешанной технике восковых красок с темперой и, наконец, одной темперой. В Музее изобразительных искусств имени Пушкина и в Эрмитаже имеются уникальные памятники этого рода.



298 а. Портрет пожилого римлянина из Фаюма. Вторая половина 1 в. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Портрет пожилого римлянина из собрания Музея изобразительных искусств, выполненный в технике энкаустики на деревянной доске, представляет собой одно из наиболее выдающихся произведений второй половины 1 в. н.э. Лицо обращено к зрителю почти в фас, но плечи довольно резко повернуты влево; благодаря этому повороту усиливается впечатление пространственности. Худое лицо с морщинистым лбом,

впалыми щеками, выступающими скулами и запавшим ртом вызывает в памяти республиканские портреты. Художник не остановился на внешнем сходстве, он сумел передать суровый характер римлянина, во взгляде холод ных светлых глаз чувствуется твердая воля. Живописная манера отличается смелостью и свободой и свидетельствует о развитом чувстве цвета у художника, применяющего, например, цветные тени (голубой мазок на щеке).

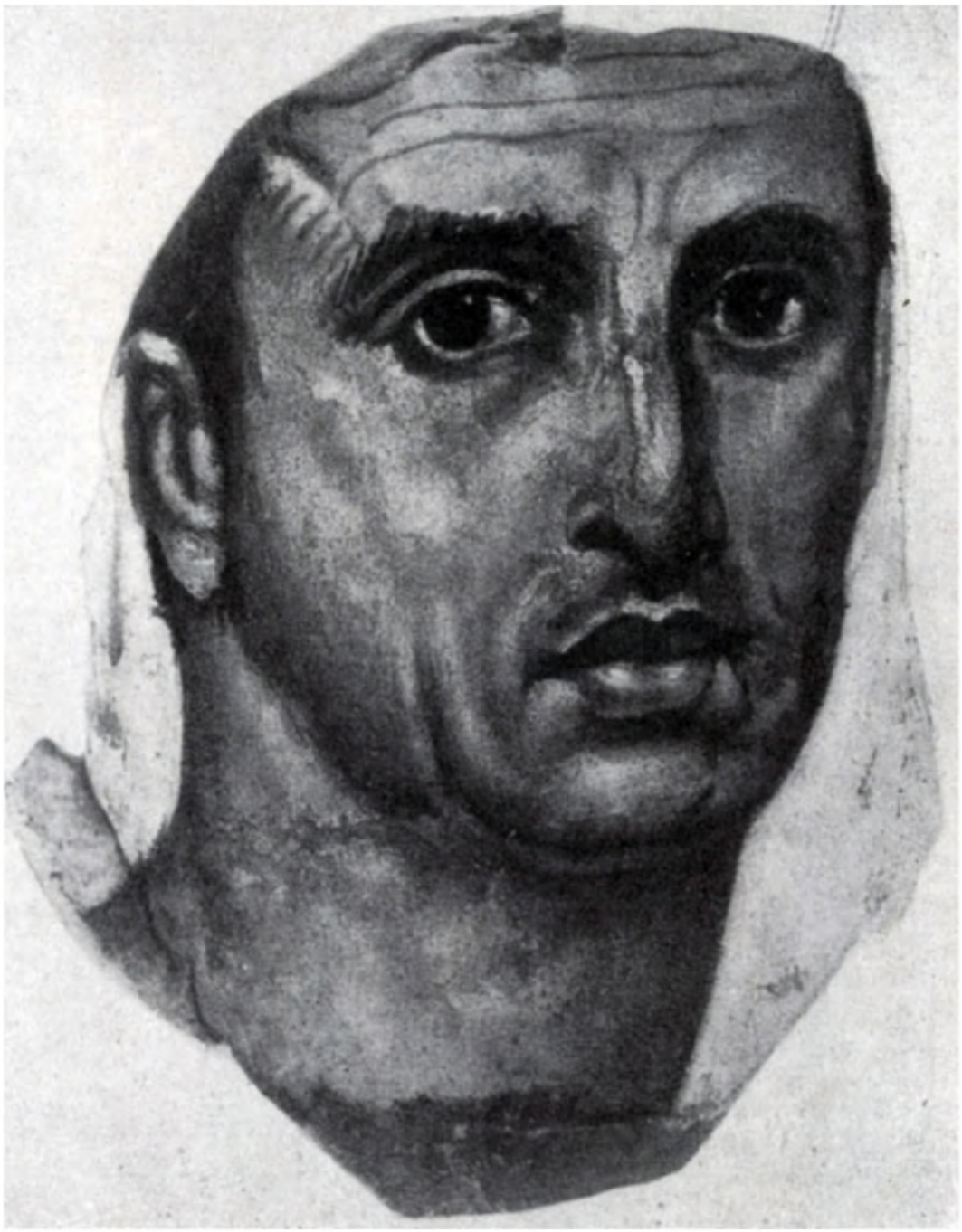


298 6. Портрет юноши в золотом венке из Фаюма. 2 в. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Ко 2 в. н.э. относится превосходный портрет юноши в золотом венке из собрания Музея изобразительных искусств. Облику красивого юноши приданы черты мягкого лиризма. По сравнению с портретом пожилого римлянина живопись здесь более мягкая, яркие цвета приглушены и объединены в общий тон.



299 а. Портрет молодой женщины из Фаюма. 1 в. Страсбург. Университет.



299 6. Мужской портрет из Фаюма.

Наряду с портретами этого направления существовало местное направление, в котором римско-эллинистические черты соединялись с местными, египетскими. К лучшим образцам местного искусства принадлежит женский портрет в Страс-бургском университете, изображающий, видимо, одну из представительниц эллинизированной верхушки египетского общества. Фронтальное положение лица и фигуры и преувеличенно большие глаза — характерные черты местного портрета. С течением времени портреты этого направления все более схематизировались, в них нарастали черты условности, манера письма становилась сухой и графичной. Написаны эти портреты по большей части темперными красками. В 3 в. местное направление приходит в упадок.

Раскопки в Дура-Европос (на правом берегу Евфрата) открыли еще один центр культуры восточных провинций 3 в. н.э. Здесь были найдены крепость, хорошо сохранившийся дом-церковь с крещальной (баптистерием), синагога. Наибольшее значение имеет открытие

стенных росписей, которые представляют в стилистическом отношении промежуточное звено между античной живописью и раннехристианской и византийской.

Стены церкви и синагоги были покрыты росписью, расположенной поясами. Оформление дверных проемов подражало кладке из мрамора. Фигуры росписей помещались на светлом фоне. Живопись носила условный, плоскостный характер. Фигуры слабо связаны друг с другом. Вместе с тем самая их условность подчеркивает необыденность образов и их символический характер.

Искусство Римской империи 3 - 4 вв

В 3 в. углубился кризис римского рабовладельческого общества. Уже в первой половине века, в правление династии Северов (193 - 235), обострился процесс разложения рабовладельческой системы, расширилась система колоната, появились элементы натурального хозяйства в латифундиях, усилился процесс варваризации армии, пополнявшейся германцами, галлами, сирийцами и др. Актом, свидетельствовавшим о слабости метрополии и о возросшем значении провинций, был эдикт Каракаллы 213 г. о распространении прав римского гражданства на всех свободных жителей римских провинций.

Власть императора в этот период приобретала все более абсолютистский характер, однако сам императорский престол сделался игрушкой в руках армии. Увеличилось значение административно-бюрократической системы. Рост эксплуатации, увеличение налогового бремени, произвол властей были причинами многочисленных восстаний рабов и колонов; число восстаний увеличилось во второй половине 3 в. и в последующие века.

После династии Северов началось господство так называемых солдатских императоров. При Диоклетиане (284 - 305) произошло первое разделение Римской империи на части западную и восточную и установилась система домината — неограниченной власти императора — в отличие от существовавшей до того системы принципата. Разделение на Западную и Восточную империи закрепилось в 395 г., после смерти императора Феодосия I.

***

Наиболее выдающимися памятниками архитектуры времени Северов были арка Септимия Севера и термы Каракаллы.



300. Арка Септимия Севера в Риме. 203 г.

Арка Септимия Севера была воздвигнута в 203 г. на римском форуме в память победы над парфянами и аравитянами. Эта высокая (в 23 м) трех-пролетная арка, украшенная по обеим сторонам четырьмя колоннами с композитными капителями, несущими раскрепованный антаблемент, заканчивается гладким высоким аттиком. Цоколи колонн и вся поверхность стен сплошь покрыты рельефами, прославляющими победы Севера. Конструктивной особенностью арки являются небольшие сводчатые пролеты, соединяющие средний пролет арки с боковыми. В художественном отношении арка Септимия Севера из-за перегруженности украшениями, нарушающими тектоническую ясность, уступает аркам Августа и Тита.

Строительством терм римские императоры преследовали ту же цель, что и постройкой амфитеатров, — завоевание популярности у населения. Предназначались термы не только для купаний, но и для физических упражнений, плавания, для отдыха и развлечений.

Термы Каракаллы были в свое время наиболее грандиозной постройкой этого рода. Они расположены на площади, равной 12 га, почти квадратной в плане (353х335 м). Комплекс терм состоял из огромного прямоугольного главного здания (216х112 м), помещавшегося в парке, который со всех сторон был ограничен двухэтажными корпусами. Эти корпуса образовывали два полукружия (экседры). План всего комплекса терм, состоявших из большого количества чрезвычайно разнообразных помещений, подчинен строгой симметрии. В главном здании по единой оси последовательно расположены холодная баня (фригидарий) - большой зал с бассейном (58х28 м); роскошно декорированный главный зал (площадью 2700 м); зал со скругленными углами - теплая баня (тепидарий) и великолепная купольная ротонда горячей бани (кальда-рий), лишь немногим уступающая Пантеону по величине (диаметр ротонды — 35 л); восемь разных по форме, прекрасно украшенных залов для отдыха после бани располагались по фасаду, противоположному главному входу; кроме того, там были две палестры, бассейны, площади для физических упражнений, раздевальни, аванзалы и другие помещения. С трех сторон снаружи главный корпус окружали сады-цветники, а на четвертой, наиболее отдаленной от входа, находился стадий (место для атлетических состязаний). В каждой из двух больших экседр, выходящих в парк, помещались палестра, глубокий бассейн и нимфей с фонтанами. В глубине парка находились два симметрично расположенных корпуса с библиотеками, залами для занятий музыкой и т. п. Термы вмещали одновременно до 1600 человек. Система входов строилась с учетом наиболее быстрого и удобного использования каждого из помещений.

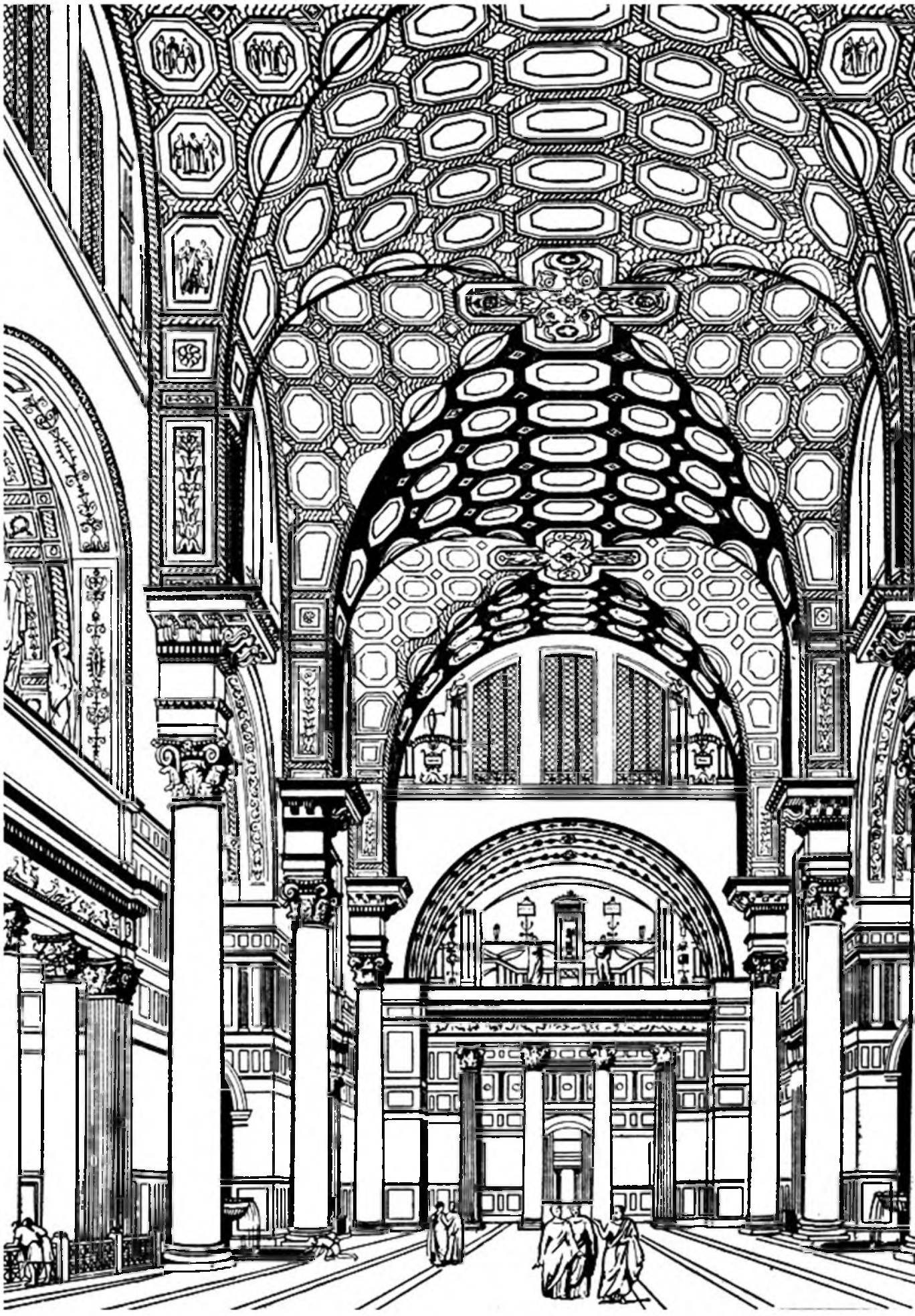
Благодаря величине и разнообразию форм залов и перекрытий, а также различным приемам ограничения внутренних помещений (залы с четырьмя стенами, залы с тремя стенами и колоннадой вместо четвертой стены, залы, ограниченные только колоннами, и т. д.) создавались величественные пространственные построения. Термы были роскошно убраны скульптурой и другими памятниками искусства. В одном из залов была поставлена группа «Фарнезский бык», вывезенная с острова Родоса.

Новое понимание внутреннего архитектурного пространства как вместилища огромных масс людей и исключительно развитая разработка сооружений соответствующих типов — одно из важнейших достижений римского зодчества, имеющее большое значение для архитектуры последующих эпох.

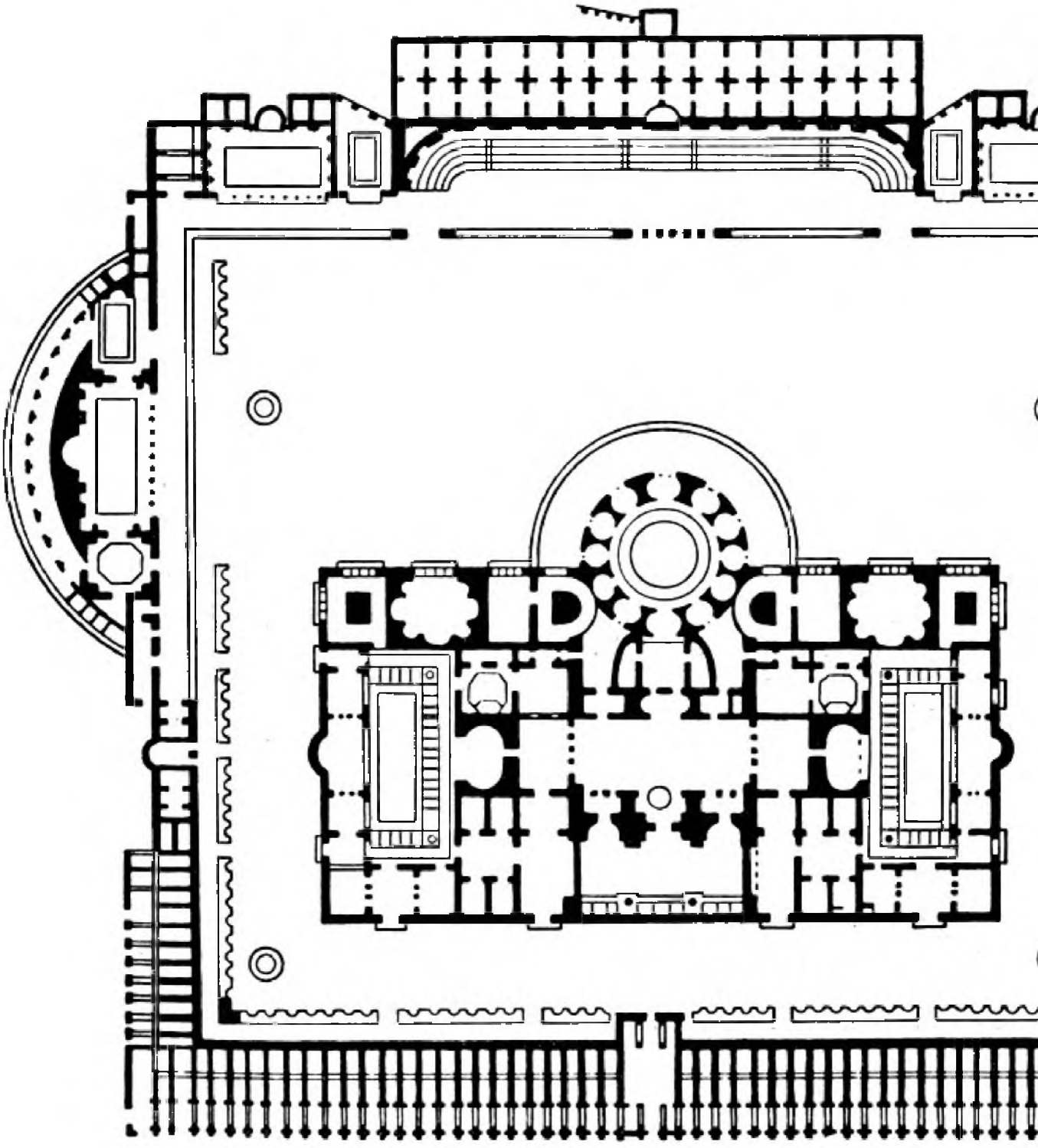
Наружный фасад терм был прост; стены покрыты штукатуркой. Вероятно, более нарядны были фасады помещений, выходящих в парк. Под залами главного корпуса находились колоссальные субструкции, в которых располагались все подсобные помещения и, в частности, отопительная система и водопровод. Большое помещение в глубине двора занимала огромная цистерна-отстойник, в которой отстаивалась вода. Совершенство системы отопления, снабжения водой и канализации свидетельствует об очень высоком искусстве римских инженеров.

Широчайший размах строительства сочетался в то же время с экономией материала и рациональным использованием площади. Характерно применение ниш для облегчения стены и использование этих ниш для постановки статуй или устройства фонтанов.

Нимфей Лициниевых садов в Риме (так называемый храм Минервы Медики), вероятно, 3 в. н.э., представляет интерес новым решением центрально-купольного здания. Сохранившаяся центральная часть Нимфея представляет собой десятигранник с 10 нишами внутри, заканчивающийся сводом с примитивными парусами, несущими высокий цилиндрический барабан с 10 окнами, завершающийся большим куполом (25 м в диаметре). Постройка выполнена из кирпича и бетона. Постановка купола на высоком барабане имела большое значение для позднейшей архитектуры, особенно для византийских храмов.



Термы Каракаллы.Реконструкция.



План терм Каракаллы.

На время Северов приходится последний кратковременный подъем римского реалистического портрета. Бюст императора Каракаллы в неаполитанском Национальном музее — вершина римского портретного реализма. После высокой одухотворенности антониновских образов художник времени Северов возвращается к беспощадной правдивости портрета более ранних эпох, но возвращается обогащенный важнейшим

качеством, выработанным в антониновском портрете, — способностью проникновения во внутренний мир человека. Новыми чертами художественного метода, примененного в портрете Каракаллы, являются сильная драматизация образа и психологический анализ. Исчезла былая статичность, образ полон большой внутренней динамики. Повышенная драматическая напряженность, сказывающаяся в резком движении плеч, во внезапном повороте головы, сдвинутых бровях, подозрительном взгляде исподлобья, способствует раскрытию характера жестокого, трусливого, мстительного Каракаллы, причем эти черты образа воспринимаются не как случайные качества личности одного из императоров, а как типичные черты римского властителя поздней эпохи. Это образ преступника и деспота, обладающего неограниченной властью, но неуверенного в ее прочности и окруженного постоянной опасностью. Сложности и глубине идейного замысла портрета соответствует его развитый пластический стиль, сложные приемы композиционного построения, энергия скульптурной моделировки в сочетании с применением тщательно разработаннных эффектов светотени.



303 а. Портрет Каракаллы. Мрамор. Начала 3 в. Неаполь. Национальный музей.

Период правления солдатских императоров, то есть императоров, опиравшихся исключительно на войско (и часто начинавших свою карьеру простыми солдатами), был временем непрерывных междоусобных войн, внутренних и внешних конфликтов, постоянной насильственной смены правителей, временем крайней неустойчивости политического и экономического положения империи. Для искусства этого периода характерен начавшийся и быстро нараставший распад реалистического метода. Стиль римского портрета начинает круто меняться. Разрушение канонов античного портрета на первых порах открывало перед художником возможность непредвзятой передачи натуры, — так возникают образы, удивительные по своей характерности, по своеобразной свежести художественного видения. Перед зрителем проходит целая галлерея разнообразных типов. На их лица — злобные, хитрые, порой грубые и тупые, порой свирепые — трагическая эпоха наложила свой отпечаток: эти люди утратили чувство уверенности и проникнуты тревогой. В портретах рассматриваемого времени постепенно развиваются две тенденции — внешнее огрубление образа и нарастание в нем повышенного духовного напряжения. Соединение этих тенденций в одном портретном образе нарушает его реалистическую целостность. Например, в портретах императора Филиппа Аравитянина (Эрмитаж и Ватиканский музей) преобладающая черта — пафос грубой силы; в то же время напряженный взгляд широко раскрытых глаз Филиппа свидетельствует о стремлении художника внести в образ черты повышенной одухотворенности, не свойственные в данном случае личности императора, но ставшие необходимым элементом нового художественного идеала.



302. Портрет Филиппа Аравитянина. Мрамор. 244—249 гг. Ленинград. Эрмитаж.

Сходными особенностями обладают портреты императора Максимина Фракса. В скульптурной форме появляются элементы упрощения, схематизации; моделировка становится более лаконичной, без прежних тонких нюансов; волосы, борода передаются насечками. На первых порах и этими средствами скульпторы добиваются жизненной убедительности образа, как об этом свидетельствует портрет императора Бальбина в Эрмитаже, но со временем черты схематизации усиливаются, одухотворенность образов приобретает отвлеченный характер, что приведет впоследствии к полной условности портретного образа.

Женские портреты 3 в. отличаются большей мягкостью, нежели мужские; в них еще нередко чувствуются традиции искусства 2 в., как об этом свидетельствуют портрет молодой римлянки из Копенгагенской глиптотеки или так называемый портрет Люциллы из Капитолийского музея в Риме. Но и в женском портрете появляются образы, в которых с поразительной обнаженностью раскрываются отрицательные качества модели. Таков портрет пожилой женщины (Капитолийский музей), облик которой говорит о грубости и жестокости. Черты упрощения пластического языка сказываются здесь в лаконичной, без тонких переходов, скульптурной моделировке, в трактовке волос жесткими линиями, в новом приеме изображения бровей короткими парными насечками.

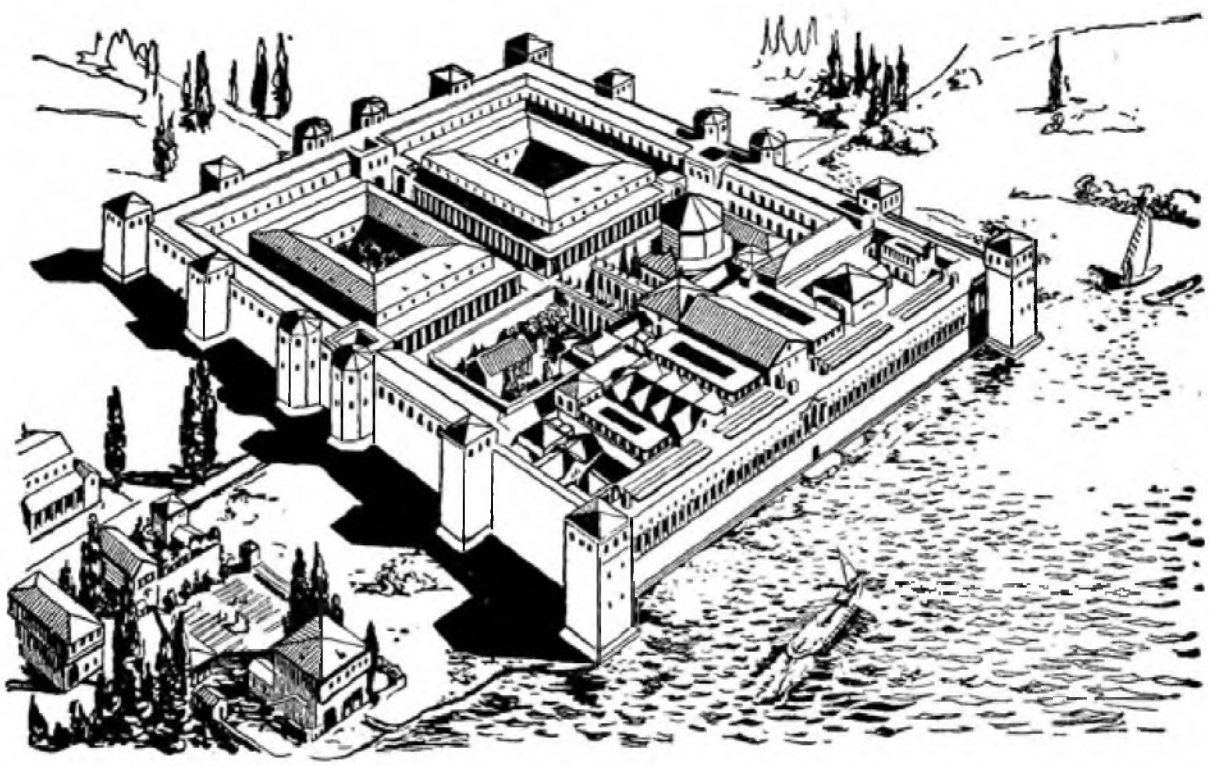
В скульптурном рельефе 3 в. резче, чем в портрете, выявляются черты упадка. Рельефы саркофагов заполнены крупными изображениями с четкими контурами, складки одежд подчеркнуты глубокими врезами, производящими, однако, не живописное, а скорее графическое впечатление. Сложные многофигурные композиции занимают почти всю плоскость саркофага и, несмотря на довольно высокий рельеф, не производят впечатления объемности. Композиция теряет четкость, допускаются разномасштабные фигуры. Наиболее часты изображения охоты на львов, мифологические сюжеты, например миф об Ипполите и Федре, сцены войны; нередко на саркофаге дается портрет умершего в медальоне или в раковине, фланкированный фигурами гениев с потухшими факелами (символ угасшей жизни), как, например, саркофаг в палаццо Роспильози. Несмотря на упрощение форм, многие изображения отличаются сильной экспрессией, большим эмоциональным напряжением; такова исполненная трагической патетики сцена битвы на саркофаге Людовизи.



303 6. Саркофаг Людовизи. Мрамор. Первая половина 3 в. Рим. Музей Терм.

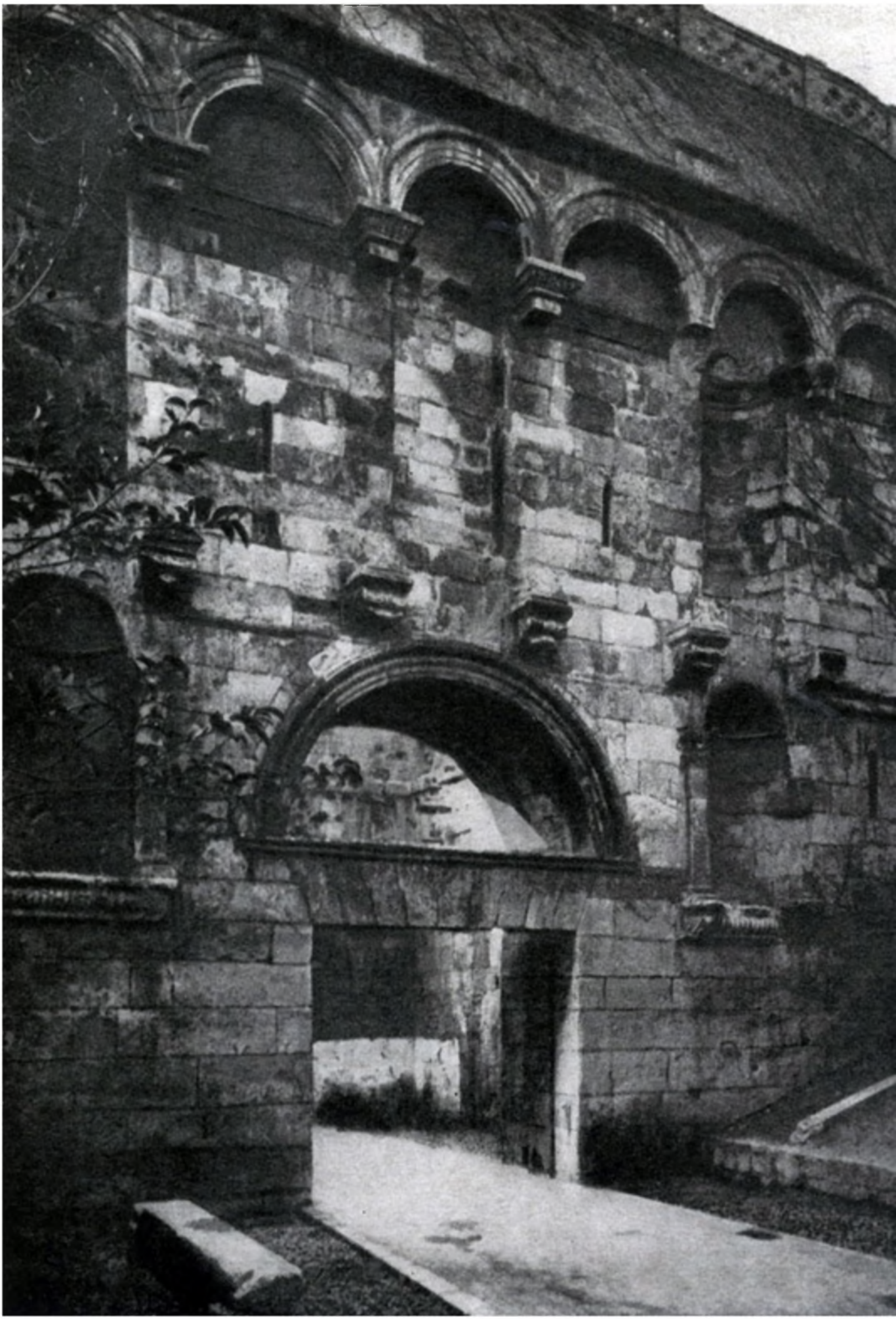
Саркофаг с изображением проповедующего философа из Латеранского музея (Рим) является следующим этапом развития рельефа; композиция приобретает строго симметричный характер: в центре восседает философ в тоге, с развернутым свитком в руках, по сторонам — две женщины в широких одеждах и трое мужчин. Лица индивидуальны и, видимо, портретны, им уделено внимание, но связь между изображенными слабеет; появляется застылость в самих фигурах и в трактовке складок одежды.

Последний этап большого строительства в Риме относится к началу периода домината. Напряженное политическое положение, требования обороны привели к возникновению сооружений крепостного типа. Императором Аврелианом (270 - 275) были воздвигнуты из кирпича и бетона городские оборонительные стены Рима (длина 19 км, высота 10 - 5 м, толщина 1,2 м) с контрфорсами и башнями. К фортификационным сооружениям 3 в. относятся городские ворота в Трире (Порта Нигра). Два сводчатых пролета ворот фланкированы двумя большими, закругленными с фасада башнями в четыре яруса, соединенными двухъярусной галлереей, возвышающейся над пролетами. Ворота сложены из крупных блоков плотного серого известняка, положенных насухо. Массивные полуколонны и сильно выступающие карнизы подчеркивают прочность ворот.



Дворец Диоклетиана в Сплите. Реконструкция.

Само жилище императора мало-помалу приобретает характер укрепленного замка. Знаменитый дворец Диоклетиана в Сплите в Далмации (305 г.) на берегу Адриатического моря воспринимается как дворец-крепость. Это огромный дворцовый комплекс (215x118 м), в основу которого положен принцип планировки римского военного лагеря. Внешние стены дворца являлись одновременно крепостными стенами с башнями и воротами. Во внутренней части комплекса были распланированы оформленные портиками улицы и располагались различные сооружения — корпуса для гвардии, провиантский склад, четырехколонный храм, мавзолей Диоклетиана, круглый внутри и восьмигранный снаружи. Новым архитектурным мотивом явилось применение во дворце Диоклетиана аркады на колоннах, а не на столбах, как это было раньше. Этот тип аркады был широко использован в архитектуре последующих эпох.



305. Дворец Диоклетиана в Сплите. Золотые ворота. Начало 4 в.

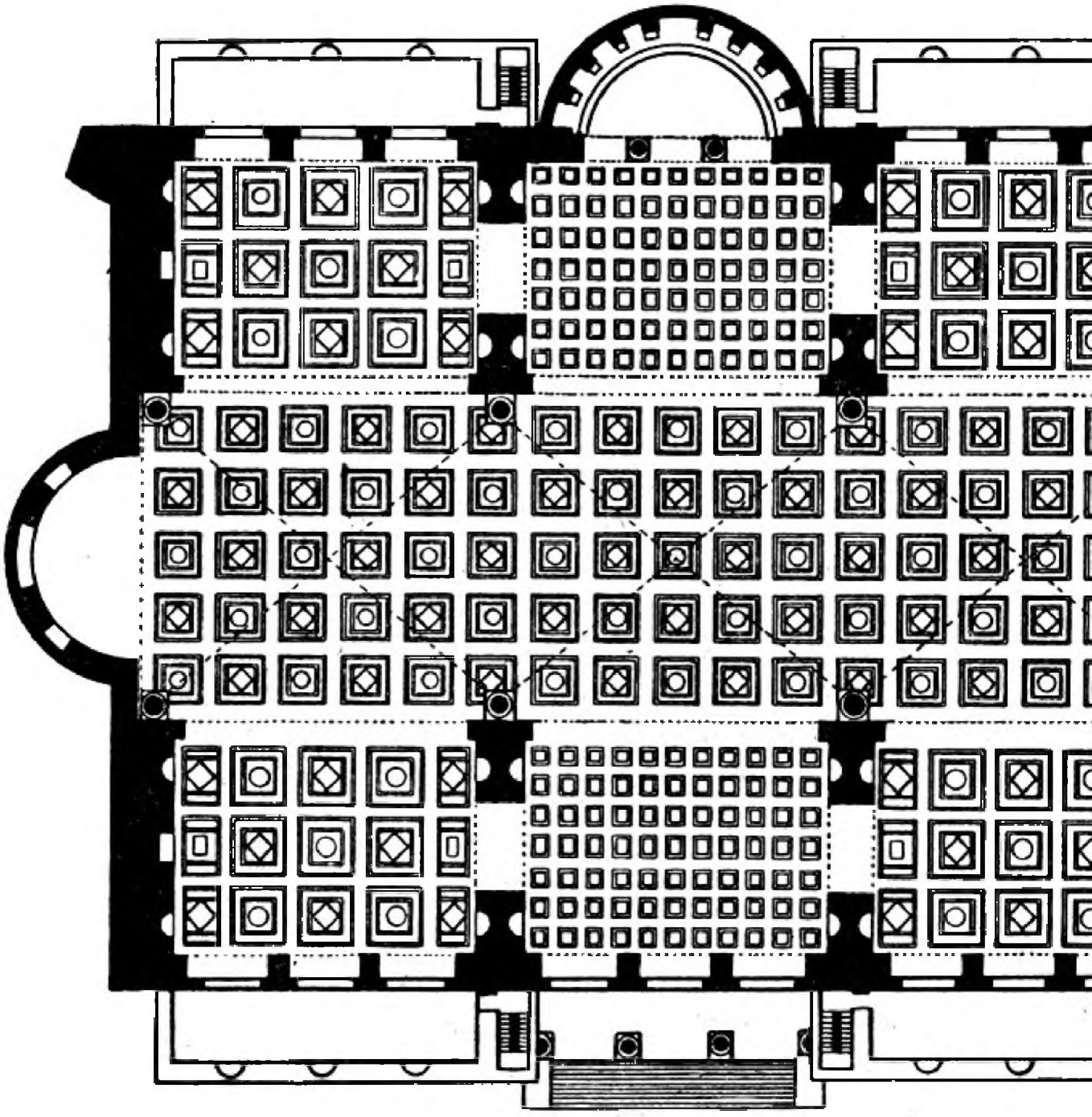
Диоклетианом были выстроены самые большие в Риме термы, вмещавшие 3000 человек.



306. Базилика Максенция в Риме. 306— 312 гг.

Последним монументальным произведением римской архитектуры является базилика Максенция (306 - 312 гг.). Базилика делилась на 3 нефа: широкий средний (35 м) и 2 более узких; в длину базилика имела 101м. Средний неф был перекрыт тремя крестовыми сводами, которые поддерживались контрфорсами и опирались на 8 могучих столбов. Средний неф значительно выше боковых; это дало возможность осветить его, поместив окна на продольных стенах, над крышей боковых нефов. При преемнике Максенция,

Константине, базилика была переделана: главный вход поместили на продольной стене, а на противоположной была выведена апсида.



План базилики Максендия.

Базилика Максенция является прототипом позднейших христианских базилик, в ней уже имеются те решения сводчатых каркасных зданий, которые развиваются в Западной Европе в Средние века.

В начале 4 в., в 315 г., была сооружена арка Константина. Это трехпролетная арка, украшенная по обеим сторонам 4 коринфскими колоннами, несущими раскрепованный антаблемент; над колоннами поставлены статуи пленников. Арка завершается аттиком с надписью и рельефами. Все сооружение почти сплошь покрыто рельефами. Значительная

часть их перенесена с более ранних памятников (фигуры пленников и ряд рельефов, вероятно, сняты с арки Траяна). Рельефы 4 в. свидетельствуют о крайнем огрублении техники и композиционного мастерства: в них применено условное разделение На зоны, заполнение всего пространства фигурами, что превращает рельефы в подобие ковра и разрушает тектонику постройки. В новейшей литературе высказано предположение, что арка Константина является переделкой более ранней арки, чем объясняются ее строгие пропорции.

***

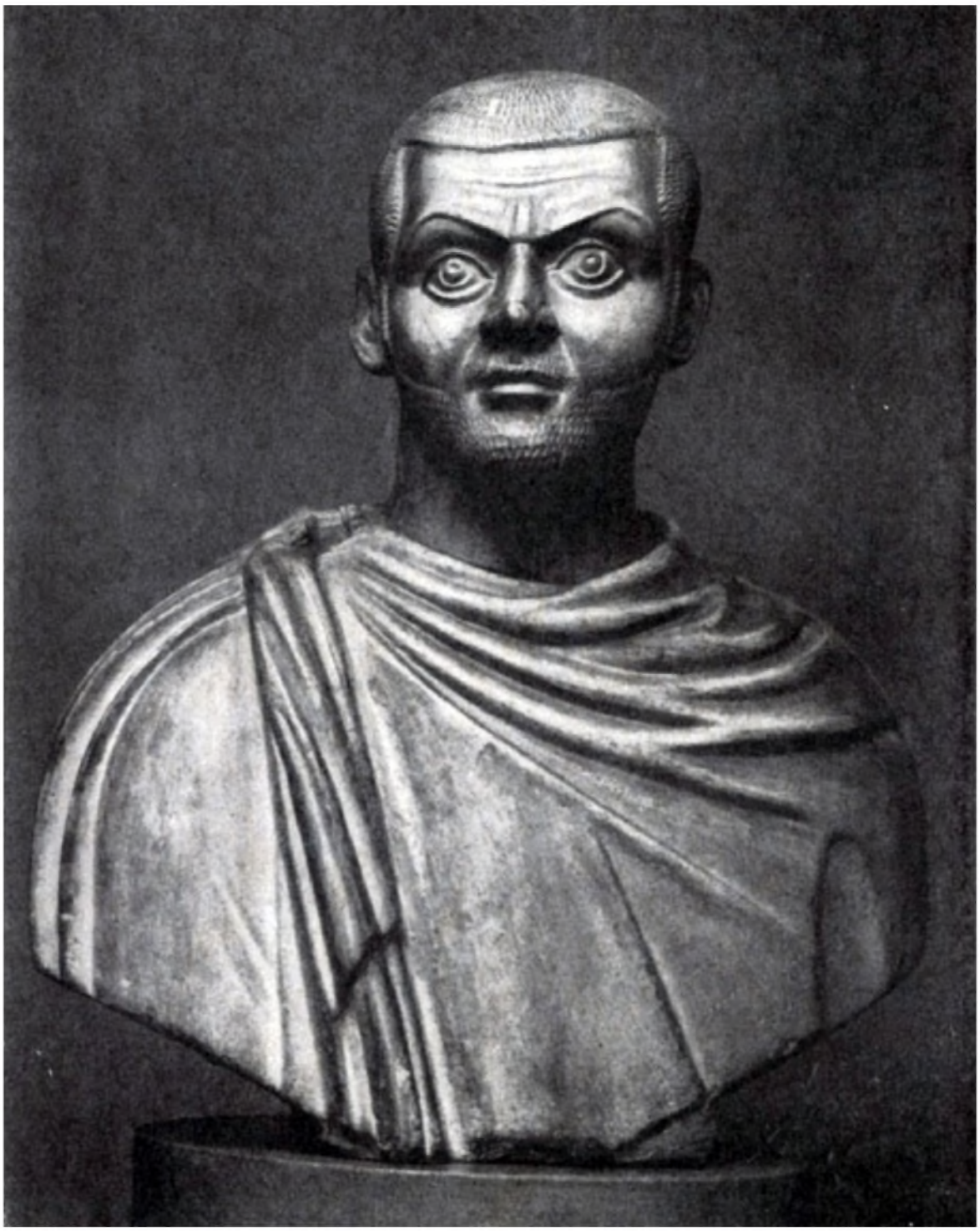
Четвертый век — время все усиливавшегося разложения Римской империи. Рабовладельческий способ производства уже изживал себя. Торговля находилась в упадке, и вместе с ней падало экономическое значение городов. Ведущая роль в экономике перешла к крупным земельным поместьям. Колоны прикреплялись к земле и постепенно превращались в крепостных. Зарождались элементы феодального способа производства.

Особое значение в этот период имело для общественной жизни Рима, а также для искусства христианство.

Христианство, возникшее в 1 в. н.э. в результате того кризиса, который переживало античное рабовладельческое общество, первоначально было религией угнетенных — «рабов и вольноотпущенных, бедняков и бесправных, покоренных или рассеянных Римом народов»(*К Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XVI, ч. II, стр. 409.*). При своем возникновении христианство впитало отдельные элементы религиозных культов стран Востока — иудаизма, культа Митры, а также идеи различных школ поздней античной философии, главным образом неоплатонизма и стоицизма.

В основе христианства лежит учение о мифическом сыне божьем Иисусе Христе, сошедшем на землю, чтобы принять мученическую смерть во имя искупления «первородного греха». Христианство возвещало также вторичное пришествие Христа и наступление тысячелетнего царства праведников. Обещая бессмертие души, вечное блаженство в загробном мире, равенство людей перед богом, христианство в то же время призывало к смирению, безропотному повиновению. Социальной основой христианства был протест против угнетения, но протест пассивный, ибо выхода из угнетенного состояния искали не в реальном, а в потустороннем мире.

Христианство отрицало все другие религии, отвергало их обряды. Уравнительский характер раннего христианства, его обращение ко всем народам привели к нему приверженцев в различных областях Римской империи. Первоначально христианство подвергалось жестоким гонениям. Постепенно же, с победой в христианских общинах умеренных течений, проповедовавших покорность действительности, примирение с ней, к новому учению начинают примыкать также представители господствующих классов. Вместо разрозненных христианских общин возникают крупные церковные организации во главе с епископами, устанавливается понятие единой христианской церкви, складывается церковная иерархия, высшие круги которой начинают сближаться с правящей верхушкой рабовладельческого государства и поддерживают политику императора. После издания императором Константином эдикта о свободе исповедования христианства (313 г.) христианская церковь из гонимой превратилась в господствующую и освятила своим авторитетом императорскую власть. Христианская религия была признана единственной и обязательной для всего населения Римской империи. Церковь, защищавшая интересы господствующих классов, приобрела огромное политическое могущество.



307 6. Портрет Максимина Дазы. Красный порфир. Начало 4 в. Каир. Музей.

Социальные изменения нашли свое отражение в культуре и искусстве. Особенно показательны памятники портретного искусства этого периода. Идея неограниченной власти монарха воплощалась в колоссальных статуях и бюстах императоров, подавляющих зрителя своими размерами, преувеличенной монументальностью условно трактованных форм (статуи и бюсты императоров Константина, Валентиниана и др.). Условность и схематизация достигают своего предела в портрете Максимина Дазы, где лицо человека уподобляется орнаментально трактованной маске. Выбор материала (красного порфира) еще более усиливает абстрактность образа. Одухотворенность этих образов — чисто отвлеченная, она проявляется только в огромных широко раскрытых

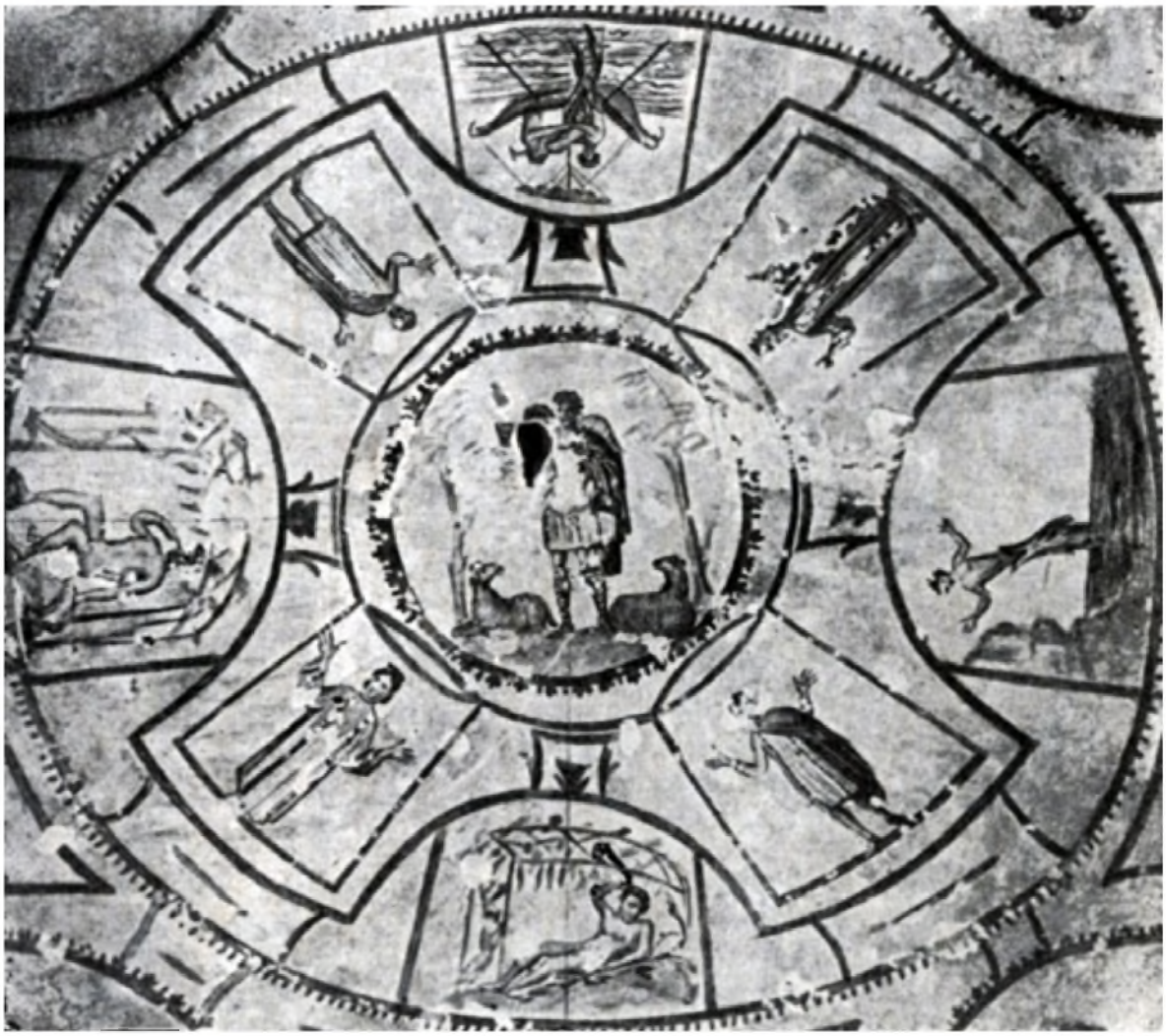
глазах — мотиве, который получит широкое распространение в образах средневекового искусства.

Римское искусство 4 - 5 вв. развивается уже в условиях господства христианской религии.

Первые памятники христианского искусства относятся ко 2 - 3 вв. В этот период христианство было гонимой религией и наиболее характерными памятниками его являются катакомбы — тайные подземные кладбища христиан. В катакомбах на стенах и плафонах отдельных помещений сохранились сюжетные и декоративные живописные изображения.

Самые ранние росписи носят довольно элементарный характер. Христианское искусство, еще не выработавшее в эту пору своего художественного языка, вынуждено новое содержание выражать в старых формах. Об этом свидетельствуют свободно набросанные кистью изображения рыбы, являющейся символом Христа, виноградной лозы с гроздьями — символа христианства; символом Христа является также так называемый «Добрый пастырь» — юноша-пастух с ягненком на плечах. Эти изображения, близкие по стилю и живописным приемам к памятникам римской «языческой» живописи, отличаются от последних только символической идеей, понятной лишь посвященному. Нередко привычный античный мотив получает новое символическое истолкование. Так, например, Эрот превращается в ангела, Психея, собирающая цветы, становится олицетворением души (фреска в катакомбе Домициллы), Орфей — олицетворением Христа (в катакомбе Каликста).

Постепенно образы усложняются, появляются сюжетные повествовательные изображения, связанные с заупокойным культом; они призваны выражать идею спасения души. В соответствии с этим изображается сюжет, например чудесное спасение пророка Ионы, проглоченного морским чудовищем (катакомба Каликста). По живописной манере эта роспись также близка к памятникам поздней античной живописи.



307 а. Добрый пастырь, оранты, история Ионы. Роспись потолка катакомбы св. Петра и Марцеллина в Риме. 3 в.

В дальнейшем в живописи наблюдается нарастание черт схематизма и условности, а также преувеличенной одухотворенности образов. Если в первом из дошедших до нас изображений богоматери с младенцем (росписи катакомбы Присциллы) фигуры еще сохраняют некоторую объемность, а их движения — известную естественность, то в изображении оранты — молящейся женщины с поднятыми руками (катакомба Присциллы) — фигура совершенно бесплотна, жест имеет условно ритуальный характер, особенно же характерно повышенное духовное напряжение образа, передаваемое взглядом огромных обращенных к небу глаз молящейся. Относящиеся к этому же времени изображения эпизодов из Ветхого и Нового завета — Ной в ковчеге, Моисей, источающий воду из скалы, три отрока в пещи огненной, Даниил во рву львином — очень условны и схематичны. Здесь нет рисунка и моделировки, все расплывчато, сама живописная манера очень темпераментная — росписи выполнены смелыми, крупными мазками. Цветовая гамма теплая, построенная чаще всего на красно-коричневых тонах.



293 а. Статуя Доброго пастыря. Мрамор. 3 в. Рим. Латеранский музей.

Памятники раннехристианской скульптуры используют достижения античной пластики. Черты римской скульптуры 2 в. ясно выражены в статуе «Доброго пастыря» из

Лютеранского музея в Риме. Мотив юноши-пастуха с ягненком на плечах встречался и в «языческой» античной скульптуре, здесь в этот мотив вложена христианская символическая идея. Хотя статуя отличается четким композиционным построением, правильными пропорциями, в несколько жесткой и гра-фичной скульптурной моделировке уже заметны черты начинающейся условности. Такой же характер имеет и статуя Христа.



293 6. Статуя проповедующего Христа. Мрамор. 3—4 вв. Рим. Музей Терм.

Строительство христианских храмов могло начаться только с первой половины 4 в. н.э., после эдикта Константина о свободном вероисповедании христианства. Тот факт, что уже

в правление Константина были выработаны в своих основных чертах типы христианских культовых построек, объясняется тем, что зодчие этого времени в значительной мере использовали многие из принципов римской дохристианской архитектуры.

Основной тип раннехристианского культового здания — продольно вытянутый храм, так называемая базилика, восходит к эллинистическим и римским базиликам, зданиям светского характера. В соответствии с новым культовым назначением постройки тип базилики получает у зодчих 4 - 5 вв. совершенно иное образное истолкование.

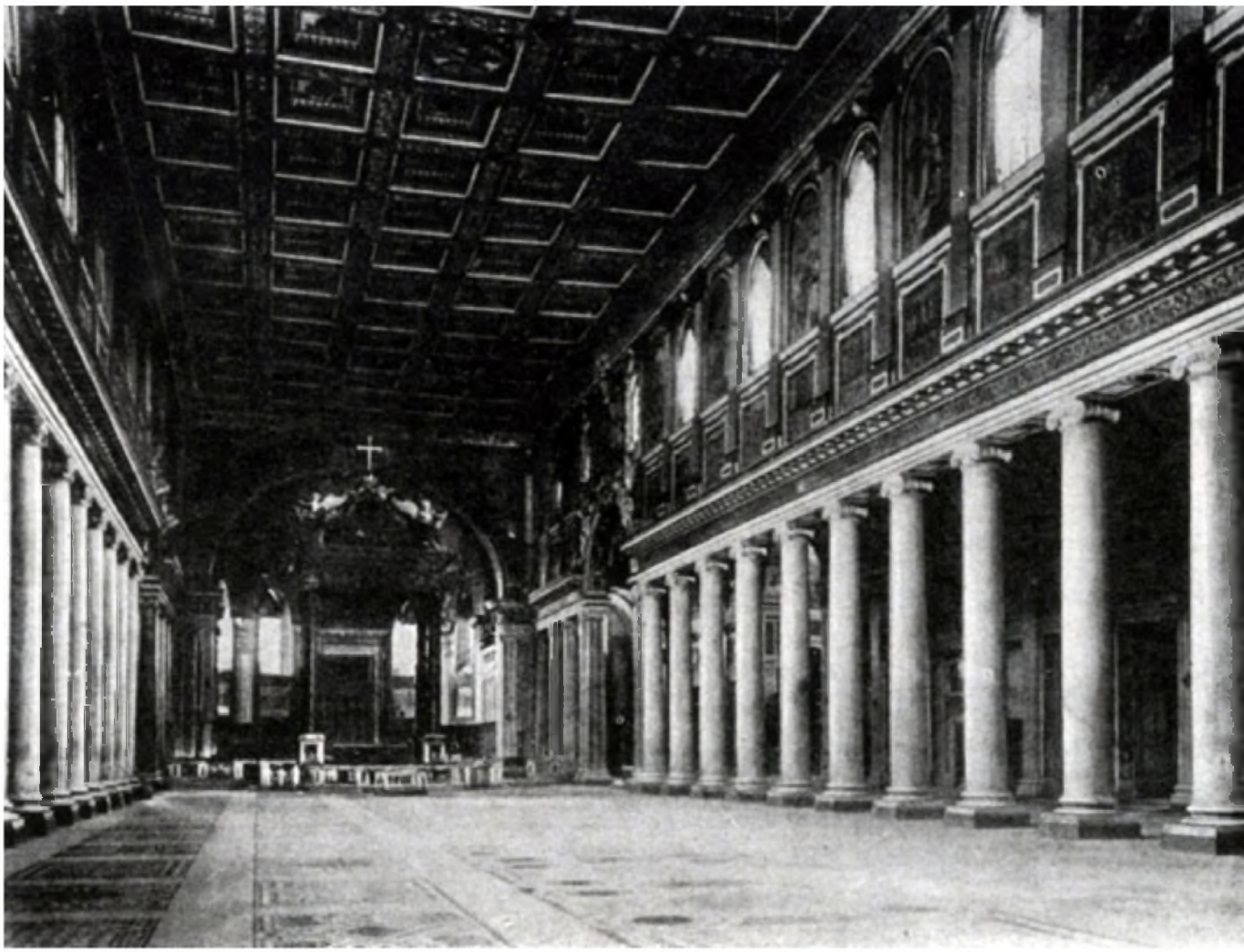
Древнегреческий храм — периптер (как и римский псевдопериптер) считался прежде всего жилищем божества, статуя которого помещалась в целле. Торжественные многолюдные церемонии совершались обычно не внутри храма, а перед ним. В соответствии с этим главную роль в архитектурном образе храма играл его внешний облик, получивший особенно торжественное решение. Форма перипте-рального храма, окруженного со всех сторон колоннами, открывала наилучшие возможности для его целостного восприятия снаружи. Напротив, христианский храм — это прежде всего место собрания христианской общины, которая олицетворяла собой церковь; в образной скульптуре постройки поэтому основное значение приобретает интерьер. В связи с этом раннехристианские зодчие продолжают столь характерные для римской архитектуры искания в области создания развитого, художественно выразительного внутреннего пространства здания.

Раннехристианская базилика состояла из нескольких пространственных частей, расположенных по единой пространственной оси. Храм открывался окруженным колоннадой прямоугольным двором (атрием), в центре которого помещался фонтан для омовения. За атрием следовал вытянутый в ширину притвор (нартекс) — закрытое помещение, своеобразное преддверие храма, предназначенное для готовых к посвящению и для кающихся. Из нартекса входы вели в главное помещение храма — вытянутый по основной оси огромный зал, разделенный в продольном направлении рядами колонн на несколько удлиненных частей — нефов. Средней неф был шире и выше боковых, верхняя часть его стен, возвышавшихся над перекрытиями боковых нефов, прорезалась окнами. Свет, поступавший через них, освещал главным образом средний неф, оставляя боковые в полумраке. В противоположной входу стороне, в полукруглой нише стены (апсиде), перекрытой полукуполом (конхой) были расположены места для священнослужителей и епископское место. Перед апсидой помещался, алтарь — стол для священной жертвы, над которым на четырех колоннах помещался балдахин (киворий). Для расширения алтарного помещения между апсидой и продольными нефами нередко размещался поперечный неф (трансепт). От продольных нефов он отделялся так называемой триумфальной аркой. Христианские храмы всегда ориентировались алтарной частью на восток; лучи восходящего солнца, проникавшие сквозь окна апсиды в алтарное пространство, создавали особый эффект во время утренних богослужений. Базилика перекрывалась плоским кассетированным потолком; нередко также потолок отсутствовал и стропила перекрытий оставались открытыми.

Восприятие зрителем раннехристианского храма основано на резком контрасте его внешнего и внутреннего вида. Снаружи зритель видел только архитектурно необработанные глухие кирпичные стены и двускатную кровлю над приподнятым средним нефом. Тем сильнее оказывался эффект, когда, миновав нартекс, посетитель попадал в богато украшенный цветными мраморами и мозаикой, разделенный убегающими вперед колоннами зал, вся композиция которого была рассчитана на движение зрителя вглубь, к алтарной частя. Этой же цели служил не только характер освещения, в частности свет, проникающий через окна апсиды и привлекавший внимание

к алтарю, не только видимый издалека киворий над алтарем, отмечавший как бы фокус этой динамической композиции, но и порядок размещения мозаик. Главные мозаичные композиции, украшавшие конху апсиды и триумфальную арку, сразу притягивали к себе взор вошедшего в храм; фигуры ангелов и святых на стенах среднего нефа своей мерной повторностью, так же как и ритмический бег колонн, содействовали общему движению к алтарю. Так прежнее равновесие внутреннего пространства в храмах и базиликах языческого Рима сменяется в раннехристианских базиликах подчеркнутой динамикой пространственного решения, передающей ощущение сильного душевного порыва.

Интерьеры раннехристианских храмов отличает от памятников римского зодчества также особая легкость, почти бестелесность архитектурных форм. Этому способствуют пропорции колонн, хрупкость которых подчеркивается тем, что на них опирается чаще всего не горизонтальный антаблемент, а легкая арка. Аркада на колоннах, впервые появившаяся во дворце Диоклетиана в Сплите, находит здесь свое более последовательное применение. Прорезанные окнами и украшенные мозаиками стены среднего пефа также кажутся тонкими и невесомыми. Блеск иолированного цветного мрамора — драгоценных колонн (обычно изымавшихся из языческих храмов), облицовки степ, выложенного плптами пола в сочетании с фосфоресцирующим мерцанием мозаик — все это создавало впечатление пышности и богатства и вместе с тем способствовало дематериализации архитектурной массы. Пластическая ощутимость архитектурных форм греческой и римской архитектуры уступила здесь место своеобразному чувству одухотворенности. Преобладающие в архитектурном образе раннехристианского храма черты репрезентативности и динамического порыва призваны выражать могущество новой государственной религии и ее мистический смысл.



308 а. Базилика Санта Мариа Маджоре в Риме. Около 435 г. Внутренний вид (с позднейшими добавлениями).

К наиболее известным римским раннехристианским храмам принадлежит трехнефная базилика Санта Мария Маджоре (святой Марии Великой) и огромные пятинефные базилики Сан Пьетро (не сохранилась) и Сан Паоло фуори ле мура (святого Павла за городскими стенами). Перестроенные в позднейшие века, эти храмы все же сохранили во многом свой первоначальный облик.

Значение выработанного в позднем римском зодчестве базиликального храма для последующей истории архитектуры было чрезвычайно велико. Распространившаяся но всей Римской империи римская базилика стала исходным пунктом для формирования основного типа христианского храма уже на новом историческом этапе - в эпоху средневековья - на Ближнем Востоке, в Византии, в странах Центральной и Западной Европы.



308 6. Церковь Санта Костанца в Риме. Первая половина 4 в. Внутренний вид.

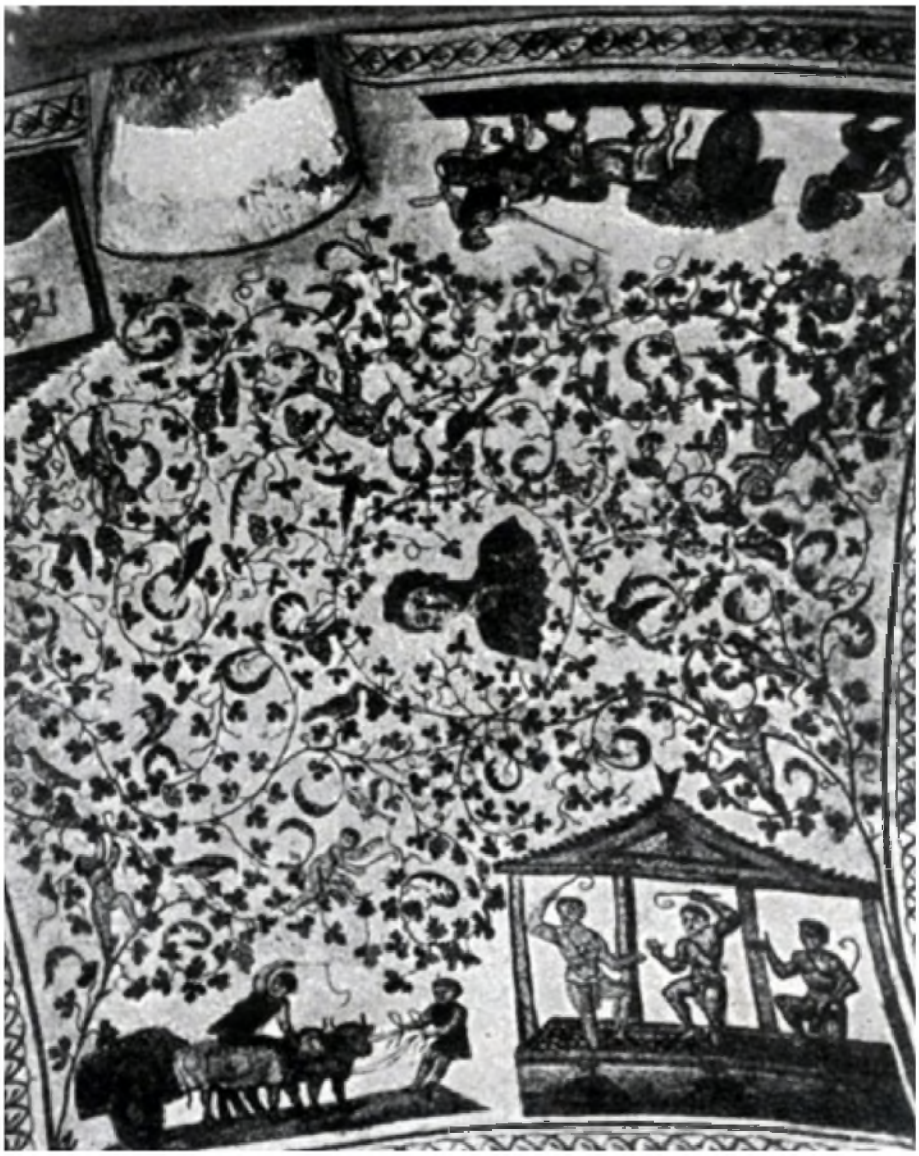
Другой созданный в раннехристианском зодчестве тип центрических культовых построек, воздвигавшихся обычно над могилами мучеников или членов императорской семьи и потому имевший характер мавзолеев, в большей мере связан с античной традицией, с выработанными в римской архитектуре принципами круглого храма. Уже сам центрический тип постройки означает ее более гармонический характер в сравнении с динамическим решением базиликальных церквей. В мавзолее Констанцы, дочери императора Константина (ныне — церковь Санта Констанца), круглая аркада, опирающаяся на сдвоенные колонны, несет купол, покоящийся на сравнительно высоком барабане. Вокруг аркады идет галлсрся (обход), свод которой нейтрализует боковой распор купола. Но и в этой постройке заметен контраст между нарочито невыразительной внешней архитектурой здания и изощренным композиционным решением интерьера. Что касается интерьера, то и здесь контраст сильно освещенного через окна барабана подкупольного пространства с остающимся в тени обходом, противопоставление толстых, прорезанных глубокими нишами стен обхода и хрупкой, круглой двойной колоннады, благодаря которой взлет купола кажется особенно легким, снова рождают — хотя и в смягченном виде — тот эффект дематериализации архитектурных форм, ощущение порыва, которые так характерна для базиликальных построек. Техника мозаики в наибольшей мере соответствовала задачам, стоявшим перед украшавшими

раннехристианские храмы художниками. Своеобразная лучистость мозаики, светозарный характер ее красок способствовали дематериализации фигур, ослаблению их реальной ощутимости, усиливали одухотворенность образов. С другой стороны, мозаика создавала Эффект ослепительного богатства, придававшего мозаичным изображениям подчеркнуто репрезентативный характер.

Самой ранней из дошедших до нас храмовых мозаик является относящаяся к середине 4 в. мозаика обходной галлереи мавзолея Констанцы. Здесь на белом фоне раскинулись виноградные лозы, между которыми расположены сцены сбора винограда; в небольших круглых медальонах — амуры, овны, голуби; имеются также изображения цветов и плодов. Все эти изображения имеют иносказательный, отвечающий христианской символике смысл, но в изобразительном илане они во многом сохраняют близость к античной реалистической традиции.



309 а. Алтарная мозаика церкви Санта Пуденциана в Риме. Около 400 г. Частично реставрирована.



309 6. Церковь Санта Костанца в Риме. Мозаика свода. Середина 4 в.

Иной характер имеет апсидная мозаика в церкви Сайта Пуденциана (4 в.). Христос представлен здесь па троне в окружении апостолов на фоне сказочных строений небесного Иерусалима. В облаках изображены символы четырех евангелистов — крылатые полуфигуры ангела, льва, быка и орла; над головой Христа — огромный крест. В этой мозаике христианская догматика причудливо смешивается с античной традицией: Христос, представленный в качестве вседержителя, напоминает античные изображения Юпитера, образы ангелов индивидуализированы, фигуры их трактованы с большой пластической выразительностью. Колористическое решение мозаики Сайта Пуденциапа богатством и разнообразием сильных цветовых звучаний заставляет вспомнить мозаики эллинистической эпохи.

В мозаичных композициях позднейшего времени, например в церкви Сайта Мария Маджоре, выполненных в 5 в., все более нарастают черты схематизации и отвлеченности образов, все явственнее становятся принципы, характерные ужо для искусства следующего исторического этапа, — эпохи средневековья.

Новые идеи и формы, выработанные в искусстве позднего Рима, после распада Западной римской империи и захвата Рима «варварами», нашли свое продолжение в искусстве Византии.

Искусство Северного Причерноморья

Н.Бритова

Северное Причерноморье — территория, простирающаяся от устья Дуная через Крым и берега Азовского моря до побережья Кавказа. Дореволюционная русская и советская археологическая наука достигла больших успехов в изучении культуры Северного Причерноморья. С каждым годом, приносящим все новые находки и открытия, история искусства Северного Причерноморья принимает все более конкретные черты. Одним из важнейших факторов в истории Северного Причерноморья было образование на побережье Черного моря греческих полисов -рабовладельческих торговых городов-государств: Ольвии, Херсонеса, Пантикапея, Феодосии и других. Среди них особая роль выпала на долю Пантикапея, ставшего столицей крупного рабовладельческого государства, Боспора, культура которого сочетала греческий и местный элементы.

Северное Причерноморье было обитаемо уже в эпоху палеолита. Литературные источники называют древнейшим населением Северного Причерноморья киммерийцев. Киммерийцы господствовали там в конце 2 — начале I тысячелетия до н.э. В 7 в. до н.э. киммерийцев подчиняют скифы.

Скифская культура развивалась не изолированно, н1о в тесном взаимодействии с культурами других народов (Передней Азии и Кавказа). Большое значение в образовании Скифского государства имели греческие города, торговля с которыми ускорила сложение у скифов классового общества (начало 4 в. до н.э.).

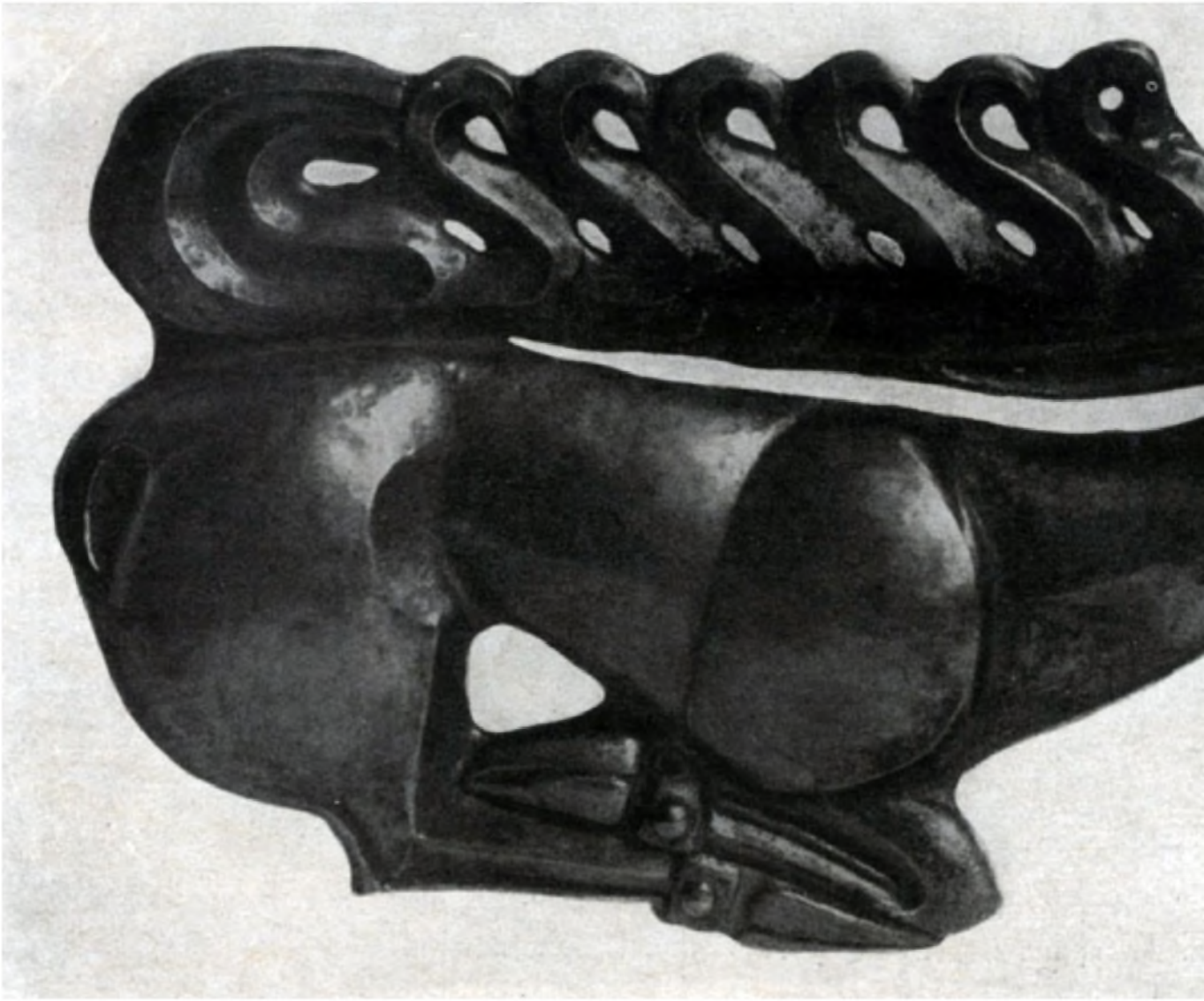
Расцвет греческих городов относится к 5 — 3 вв. до н.э. Период 2 в. до н.э. сопровождался крупными социальными потрясениями, связанными с восстанием рабов под водительством Савмака. Присоединение к Понтийскому царству и дальнейшая борьба с Римом характеризуют историю городов Северного Причерноморья до 1 в. н.э. С 1 в. н.э. Северное Причерноморье вошло в орбиту влияния Рима. В этот период особенно значительной была роль Боспора. С середины 1 в. н.э. усилился натиск сарматских племен, которые стремились завладеть богатыми приморскими городами.

К середине 4 в. н.э. города Северного Причерноморья хиреют, жизнь в них почти прекращается. Рабовладельческое Боспорское царство прекращает свое существование в результате внутреннего разложения и натиска кочевников (аланских и других племен).

Наибольший интерес в искусстве Северного Причерноморья представляет раннее искусство скифов (7 - 5 вв. до н. э) и искусство греческих городов, сложившееся в местных условиях, во взаимодействии с местным искусством.

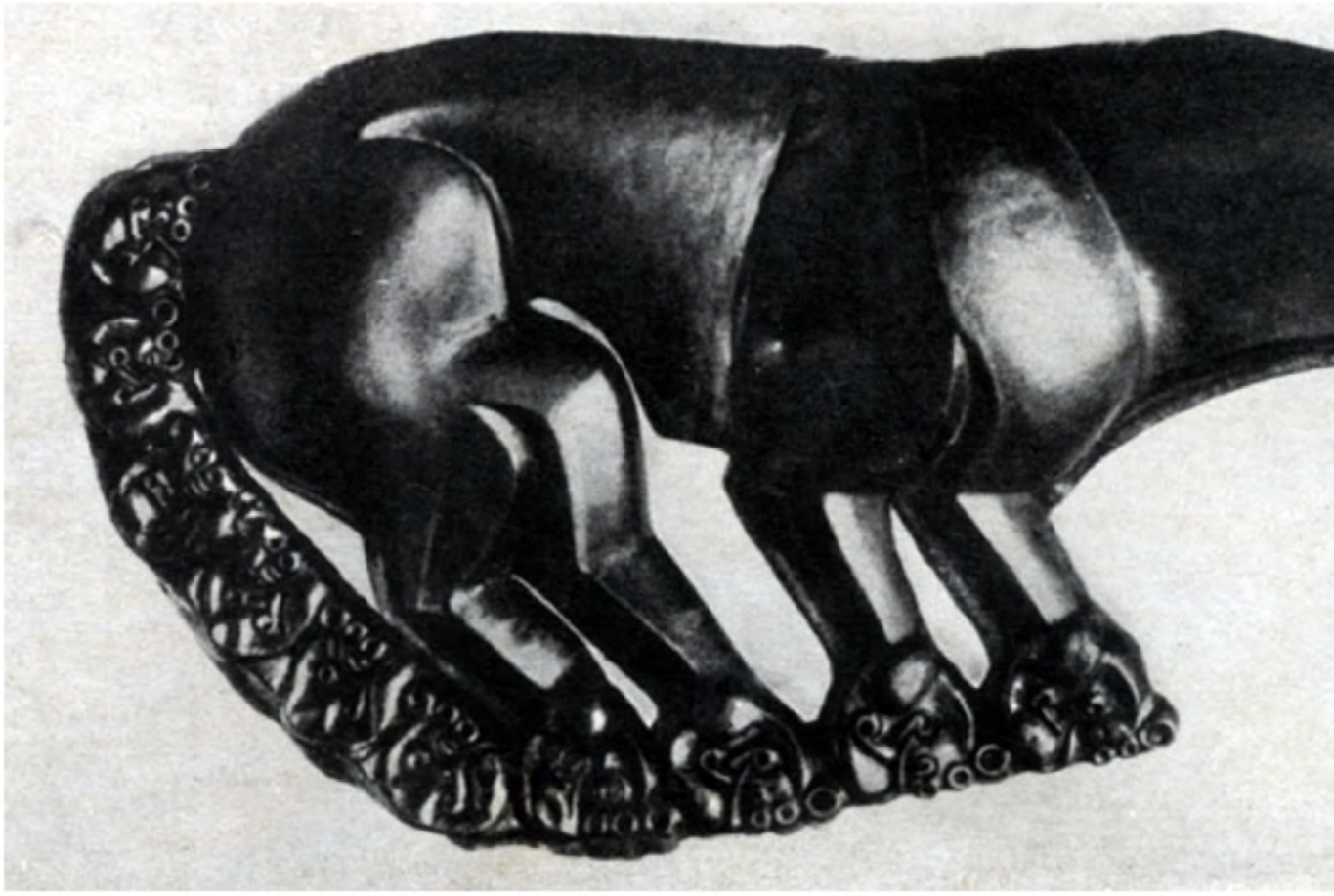
Раннее скифское искусство представлено произведениями торевтики — украшениями вооружения, одежды, лошадиной сбруи, утвари. Эти украшения выполнены в зверином стиле, в чем нашло свое выражение мировоззрение скифских племен, но изживших еще представлений, которые сложились у пих в период родового строя. Эти изображения полны жизненной убедительности. Художественная форма предельно лаконична:

отброшено все случайное, подчеркнуто наиболее характерное. По сравнению со звериный стилем Передней Азии и Кавказа скифский звериный стиль более динамичен.



310 а. Золотой олень из станицы Костромской. Украшение щита. 6 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Хранящийся в Эрмитаже олень из станицы Костромской (Краснодарский край), сделанный из массивного золота и служивший украшением щита, замечателен мастерской передачей сильного движения, бега, почти полета: его ноги не касаются земли, мускулистая длинная шея и породистая голова устремлены вперед, большие ветвистые рога откинуты назад, что усиливает впечатление движения. Трактованное тремя большими плоскостями тело кажется очень напряженным. Внутренний ритм четок, прост м динамичен. Форма в целом очень компактна и лаконична, в пей нет ни одной случайной линии.



310 6. Золотая пантера из Келермесского кургана. 6. в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Такими же очень простыми изобразительными приемами достигнута предельная выразительность в золотой пантере из Келермесского кургана 6 в. до н. э-(Эрмитаж). Это изображение разъяренного зверя, готовящегося к прыжку. Удлиненная шея усиливает впечатление гибкости и силы. Хвост и лапы пантеры покрыты изображениями зверя, свившегося в клубок. Глаз инкрустирован, в ухе находятся перегородки со следами эмали. Эта техника инкрустации, а также самый мотив пантеры заимствованы скифами с Востока. Пантера из Келермеса — один из наиболее характерных памятников скифского искусства. Условность изображения в раннескифском искусство но уничтожает силу и Экспрессию образа.

Произведения скифской торевтики из Келермеса и Литой могилы (Мельгуновский клад) занимают значительное место среди памятников скифского искусства 6 в. до н.э. На золотой обкладке ножен короткого скифского меча (так называемого «акинака»), на широкой пластине вверху помещено типично скифское изображение оленя, подобного оленю из станицы Костромской. Вдоль ножен проходит выполненная в рельефе вереница шествующих одно за другим фантастических животных, то с телом льва, то быка, с головой барана или льва, или с человеческой головой, с крыльями в виде больших рыб; каждое из чудовищ держит лук с натянутой тетивой.

Образы этих фантастических животных, а также мотив грифона явно привнесены в скифское искусство из круга древневосточных религиозно-мифологических логических представлений, связанных с религиозно-мифо логическими представлениями Двуречья. Это подтверждается также фигурами крылатых гениев, стоящих по сторонам «древа жизни», изображения которых помещены в верхней части обкладки ножен из Мельгуновского клада. Повидимому, скифы придавали этим изображениям магическое

значение, вкладывая в заимствованные образы свое понимание. Мельгуновский клад и находки из Келермеса указывают на глубокое знание скифскими мастерами искусства народов Передней Азии, его техники и содержания и умение творчески их переработать.

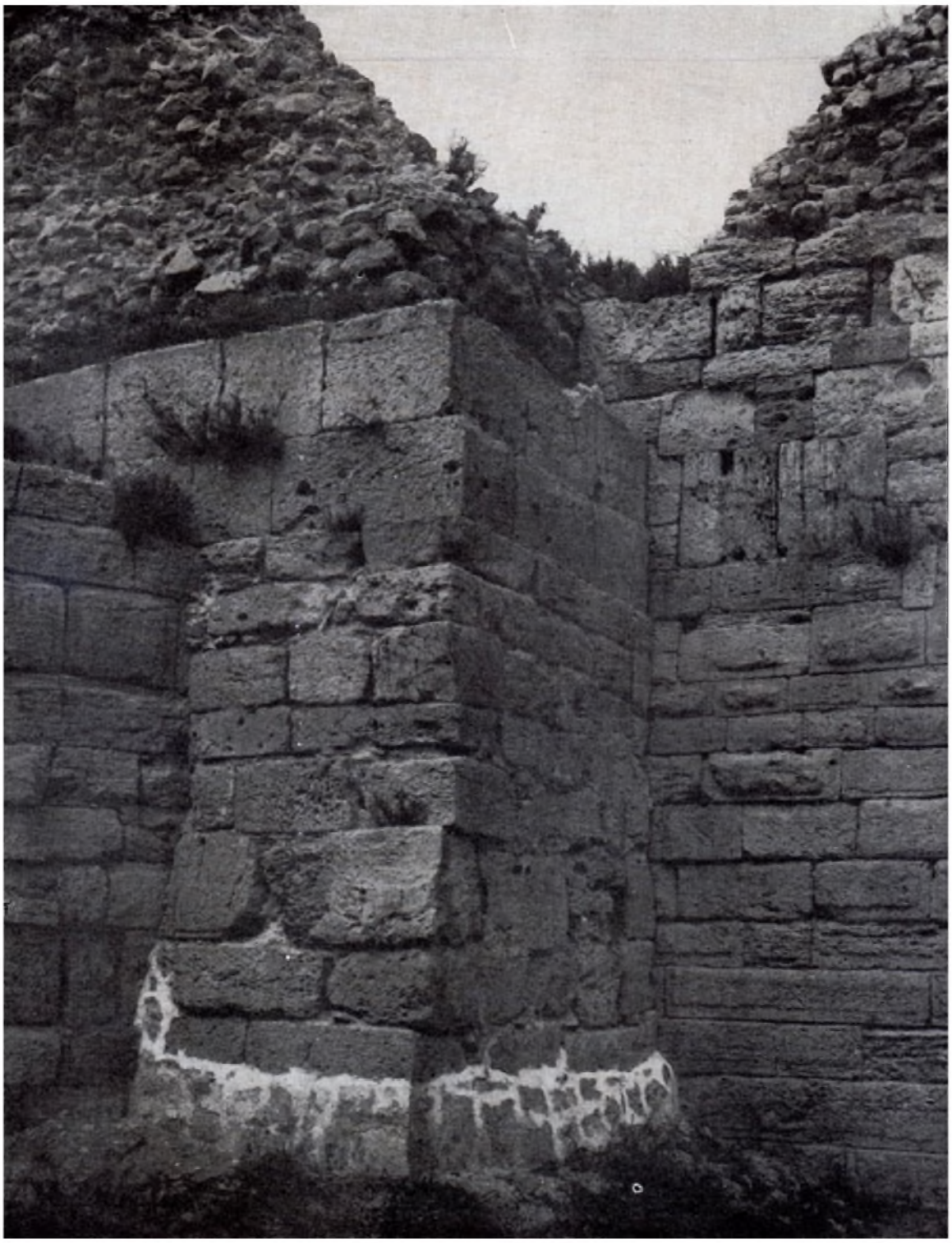
Очень своеобразны также бронзовые «навершия с головами животных и птиц. Повидимому, эти навершия помещались на колесницах и сбруе лошадей; многие из них играли роль колокольчиков. Это апотропеи (то есть талисманы), назначение которых заключалось в магическом действии — отгонять злые силы. Лаконизм формы сочетается в них с большой выразительностью.

Дальнейшее развитие скифского общества в 5-3 вв. до н.э. привело к изживанию смысла звериного стиля, что повлекло за собой значительное усиление в нем орнаментально-декоративного элемента (находки из Семибратнсго городища, из Александропольского кургана).



Северное Причерноморье.

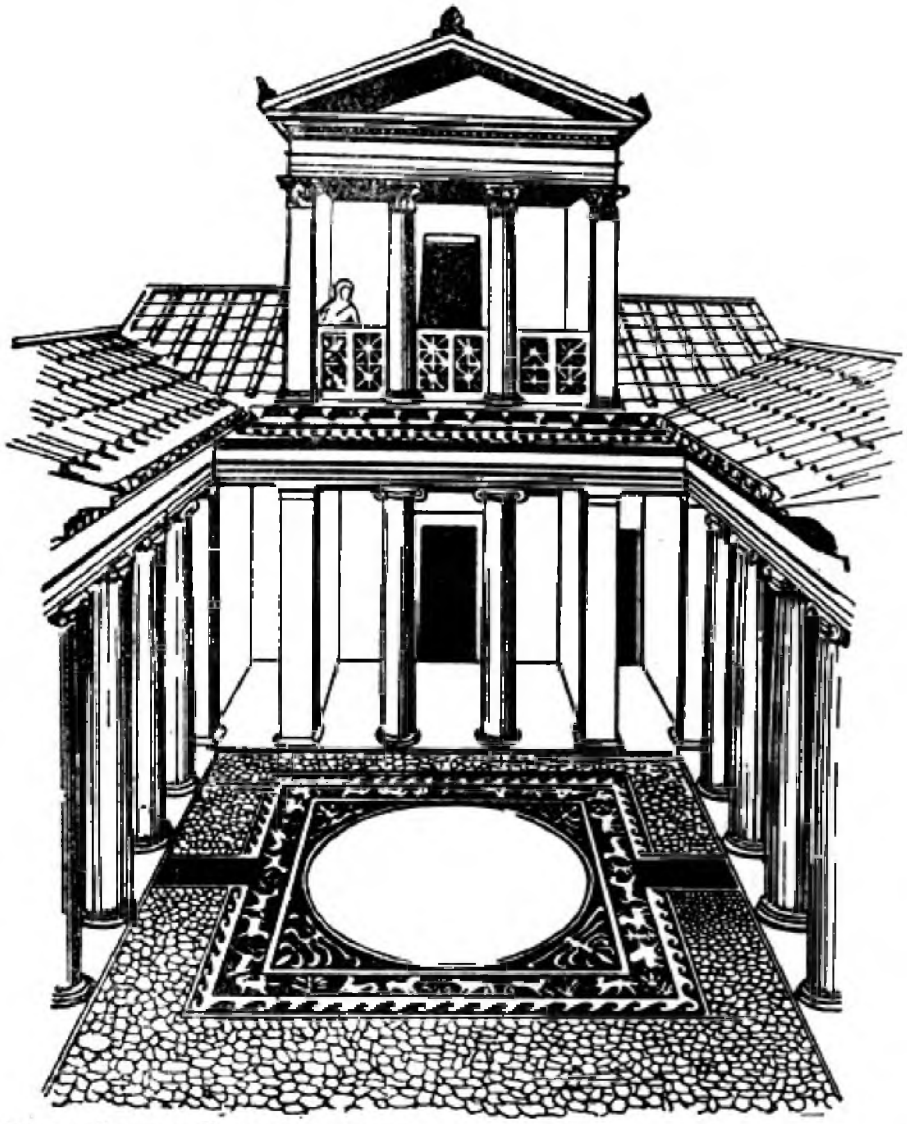
Археологические исследования греческих городов Северного Причерноморья раскрывают сложную картину жизни этих городов с их разнородным населением. О ней свидетельствуют памятники искусства, жилища, храмы, крепостные стоны, множество предметов быта и вооружения, монеты и т. п.



311. Крепостные стены Херсонеса. 5 в. н.э.

Античная архитектура Северного Причерноморья имеет некоторые особенности, Лучше других сохранились крепостные сооружения. Один из интересных памятников этого рода - крепостные степы Херсонеса. Мощные стены снабжены башнями, они выложены из крупных киадров плотного известняка. Тщательность обработки камня, целесообразное расположение башен и ворот позволяют считать Этот памятник одним из выдающихся произведений античной крепостной архитектуры. Здания храмов, базилик, театров не сохранились, по об их былой значительности свидетельствуют находки отдельных частей их, в том числе развалины базилики (открытой Уваровым в 1853 г.), так называемый «Монетный двора в Херсонесе и др.

Более полное представление можно составить о характере жилищ. Раскопки последних лет открыли остатки множества домов (главным образом их фундаменты); удалось установить расположение внутреннего дворика, очага и комнат. Многие из них принадлежали к типу перистильных домов. Большой интерес представляет собой жилой дом, относящийся ко 2 в. до н.э., открытый Фармаковским в 1902 — 1903 гг. в Ольвии. Особенностью этого дома, было то, что его внутренний дворик являлся простадой, а не перистилем; сохранившийся фундамент, мозаичный пол и остатки колонн и расписной штукатурки позволяют довольно точно его реконструировать.

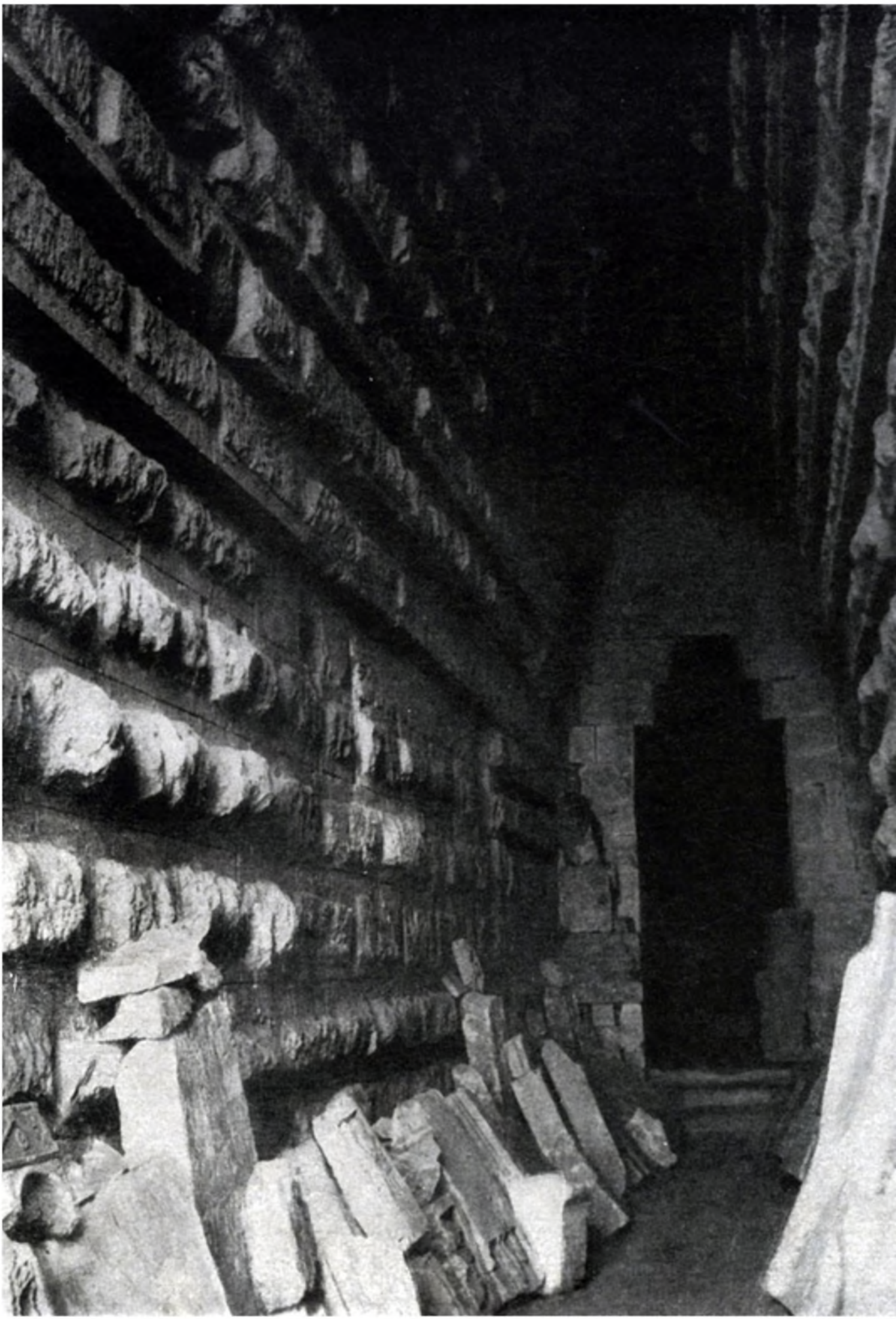


Дом в Ольвии.Реконструкция.

Улицы в городах располагались, вероятно, по Гипподамовой системе, в виде правильной сетки, как это установлено в Ольвии. Для Пантикапея характерна террасная планировка, обусловленная рельефом местности.

Наиболее значительная часть сохранившихся архитектурных памятников Северного Причерноморья — погребальные склепы. Архитектура их распадается на три группы. К первой относятся курганы с каменными склепами, крытые ложным сводом (система нависающих плит), а позднее, со второй половины 4 в. до н.э. - клинчатым, полуциркульным, с, ведущим к склепу узким коридором — дромосом. Ко второй группе относятся курганы с земляными склепами, приближающимися к прямоугольной форме, также с дромосом. К третьей группе относятся курганы со склепами, выложенными из

сырцового кирпича, с перекрытием, сложенным из толстых бревен (Кубанские курганы). Все три группы погребальных склепов сосуществовали.



312. Царский курган близ Керчи. Дромос. 4 в. до н. э.

К числу наиболее замечательных памятников первой группы относится «Царский курган». Он расположен в шести километрах от Керчи. Это величественная усыпальница одного из боспорских правителей 4 в. до н. р., — может быть, Левкона I или Перисада I. Его высота достигает 17 .«, окружность - 260 м. Насыпь состоит из земли и камня. Нижняя часть кургана укреплена снаружи невысокой каменной стеной — крепидой, которая предохраняет насыпь от разрушения. В камеру ведет дромос длиной 36 м - узкий коридор, перекрытый крутым ступенчатым сводом; высота дромоса увеличивается по мере приближения к склепу (7 м в высоту). Склеп представляет собой прямоугольную в плане камеру (4,49 X X 4,39) со стремительно уходящим вверх перекрытием (8,73 м в высоту). Свод ее состоит из 17 рядов нависающих плит, отвесных вначале (5 рядов) и образующих выше правильные концентрические круги. Впечатление устремленности ввысь, легкости и величия производит это решение внутреннего пространства. Поразителен эффект дромоса, когда зритель смотрит из погребальной камеры: он кажется бесконечно длинным, величественным и строгим. Склеп датируется 4 в. до н.э.

Мелек-Чесменский курган, близ Керчи, по копструкпии подобен Царскому, но значительно уступает ему по величине и не производит такого сильного художественного впечатления. К той же группе курганов относился знаменитый Кульобский курган, в шести километрах от Керчи, открытый в 1830 г. Он представлял собой могилу одного из представителей скифской знати. Камера кургана, сложенная из известняковых плит, почти квадратная по форме, перед ней — короткий широкий дромос. Перекрытия — из ряда нависающих плит(*В настоящее время склеп не существует, так как его камера обрушилась сразу после раскопок и известна лишь по схематической зарисовке.*). Стены и потолок были, вероятно, увешаны тканями с нашитыми на них золотыми бляшками, которые во множестве лежали на полу склепа в момент его открытия, так как ткань совершенно истлела.

Неразрывно связаны с архитектурой многочисленные стенные росписи склепов Пантикапея и Тамани. Они имеют тем большее значение, что греческих росписей до нашего времени почти не дошло. Они выполнены фреской, технически совершенны, написаны живыми, насыщенными красками.

Наиболее ранний тип росписи (4 - 3 вв. до н.э.) представляет собой имитацию кладки степы из цветного мрамора (3 пояса — белого, черного и красного цветов), выше — фриз с изображением предметов обихода греческого атлета: сосуды для оливкового масла, венки, полотенца, победные повязки — тении (склеп, открытый в 1908 г., Керчь). Большой интерес представляет роспись склепа Васюриной горы (Таманский подуостров) конца 4 — начала 3 в. до н. э- Раскраска стен здесь подражала облицовке стен из цветного мрамора. Внизу шла узкая черная панель, над ней проходил ряд желтоватых плит, над ним ряды желтых и черных квадров, выше — широкая красная полоса, увенчанная ионическим карнизом, па нем — антефиксы, между ними птицы, па потолке написан синий ковер с пурпуровой каймой и четырьмя красными кистями по углам, как бы натянутый над склепом. Роспись склепа воспроизводит внутренний вид героона (тип родовой усыпальницы) — культового здания без крыши, о невысокими стенами. Роспись и архитектура этого склепа (с полуциркульным сводом) находят аналогии на Балканах и в Малой Азии.

Помимо подражания кладке в росписи стен склепов встречаются и сюжетные изображения: мифологические сцены (склеп Пигмеев, склеп Алкима) или изображения

умершего в бытовой обстановке, на копе или в бою (склеп 1852 г. и др.). Выполнение этих росписей имеет довольно ремесленный характер, хотя в них есть интересные композиционные построения, элементы перспективы, чувство цвета. В живописи преобладают светлые тона: розовый, голубой, бледнозеленый, желтый.

Культ Деметры, богипи земледелия, богини-матери, связанной с загробным миром, был широко распространен в Северном Причерноморье и сливался с образом местной великой богини. Образ этой богини встречается в стенных росписях. Одно из ее изображений, относящееся к периоду классики, было написано на замковой плите ступенчатого свода склепа Большой Близницы, открытого в 1864 г. Это — монументальная голова Деметры(*Роспись была сделана темперой прямо на камне, без грунта, и поэтому живопись оказалась непрочной и вскоре после извлечения ее из склепа краска осыпалась и изображение погибло.*). Облик Деметры, полный величия и возвышенного спокойствия, был мастерски исполнен художником. Голова расположена в фас. большие карие глаза широко открыты, и взгляд их спокоен, цветы, которые она держит в руках и которыми украшены ее темные густые волосы, смягчают образ, который без них мог бы показаться слишком суровым, и этом произведении выразилось то понимание божества, которое сложилось в искусстве классической Греции, — как возвышенного существа, воплощающего лучшие человеческие качества.



313. Голова Деметры. Роспись склепа Деметры в Пантикапее (Керчи). 1 в. н. э.

Другое изображение Деметры относится уже к 1 в. н.э. Оно написано в центре свода, высеченного в скале склепа в Керчи(*Это один из немногих доступных обозрению склепов, так как другие засыпаны, многие не сохранились.*). В образе Деметры из склепа в Керчи черты возвышенного спокойствия Деметры из Большой Близницы, соответствующие эпохе классики, уступают место скорби, глубокому трагизму. Суровые темные большие глаза и обрамленное черными волосами худое лицо с маленьким ртом создают впечатление большой внутренней сосредоточенности. Образ матери, оплакивающей похищенную дочь, мрачен и безутешен. Этот образ скорбящей Деметры был особенно близок зрителю, когда гармоническое мировоззрение классической эпохи ушло в прошлое и на смену ему пришли сомнения и противоречия, порожденные условиями рабовладельческого общества в период кризиса.

В люнете склепа Деметры, против входа, помещена сцена похищения Коры Плутоном па колеснице. В 1 в. н. э- миф о похищении богом подземного царства Коры, дочери Деметры, о страданиях последней в поисках дочери был весьма популярен. Плутон — сильный, крупный — одет в темный плащ, его правая рука и торс обнажены, у него густая недлинная борода и такие же темные и густые волосы. Он прижимает к себе маленькую куклоподобную Кору. В условной манере изображены несущиеся во весь опор кони, над конями — фигура парящего в воздухе мальчика, который держит вожжи и кнут. Над изображением надпись Плутон. Ниже карниза, на стене — небольшая ниша, по сторонам которой написаны две виноградные ветви. Но сторонам от входа расположены печальная нимфа Каллипсо в длинных одеждах и бегущий с кадуцеем Гермес. На потолке — растения, птицы и лепестки роз. Роспись носит ремесленный характер, пропорциональные отношения фигур не выдержаны, движения угловаты.

Повседневная жизнь также получила отражение в стенных росписях. В склепе Анфестерия (1 в. до н.э. - 1 к. н.э.) художник создал из мотивов обычных сцен, изображаемых на надгробных стелах, целую картину, рисующую быт богатого боспорца, выехавшего на лето в степь к своим табунам. Большой шатер-юрта, поставленный на высоких деревянных шестах, с отверстием для дыма и полукруглым входом, который, вероятно, затягивался ковром, служил жилищем. Рядом с юртой в большом кресле восседает хозяйка в очень широкой и длинной одежде; возле хозяйки - две девушки-служанки. Левее юрты - дерево с преувеличенно крупными листьями и висящим на ветке скифским горитом (футляром для лука и стрел) и луком. Справа — фигуры конных всадников: хозяина и слуги, едущего на коне и ведущего в поводу вторую лошадь, за которой бежит жеребенок. Фигуры свободно размещены на нейтральном фоне, слегка розовато-коричневом (от примеси толченого кирпича в штукатурке). Характерно помещение одной лошади за другой, с учетом перспективы. Употребление красок довольно условно: одна из лошадей этого склепа зеленого цвета.

В росписях римского времени (1 - 2 вв. н.э.) батальные сцены, отдельные изображения воинов, сцены охоты находят широкое применение (склеп, открытый в 1872 г., и др.). Сцены религиозные, связанные с мистериями, представлены в керченском склепе, открытом в 1891 г., и др. Стенные росписи 1 - 2 вв. н.э. отражают те изменения в быту жителей Пантикапея, которые возникли в результате натиска сарматских племен. «Сарматизация одежды, вооружения, военизация всего жизненного уклада характерны для первых веков нашей эры на Боспоре. Самый стиль живописи меняется — она приобретает большую экспрессивность, но становится более грубой.

В курганах и некрополях Северного Причерноморья сохранилось большое количество предметов из золота и серебра. Наибольший интерес представляют вещи с изображением скифов, сделанные пантикапейскими греческими мастерами по Заказу скифской знати. В этих памятниках, справедливо пользующихся мировой известностью за их высокое художественное качество, изображена жизнь, скифов так, как это отвечало желаниям заказчиков. Такие произведения, для выполнения которых были приложены все знания и весь опыт греческих мастеров эпохи расцвета, находились в быту скифов и отвечали художественным вкусам верхушки скифского общества. Глубокое восприятие греческого искусства оказалось возможным только в результате длительного пути развития, пройденного к тому времени скифской культурой.



314 6. Электровый сосуд из кургана Куль-Оба. 4. в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

К таким произведениям относится знаменитый электровый сосуд (сделанный из сплава золота и серебра) из кургана Куль-оба. Его форма - не греческая; скал; может быть, это форма скифских культовых сосудов. На круглом тулове, вверху, проходит фриз из семи фигур скифов. Один из них натягивает тетиву лука, двое других, вооруженных копьями, сидят друг против друга — это военачальник внимательно выслушивает донесение воина; один из скифов перевязывает ногу раненого товарища, наконец, еще один из них ощупывает пальцами больную челюсть или зуб сидящего со страдальческим выражением скифа. Необычайно характерен жест скифа с больным зубом: он хватает товарищи за руку, которой тот исследует его рот. Группировка фигур свидетельствует о большом композиционном мастерстве художника, сумевшего разместить фигуры па узкой полоске так, что сидячее или согнутое положение не кажется условным. Одежда — кафтаны с длинными узкими рукавами, узкие штаны, мягкая обувь, остроконечные войлочные башлыки; прическа -длинные волосы; вооружение — гориты, лук, копья; все это выполнено с необычайной точностью в отличие от условного изображения «варваров» в греческой вазописи. Степь как место действия охарактеризована неровностями почвы и травкой, намеченной тонкой гравировкой.

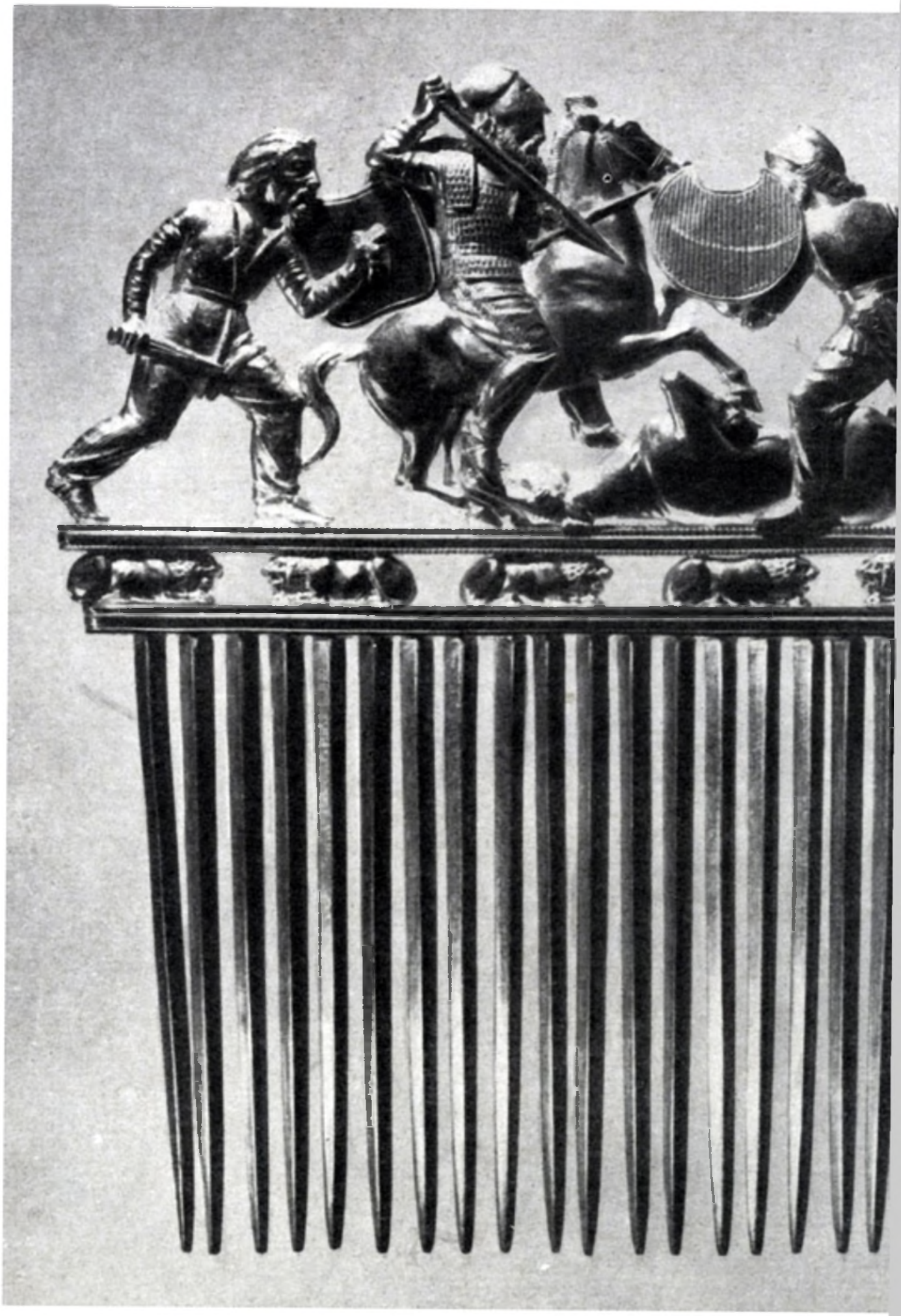


314 а. Скифы. Рельеф на амфоре из Чертомлыцкого кургана. Серебро. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



315. Серебряная амфора из Чертомлыцкого кургана близ Никополя. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Открытая в Чертомлыцком кургане (близ Никополя) в 1862 г. знаменитая чертомлыцкая серебряная амфора, выполненная в Пантикапее, представляет собой одно из наиболее прекрасных произведений античной торевтики, Очень характерна удлиненная, изящная форма вазы и тончайший рельефный растительный орнамент из побегов, листьев, цветов и птиц. Особый интерес представляет рельефный фриз с изображением скифов в степи среди конского табуна: скифы, треножащие коней, набрасывающие аркан, дрессирующие лошадей. Композиция фриза, производящая впечатление свободного размещения фигур в пространстве, строго продумана и связана с формой и декорацией вазы: по центральной оси лицевой стороны расстановка фигур более свободная, под ручками — более плотная. Несомненно, художник видел в жизни сцены, которые он изобразил, — старых и молодых скифов, их одежды, движения, их большеголовых коренастых коней, чувствовал вольный воздух и простор бескрайных степей, поэтому только мог он создать такое прекрасное, живое и убедительное произведение. На плечиках вазы, выше фриза со скифами, помещена полоса с грифонами, терзающими оленя, — дань скифской «звериной» тематике.



316. Золотой гребень из кургана Солоха близ Никополя. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Мировой известностью пользуется золотой гребень из кургана Солоха близ Никополя. Он украшен ажурным изображением битвы трех воинов. В центре — всадник, нападающий на спешенного воина. Слев - пеший дружинник с мечом. Все фигуры поглощены борьбой, их движения необычайно решительны. Лежащая на спине убитая лошадь подчеркивает реальность сцены. Бурные движения фигур подчинены законченной, уравновешенной композиции, приближающейся к треугольнику. Ритмическим переходом между рельефной композицией и зубцами служит узкая ажурная полоска с пятью фигурами лежащих львов. Соотношение частей гребня, его пропорции также свидетельствуют о тонкости художественного вкуса мастера.

Ряд вещей из курганных находок, столь же уникальных по качеству, вероятно, привозные. Таковы ушные подвески из Кульобского кургана с изображением головы Афины Парфенос. Еще более тонкой работой отличаются серьги из Куль-обы и из Феодосии; на последних - изображение воина и Ники, крылатой богини победы. Тонкость работы этих ювелирных произведений поразительна, некоторые детали можно рассмотреть только в лупу. Даже для лучших ювелиров 19 в. оказалась непосильной задача скопировать эти серьги.



317 а. Золотая гривна со сфинксами из кургана Куль-Оба. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



317 6. Золотая серьга из Феодосии с изображением воина и Ники. 4 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Образцом самого высокого мастерства аттической торевтики 4 в. до н.э. является найденный в Куль-обе золотой витой браслет с полуфигурами двух крылатых сфинксов.

В эпоху эллинизма и в первые века нашей эры на Боспоре складывается полихромный стиль в торевтике, характеризующийся сочетанием золота с цветными камнями. Этот стиль соответствовал появившемуся вкусу к тяжелой, пышной роскоши.



321. Статуя поэта из Харакса. Мрамор. 1 в. до н. э. - 1 в. н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

В античном искусстве значение монументальной скульптуры очень велико, в искусстве Северного Причерноморья ее роль гораздо скромнее. Она развивается сравнительно поздно, уже в эллинистическую эпоху и преимущественно в рельефе. Скульптурные памятники, украшавшие Ольвию, Херсонес, Пантикапей и другие города, были привозные, главным образом из Аттики и Малой Азии. Как пример можно привести найденную близ Харакса (Крым) мраморную статую мужчины в тоге (тип тогатуса) с цистой у ног. Наличие цисты, служившей для хранения свитков, указывает на то, что изображенный занимался умственным трудом. Это мог быть поэт, философ, ученый или магистрат. Статуя датируется 1 в. до н.э.- 1 в.н.э. Из открытий последнего времени особенно значительны в художественном отношении — найденный в 1948 г. в Фанагории большой мраморный ажурный акротерий аттической работы 4 в. до н.э., служивший увенчанием надгробия, и голова Афродиты из Пантикапея (раскопки 1949 г.), представляющая часть большой статуи. Она была создана, вероятно, мало-азийским мастером 1 в. н.э., тип ее восходит к греческим статуям конца 5 в. до н.э.



318. Акротерий из Фанагории. Мрамор. 4 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.



319. Голова Афродиты из Пантикапея. Мрамор. 1 в. н. э. (тип богини восходит к греческим образцам 5 в. до н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Дошедшая до нашего времени привозная скульптура не очень многочисленна, она представляет значительный научный интерес, пополняя наши представления об античной пластике и указывая на глубокое проникновение ее в жизнь и искусство Северного Причерноморья. Большее значение имеет местная скульптура, главным образом портретная, а также многочисленные надгробия.



320. Статуя Неокла, правителя Горгиппии, из Анапы. Мрамор. 187 г. н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Очень своеобразна портретная статуя правителя Горгиппии Неокла, 187 г. н.э., найденная в Анапе. Она передает облик одного из представителей грекосиндской знати(*Синды — оседлый, сильно эллинизированный народ, населявший в античную эпоху южную часть Таманского полуострова, прилегающее к ней Черноморское побережье и низовье Кубани. Главные города: Фанагория, Гермонасса, Горгиппия и Корокондама. Синдика входила в состав Боспорского царства.*).В его эллинизированной внешности подчеркнута местная особенность: массивная гривна на шее, концы которой соединяются замком в виде бычьей головы. Узкие плечи и несколько плоская фигура необычны для римских портретных статуй, в которых всегда прибегали к нарочитой монументальности. Его широкое лицо обрамлено шайкой густых волос и короткой вьющейся бородой. Выражение лица печально; большие выпуклые глаза полузакрыты. Художник, видимо, не останавливался на внешнем сходстве и стремился к передаче характера и настроения Неокла. Он знал, повидимому, современные ему работы первоклассных римских мастеров и владел всей суммой технического умения римских скульпторов 2 в. н.э.

Наиболее широкое применение скульптура получает в надгробных стелах. Большинство сюжетов боспорских стел встречается в круге греческого и всего восточного Средиземноморья. Это изображения умерших, показанных в бытовой обстановке: женщины, сидящей в кресле, со служанкой, стоящей перед ней с традиционным ларцом в руках, женщин и мужчин в кругу семьи, сцены так называемой «заупокойной трапезы», где умерший изображен возлежащим на ложе с чашей в руке. Перед ним стоит столик с яствами, а в ногах в высоком кресле сидит печальная женская фигура. Надгробные стелы с рельефными изображениями в подавляющем большинстве относятся ко времени [конца эллинизма и первых веков нашей эры (2 в. до н.э. — 2 в. н.э.).

Лучшим, наиболее самобытным и художественным мотивом надгробных рельефов является выезд воина: вооруженный всадник верхом на коне, ведущий в поводу запасную лошадь. Превосходная передача лошадей с их большими головами, чутко поднятыми ушами, своеобразно остриженной гривой и крепкими поджарыми телами. Тесное пространство прямоугольника рельефа как бы раздвигается, художник в 2 - 3 фигурах даст почувствовать степные просторы.

Проникновение местных черт в жизнь боспорцев распространилось и на стелы. Они все дальше отходят от реального, объемного изображения и приобретают плоскостный характер. Примером такой трактовки можно назвать стелу из Керчи (130 г. н.э.) хранящуюся в Московском Историческом музее. Это высокая плита, увенчанная довольно примитивной пальметтой, под которой два яруса изображений: всадник, перед ним мальчик с сосудом в руке, а внизу — сидящая в кресле женщина, маленькая служанка и стоящий мужчина; еще ниже расположена надпись. Мотивы остались традиционными, но фигуры так плоски и неподвижны, что смысловая и ритмическая связь между ними утрачена.

Большой исторический интерес представляют многочисленные монеты Северного Причерноморья. В художественном отношении выделяются медные литые ассы из Ольвии с изображением головы Дсистры в фас и с изображением орла на обороте, относящиеся к началу 5 в. до н.э. пантикапейские монеты 4 - 3 вв. до н.э., -например, золотые статеры с головой сатира и на обороте — грифона, идущего по колосу, или серебряные тетрадрахмы с профильным изображением Аполлона и на обороте — коня, а также многие другие.

С ранних пор на Боспоро появились и крупные вазописцы, среди них - Ксенофант Афинянин, автор двух подписных ваз со сценами охоты «варваров». К числе находок в Северном Причерноморье имеется очень много греческих ваз. Замечательные фигурные вазы, найденные в Фанагории (в том числе знаменитый «таманский сфинкс»), упоминались в разделе греческого искусства. Особенно популярны были краснофигурные пелики с изображениями амазонок, грифонов и коней. Наряду с этим производилась и посуда на месте. В художественном отношении интересны так называемые акварельные пелики. Они употреблялись как погребальные сосуды (так как роспись их была очень непрочна).

Резьба по дереву составляет одну из наиболее совершенных отраслей искусства Северного Причерноморья; ценность сохранившихся памятников тем более значительна, что греческая деревянная резьба почти полностью утрачена. До нашего времени дошло несколько деревянных саркофагов, повидимому, выполненных греческими мастерами ни месте. Они имеют форму прямоугольных сооружений с двускатной крышей. Некоторые из них украшены инкрустацией, резными или лепными раскрашенными украшениями, позолотой. Наиболее интересен найденный в Анапе саркофаг 3 в. до н.э., украшенный резными фигурками нереид, едущих по морю на тритонах, гиппокампах и др., везущих вооружение Ахиллу. Удлиненные пропорции фигур, сложный линейный ритм, напоминающий о волнующейся поверхности моря, изящный и легкий характер всего фриза вполне соответствуют нашему представлению о стиле декоративного искусства эллинистического времени. Резьбой по дереву занимались также и местные мастера, создавшие своеобразный стиль, сочетающий условность и плоскостность с ярко выраженными реалистическими устремлениями, как мы это видим па ажурных рельефах керченского деревянного саркофага 2 в. н.э. (Эрмитаж).

Заслуживает упоминания выдающийся по своим художественным качествам мраморный саркофаг, найденный в 1917 г. в кургане «Лысая гора» на Таманском полуострове. Прямоугольный, простых и строгих очертаний (длина 2,45 м ширина 1,03 м, высота с крышкой 1,05 м), саркофаг производит впечатление архитектурного произведения. Двускатная крышка саркофага, украшенная акротериями и антефиксами, напоминает крышу храма. Особым изяществом отличается проходящая посередине каждой стенки углубленная полоса, украшенная розеттами. Первоначально фон розетт был бледнорозового цвета, а розетты были позолочены. Саркофаг этот - греческой работы 4 - 3 вв. до н.э.

Особый интерес представляют памятники позднескифского искусства 1 - 2 вв. н.э. Это - рельеф с изображением скифского царя Скилура и его сына Палака. Скилур имеет благородный облик, спокойное лицо, длинную бороду, на голове остроконечная скифская шапка. Рельеф с изображением паря Палака на коне более условен: фигура непропорционально велика сравнительно с конем, посадка неправильна, верхняя часть фигуры распластана по плоскости. Характерно преобладание местных черт как в понимании образа, так и в художественных приемах.

В 1946 г. в Неаполе Скифском, столице Скифского государства в Крыму, близ Симферополя, П. Шульц открыл расписной склеп, относящийся к началу нашей эры. Внутренность склепа воспроизводит жилище (дом или шатер). Вырубленные в стенах тяги, расписанные квадратами, изображают, видимо, столбы, поддерживающие перекрытие дома или навес шатра. На стене против входа нарисован ковер с шашечным узором, рядом с ковром помещена сцена из жизни умершего: он едет верхом па лошади, его собаки нападают на кабана, поодаль — человек в местной одежде с лирой в руках. По верху стен проходит широкий фриз с зигзагообразным орнаментом. Эта роспись

выполнена под сильным греческим воздействием, но в то же время она очень своеобразна и по композиции со свободным расположением фигур на плоскости, и по беглости манеры письма, и по облику обеих мужских фигур.

Более поздние росписи скифских склепов характеризуются крайней схематизацией изображений, как, например, в склепе в Неаполе Скифском с фигурами коней в виде восьмерок.

В целом изучение искусства Северного Причерноморья показывает, что оно представляет собой одну из ветвей античного искусства, имеющую свои специфические особенности: сочетание греческой и местной культуры, самостоятельность архитектурных конструкций, наличие в живописи сюжетов, отражающих явления местной жизни (выезд воина, жизнь боспорца в степи и др.), большое декоративное мастерство, выработку своеобразных художественных приемов, сочетающих обобщенность трактовки предметов с подчеркиванием метко наблюденных реалистических деталей.

Искусство Древнего Закавказья

В.Шлеев

Сложение культуры племен и пародов Закавказья, живших в горных районах и долинах рек Риона, Куры и Аракса к югу от Большого Кавказского хребта, относится к древнейшим временам 3 тысячелетия до н.э. Археологические исследования, особенно широко развернувшиеся в советские годы, показали, что первые следы человеческой культуры на территории Закавказья относятся к эпохе нижнего палеолита. Памятники последующего времени дают возможность выяснить глубокие местные корни искусства каждого из народов Закавказья и установить наличие тесных взаимосвязей в культуре и искусстве этих племен и пародов. Важное значение для понимания развития искусства народов Закавказья имеют также его связи с передовыми культурами Передней Азии и Средиземноморья.

Первые известные нам памятники изобразительных искусств и архитектуры в Закавказье относятся к тому времени, когда человеческое общество от собирательства и охоты перешло к земледелию и скотоводству, когда появились орудии из меди и бронзы (3 - 2 тысячелетия до н.э.). Примером самых ранних архитектурных сооружений являются жилища древнего Шенгавитского поселения близ Еревана, датируемые серединой 3 тысячелетия до н.э. Круглые в плане постройки диаметром 0 - 7 м сооружались из кирпича-сырца на каменном основании, пол был вымощен галькой, уложенной концентрическими кругами, и сверху промазан глиной. В центре находился культовый керамический очаг, украшенный рельефным орнаментом, и стоял столб, поддерживавший коническую крышу из тростника. К центральному помещению примыкали прямоугольные пристройки.

Древнейшими скульптурными изображениями были широко распространенные глиняные очажпые подставки в форме быков. В поселении Кюль - тапа в Армении найдены также небольшие фигурки быков, барана, собаки, птицы, сделанные из глины и сохранившие следы красной краски, которой намечены глаза и другие детали. В поселениях Тетрамица

(Грузия) и Кюль-тапа найдены также и глиняные человеческие статуэтки, схематические и плоские; они преимущественно изображают женщин, что характерно для периода матриархата. Тогда же получила развитие рельефная орнаментация сосудов крупными спиралями и концентрическими кругами, а иногда и геометризированными изображениями птиц.

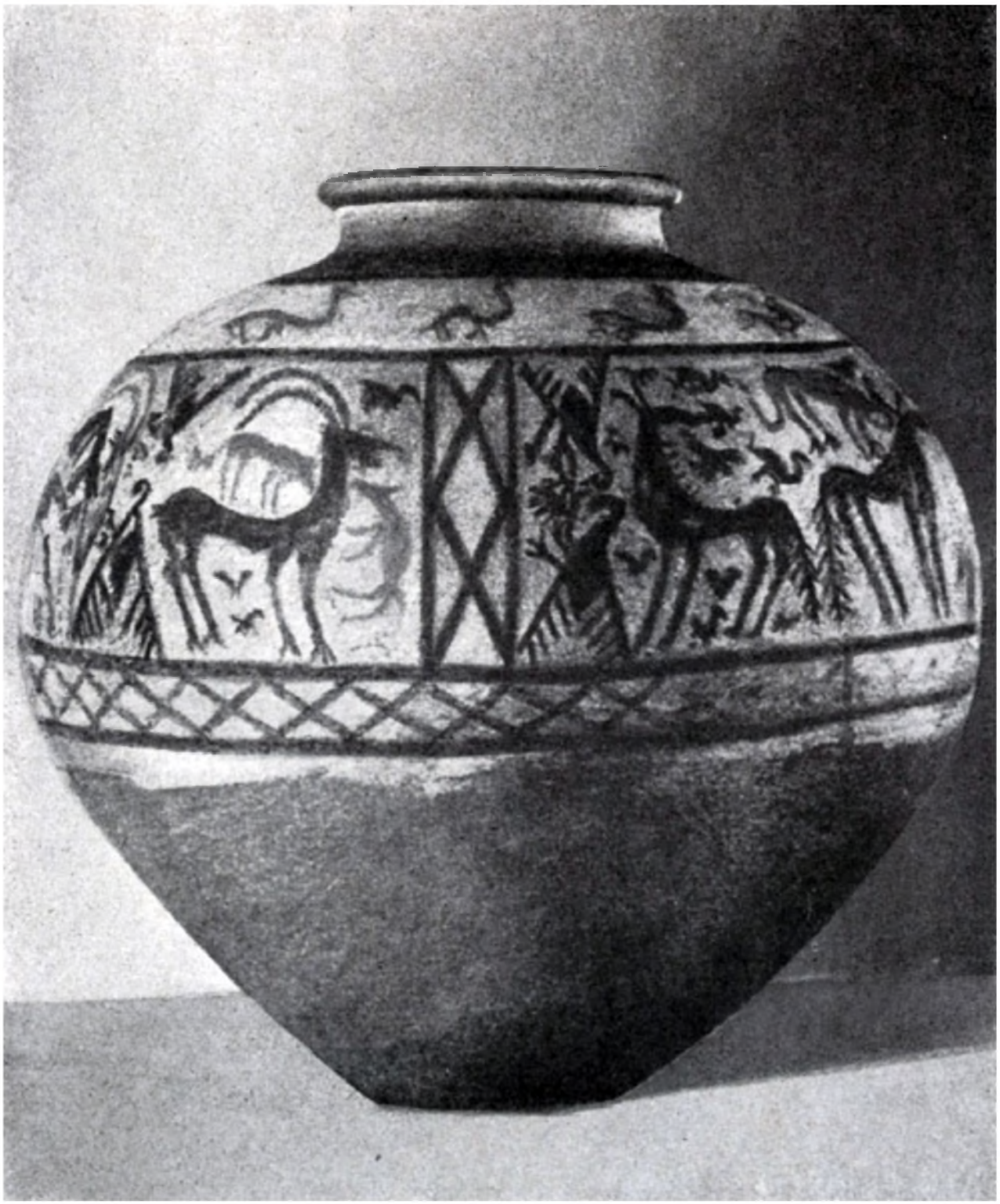
Постепенное развитие хозяйства первобытных племен Закавказья, усиление роли скотоводства, расширение обмена между местными племенами и с рабовладельческими государствами Передней Азии приводят к появлению имущественного неравенства.

Памятниками архитектуры этого времени (2 — начало 1 тысячелетия до н.э.) являются циклопические крепости, в большом количестве сохранившиеся в Армении, Грузии и Азербайджане. Первоначально крепости были лишь временным убежищем для людей и скота, селения же располагались вне крепостных стен. В более поздние времена стеной обносилось все поселение, а внутри него специальной оградой выделялась цитадель, ставшая местом обитания племенной знати.

В Закавказье сохранились менгиры (Хошун-даш в Армении), дольмены (в АбхАзии) и кромлехи. Дольмены обычно прямоугольные в плане, изредка круглые.

С выделением внутри племен родовой и племенной знати могилы вождей устраиваются с большой пышностью. В них встречается большое количество художественных изделий. Особенно интересны в этом отношении раскопанные Б. Куфтиным курганы Триалети (Грузия) середины 2 тысячелетия до н.э. Среди триалетских погребений вождей часто встречаются большие вырытые в земле камеры; наряду с подземными камерами строились и наземные погребальные сооружения.

В это время в Закавказье была распространена расписная керамика, хорошие образцы которой найдены в Триалети (Грузия) и Кызыл-Ванке (Азербайджан). Наиболее древняя крашеная керамика Закавказья — красная, лощеная, с черной росписью, постепенно вытесняемая желтоватой с бурой росписью. Среди мотивов росписи встречаются геометрические орнаменты, схематические изображения зверей, птиц и изредка человеческих фигур. Во второй половине 2 тысячелетия до н.э. получила распространение полихромная керамика. В селении Шахтахты (Азербайджан) найден одни из наиболее интересных ее образцов - расписной сосуд, окрашенный в красный цвет и покрытый тремя поясами рисунков. В среднем поясе строго ритмически размещены схематизированные сцены охоты волков (или собак) и хищных птиц на диких коз, осла и быка.



322 а. Глиняный расписной сосуд из селения Шахтахты (Азербайджанская ССР). Конец 2 тысячелетия до н. э. Баку. Музей Низами.



323 а. Серебряное ведерко с золотой оправой из Триалети (Грузинская ССР). Середина 2 тысячелетия до н. э. Тбилиси. Музей Грузии.

Разнообразны памятники торектики и ювелирного искусства из триалотских курганов, относящиеся к середине 2 тысячелетия до н.э. На найденном в Триалети серебряном ведерке в золотой оправе изображены горные козы, серны, косули, кабаны, различные породы оленей среди кустов и деревьев; по стрелам, вонзившимся в некоторых животных, можно предположить, что представлена сцена охоты. Фигуры животных, свободно размещенные по поверхности сосуда, переданы довольно упрощенно. Несколько иной характер носит изображение на большом серебряном кубке из Триалети с двумя выгравированными фризообразными композициями, представляющими на одном — процессию одетых в маски людей, выполняющих какую-то культовую церемонию, а на другом — следующих друг за другом оленей. Эти изображения в какой-то мере уже утрачивают черты живой непосредственности.



Закавказье в древности.

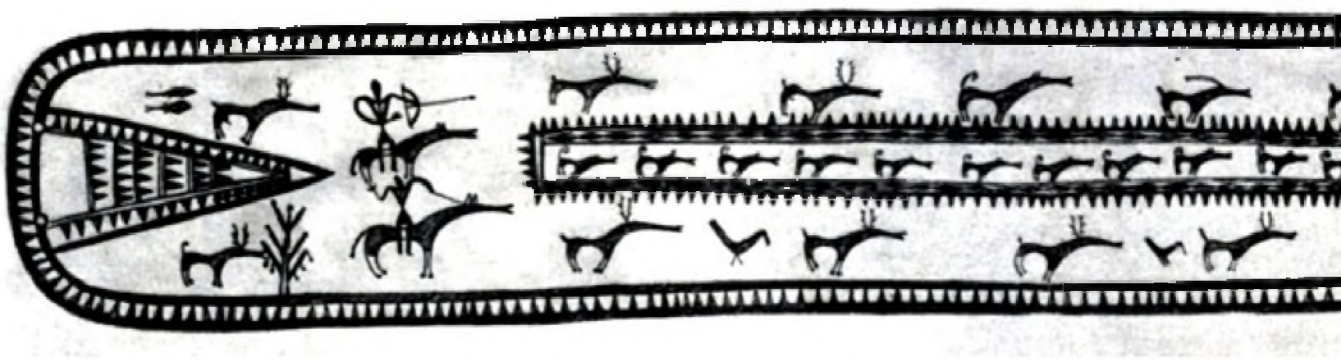
Среди художественных ювелирных предметов из Триалети особенно интересен кубок из червонного золота, украшенный цветными камнями (бирюзой и сердоликом) и филигранью. Спиральные волюты, покрывающие поверхность кубка, близки к узорам на расписном сосуде из того же кургана.



322 6. Кубок из Триалети (Грузинская ССР). Червонное золото, бирюза, сердолик. Середина 2 тысячелетия до н. э. Тбилиси. Музей Грузии.



323 6. Бронзовая пряжка из Иберии, 1 тысячелетие до н. э. Тбилиси. Музей изобразительных искусств Грузинской ССР.



324 а. Бронзовый пояс с гравированными изображениями из Самтавро (Грузинская ССР). Первая половина 1 тысячелетия до н. э. Тбилиси. Музей Грузии.



324 6. Бронзовый пояс с гравированными изображениями из Триалети (Грузинская ССР). Первая половина 1 тысячелетия до н. э. Тбилиси. Музей Грузии.

В памятниках искусства Закавказья конца 2 и начала 1 тысячелетия до н.э. получил отражение культ неба и солнца. С ним тесно связаны изображения различных фантастических животных, гравированные на бронзовых поясах, найденных в Триалети и других местах. Сложные, ритмически построенные композиции охоты на фантастических животных, а также космические символы и знаки заключены в широкую орнаментальную рамку.



325. Вишап (каменное изваяние в форме рыбы) в Имирзеке (Армянская ССР). 2—1 тысячелетия до н. э.

Своеобразным типом древнейших памятников монументальной скульптуры Закавказья являются гигантские каменные изваяния рыб, так называемые вишапы. По мнению ряда исследователей, эти изваяния олицетворяли божества плодородия и ставились для охраны истоков древних каналов. На некоторых вшпапах встречаются изображения быка и струй текущей воды.

***

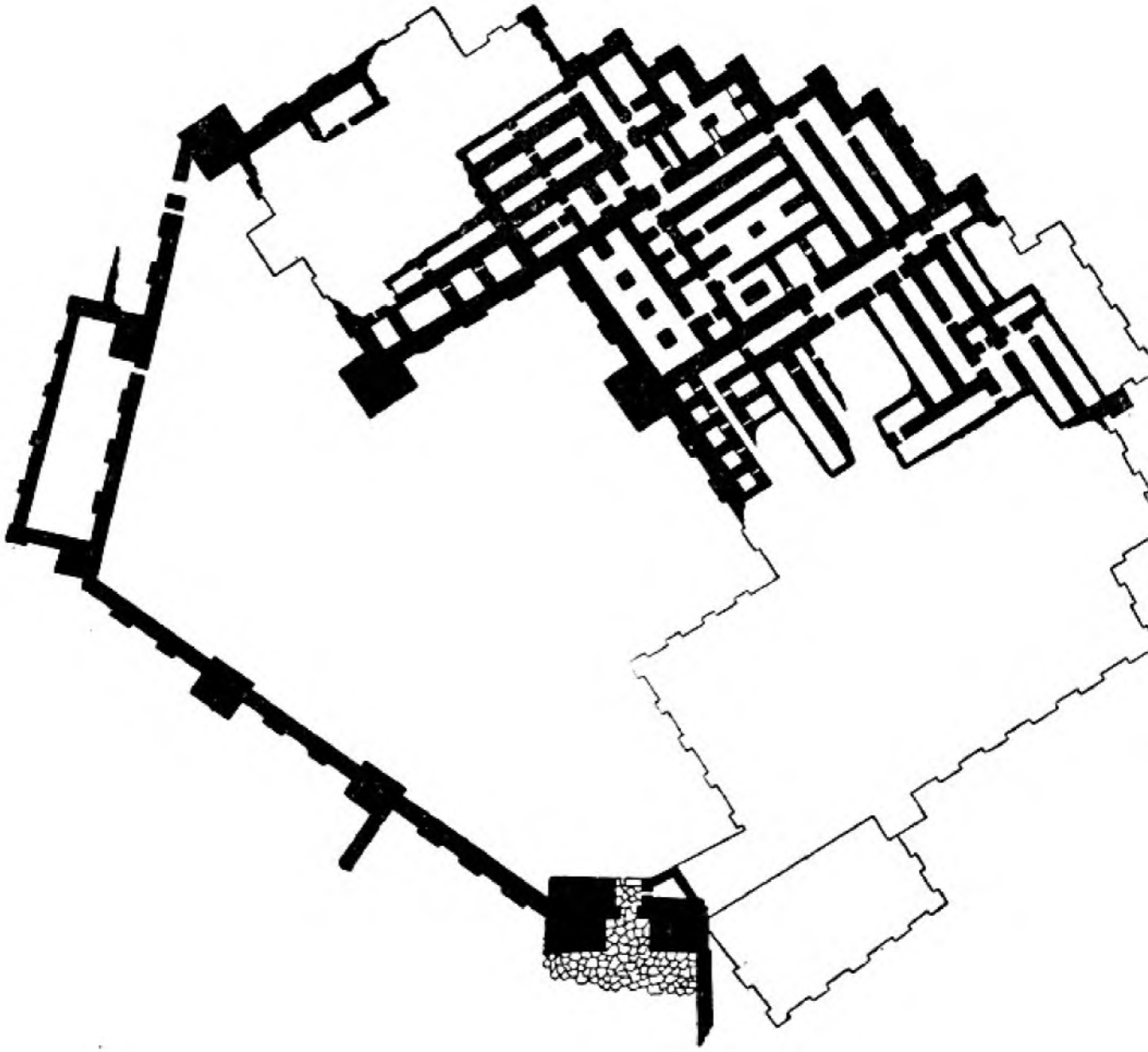
Большое значение для дальнейшего развития искусства племен Закавказья имели их связи с рабовладельческими государствами Передней Азии и в особенности включение части Закавказья в состав государства Урарту (9 - 7 вв. до н.э.). Урарту, или Ванское царство, объединило в своем составе разнообразные племена, населявшие Армянское нагорье — обширную область, через которую Закавказье было связано с Малой Азией, Двуречьем и Ираном. Центром государства Урарту была область Биайнили у озера Ван со столицей Тушпа (современный город Ван).

Население Урарту занималось земледелием и скотоводством. Широко была распространена обработка металлов. Земледельческие орудия и оружие изготовлялись главным образом из железа; высоким качеством отличались изделия из бронзы.

Господствующей в государстве была культура военно-рабовладельческой верхушки племен Биайнили, созданная на основе местных традиций и использования достижений древних культур Двуречья и Малой Азии. Рядом с этой господствующей культурой у отдельных племен, силой оружия включенных в состав Урарту, сохранялись и свои особенности, проявлявшиеся в типах архитектуры жилищ, в характере погребальных обрядов, в облике культовых памятников, в формах и орнаментации керамики и т. д.

В настоящее время наиболее изучена культура племен Биайнили с ее системой клинописи, заимствованной из Ассирии и несколько видоизмененной, с монументальной каменной и сырцовой архитектурой, с широко развитой традицией строительства скальных сооружений, с многообразными художественно исполненными бронзовыми изделиями. Этуу культуру, во многом близкую к господствующей культуре Ассирии, Митании и Хеттского государства, обычно и называют «урартской».

Крепости, сооружавшиеся в центре и на окраинах Урартского государства, в частности и в Закавказье, имели цитадели, возводившиеся, как правило, на холмах или на высоких утесах. Мощные крепостные степы были сложены из сырца на каменном основании, изредка целиком из камня, и имели в толщину более 3 м. Планы крепостей зависели от условий местности, однако чаще всего стены строились по прямым линиям. Крепостные ворота обычно помещались между двумя массивными башнями, напоминающими по плану башни крепостей Двуречья и Малой Азии. Судя по изображениям на ассирийских рельефах, ворота урартских крепостей перекрывались не только плоскими балками, но иногда и сводом. Громадные гладкие поверхности стен монументальных крепостных сооружений, вздымавшихся на высоту более 10 м, покрытых светлокоричневой глиняной обмазкой, расчлененных лишь башнями и контрфорсами, производят величественное впечатление.



План Тейшебаини.

Древнейшие памятники урартской архитектуры, известные в настоящее время, относятся ко второй половине 9 в. до н.э. У подножия большой скалы, расположенной неподалеку от юго-восточной оконечности озера Ван, и на самой этой скале сохранились остатки сооружений столицы Урарту — города Тушны крепостные стены, несколько комплексов скальных помещений, вырубленные в скале лестницы, террасы, площадки, культовые ниши, большой канал, подводивший питьевую воду, и т. д.

Примером сооружения, воздвигавшихся в завоёванных урартамн областях Закавказья, являются находящиеся вблизи Еревана постройки урартского города Тейшебаини, раскапывающегося в настоящее время Б. Пиотровским.

Цитадель, города, располагавшаяся на вершине Кармир-блура (Красного холма), с севера и востока была надежно защищена не только крепостными стенами, но и рекой Раздан. С юга и запада к цитадели примыкал большой город. Длинные прямые улицы, пересекаемые

поперечными переулками, расходились от цитадели. На улицы, как и в городах Двуречья, выходили глухие гладкие стены жилищ.

Большую часть цитадели занимало здание площадью около 4000 кв. м, состоявшее из многих помещений. Его стены, расчлененные башнями и контрфорсами, сложены из крупных сырцовых кирпичей на цоколе из грубо обработанных камней. Цоколь и стены были покрыты снаружи глиняной обмазкой. Здание спускалось уступами по склону холма; окна комнат, поднятые под самое перекрытие, выходили на крышу ниже расположенных помещений. Стены двухэтажной центральной части были увенчаны башенками, сложенными из прекрасно отесанных базальтовых блоков. О подобном здании с башенным завершением, но трехэтажном, можно судить по бронзовой модели, найденной па Топрах-кала (в районе озера Ван). Здание цитадели Тейшебаини имело парадные комнаты, кладовые, мастерские и пр. Характерны длинные и узкие комнаты, достигающие 24 м в длину при ширине в 4 м, вероятно, хозяйственного назначения. Встречаются и более широкие помещения с массивными сырцовыми столбами, на которые опиралось перекрытие.

Недавние раскопки цитадели урартского города Ирпуни (8 в. до н.э.) на холме Арин-берд, на окраине Еревана, обнаружили там здание дворцового типа с большим колонным залом, вокруг которого были сгруппированы отдельные комнаты.

Черты своеобразия урартской архитекторы наглядно выступают в храмовых постройках. Урартские зодчие стремились подчеркнуть основные части постройки, связанные с ее конструкцией, архитектоникой, что не было характерно для архитектуры Передней Азии. Представление о внешнем виде храма главного урартского божества Халда, находившегося в городе Мусасире, можно получить по его изображению па ассирийском рельефе. Полагают, что этот храм был сооружен еще в конце 9 в. до н.э.

Мусасирский храм, как и дошедший в развалинах храм на холме Топрах-кала, был сравнительно небольших размеров и помещался на высокой платформе, иови-димому, сложенной из больших глыб камня. От современных ему построек Двуречья мусасирский храм отличался двускатной крышей и фронтоном, увенчанным копьем. По фасаду храма находились шесть столбов или колонн без капителей и баз, но с горизонтальными валиками.

При раскопках храма на Топрах-кала были обнаружены части степ, сооруженных из блоков светлосерого и почти черного камня, чередовавшихся в шахматном порядке. Возможно, что этот прием использовался и при сооружении других урартских построек.

На колоннах, как и на стенах мусасирского храма, висели бронзовые декоративные щиты. Фасад храма украшался также копьями и бронзовыми статуями воинов, стоявшими по сторонам прямоугольного пролета двери. Эти фигуры, повидимому, были поставлены для защиты и устрашения, подобно ассирийским «шеду». Перед фасадом этого храма находилась и большая, выполненная из бронзы скульптурная группа — корова, кормящая теленка.

Ассирийский текст о победе царя Саргона II над Урарту (так называемая «Луврская табличка») содержит сведения о наличии в Мусасире наряду с бронзовыми статуями «великих привратников» и священных животных, стоявших у храма, а также и других скульптурных изображений божеств, царей и вельмож, выполненных в виде рельефных стел и скульптурных групп. Так, в храме бога Халда находилась «статуя Аргишти, царя Урарту, в звездной тиаре богов».

На одном из рельефов дворца Саргона с изображением сцепы взвешивания захваченной в Мусасире добычи видим мы и судьбу подобных статуй, разбиваемых ассирийскими воинами на куски.

Среди памятников мелкой пластики следует отметить статуэтки из бронзы и из слоновой кости, найденные в Ване, и глиняные раскрашенные статуэтки божеств с, Кармир-блура.

Была распространена в Урарту также и скульптура из камня, характерным примером которой является хранящаяся в Государственном музее Грузни базальтовая статуя урартского царя или бога конца 9 - первой половины 8 в. до н.э., найденная в районе цитадели Тушпы близ Ванской скалы. Нерасчлененность каменного монолита, передача отдельных частей тела, одежды и вооружения невысоким рельефом, общая застылость и неподвижность позы с руками, сложенными на груди, широкая недетализированная одежда, ниспадающая с плеч, густые пряди волос с завитками на концах (частично сохранившиеся на спине), сближают эту статую с монументальными произведениями ранней ассирийской скульптуры.

Исследования советских археологов последних лет дают возможность составить представление и об урартской монументальной живописи. Остатки стенных росписей, выполненных по белому фону яркими минеральными красками (красной, синей и черной), были обнаружены на Кармир-блуре и на Арин-берде (древний Ирпуни). В композициях этих росписей, сохранившихся в весьма фрагментарном виде, встречаются не только орнаментальные мотивы розеток, пальметок, декоративных башенок, но и изображения животных, сцены поклонения священному дереву, фигуры божеств, стоящие на животных. Расположение фигур и орнаментов — фризообразное; контуры обведены толстыми, обычно темными линиями. Общий облик этих росписей весьма близок по иконографическим мотивам и по стилю выполнения к росписям ассирийских дворцов, что свидетельствует о связях между художественной культурой правящей верхушки Урартского и Ассирийского государств. В центральной части Урарту, на Топрах-кала, найдены обломки красной мраморной облицовки стен с резными изображениями священных быков, деревьев и разнообразных орнаментов. Резное изображение быка, возможно также служившее для украшения здания, найдено на северном побережье озера Ван.

Стены некоторых помещений, как показывают археологические раскопки, были украшены также и разнообразными изделиями декоративного искусства. Они либо представляли собой элементы наружного оформления зданий, либо служили для украшения интерьера. Изображения на декоративных бронзовых щитах и колчанах отличаются линейной четкостью контуров, симметрией, повторением одинаковых мотивов.



326 а. Изображение львов на бронзовом щите с надписью урартского царя Аргишти I. Из раскопок Тейшебаини (Кармир-Блур). Первая половина 8 в. до н. э. Ереван. Исторический музей.

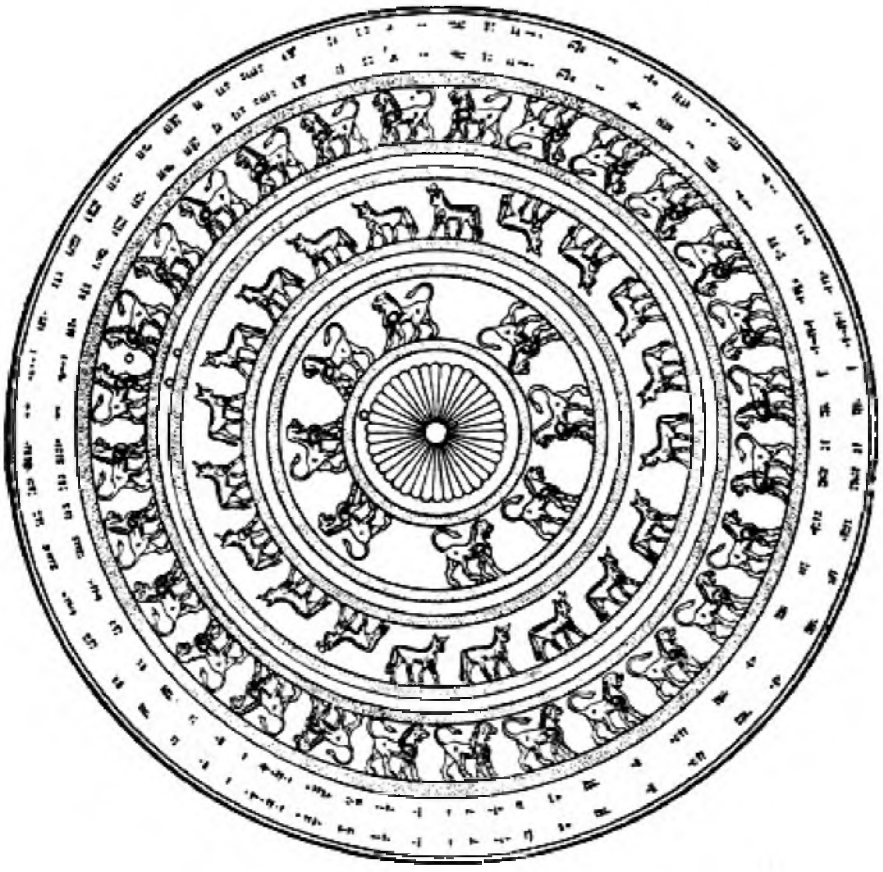


326 6. Изображение быков на бронзовом щите с надписью урартского царя Аргишти I. Из раскопок Тейшебаини (Кармир-Блур). Первая половина 8 в. до н. э. Ереван. Исторический музей.



327. Бронзовый шлем с надписью урартского царя Аргишти I из раскопок Тейшебаини (Кармир-Блур). Первая половина 8 в. до н. э. Ереван. Исторический музей.

Примером могут служить бронзовые декоративные щиты с Топрах-кала и Кармир-Блура, украшенные несколькими концентрическими полосами с изображениями львов и быков, подобные щитам фасада храма в Мусасире, а также декоративные бронзовые колчаны с Кармир-блура, покрытые тонко выполненными чеканными и гравированными изображениями всадников и боевых колесниц, расположенными в несколько рядов. Эти памятники урартского декоративного искусства свидетельствуют о высоком мастерстве художественной обработки бронзовых изделий. Это подтверждают также и обнаруженные на Кармир-блуре бронзовые шлемы с тонкими чеканными изображениями и посвятительными надписями урартских царей Аргишти I и Сардури II(8 в. до н.э.). На лобной части шлемов помещены три ряда крылатых и бескрылых божеств ассирийского типа, стоящих перед стелами с изображением священпых деревьев. Эти композиции обрамлены фигурами змееобразных драконов с львиными головами. Затылочная и височные части украшены двумя рядами изображений всадников и боевых колесниц. Мастера, изготовлявшие и украшавшие эти шлемы, стремились точно изобразить одежды воинов, тщательно передать характер конской упряжки, детали различных предметов. Однако в трактовке изображении художники были скованы сложившейся традицией, отойти от которой они не могли, Поэтому в неизменно повторяющихся позах показаны и стоящие божества, и скачущие всадники, и мчащиеся колесницы, а сами шлемы, выполненные в разное время и разными мастерами, так похожи один на другой.



Щит из Кармир-Блура. Реконструкция.

Характерной группой памятников урартского искусства являются выполненные путем отливки по восковой модели бронзовые статуэтки крылатых быков и львов с

человеческими головами, фигурки божеств, стоящих на животных, статуэтка грифонообразного фантастического существа. Все эти вещи, найденные в Топрах-кала, датируются 7 в. до н.э. и, повидимому, украшали трон урартских царей.

Изображал человеческие лица и фигуры, урартские художники стремились передать особенности этнического типа населения центральной части Урарту, отличавшегося и от малоазийских хеттов и от ассирийцев.

В искусстве Урарту использовались приемы инкрустации различными материалами. Бронзовые статуэтки обтягивались тонким листовым золотом, хорошо передававшим все детали орнамента, лица статуэток изготовлялись из белого камня, глаза и брови — из черного. Ячейки на крыльях фантастических животных в ряде случаев заполнялись цветной стекловидной массой. Судя по письменным источникам, применялось также украшение предметов драгоценными камнями, отделка слоновой костью и черным деревом.

Достижения урартских мастеров декоративного искусства, основанные на древних традициях художественной обработки металлов у племен Закавказья и Армянского нагорья, сыграли существенную роль в развитии искусства соседних народов. В настоящее время становятся все более и более ясными связи искусства Урарту с искусством скифов в Северном Причерноморье, на что указывают памятники из Мельгуновского и Келермесского курганов.

Искусство Урарту сыграло заметную роль в формировании художественной культуры ахеменидского Ирана, а также в истории искусства народов Закавказья.

***

Время, наступившее вслед за падением государства Урарту, когда отдельные области Закавказья входили в состав сначала Мидийского государства, затем державы Ахеменидов и, наконец, эллинистической монархии Селевкидов (6 - 3 вв. до н.э.), до сих пор мало изучено.

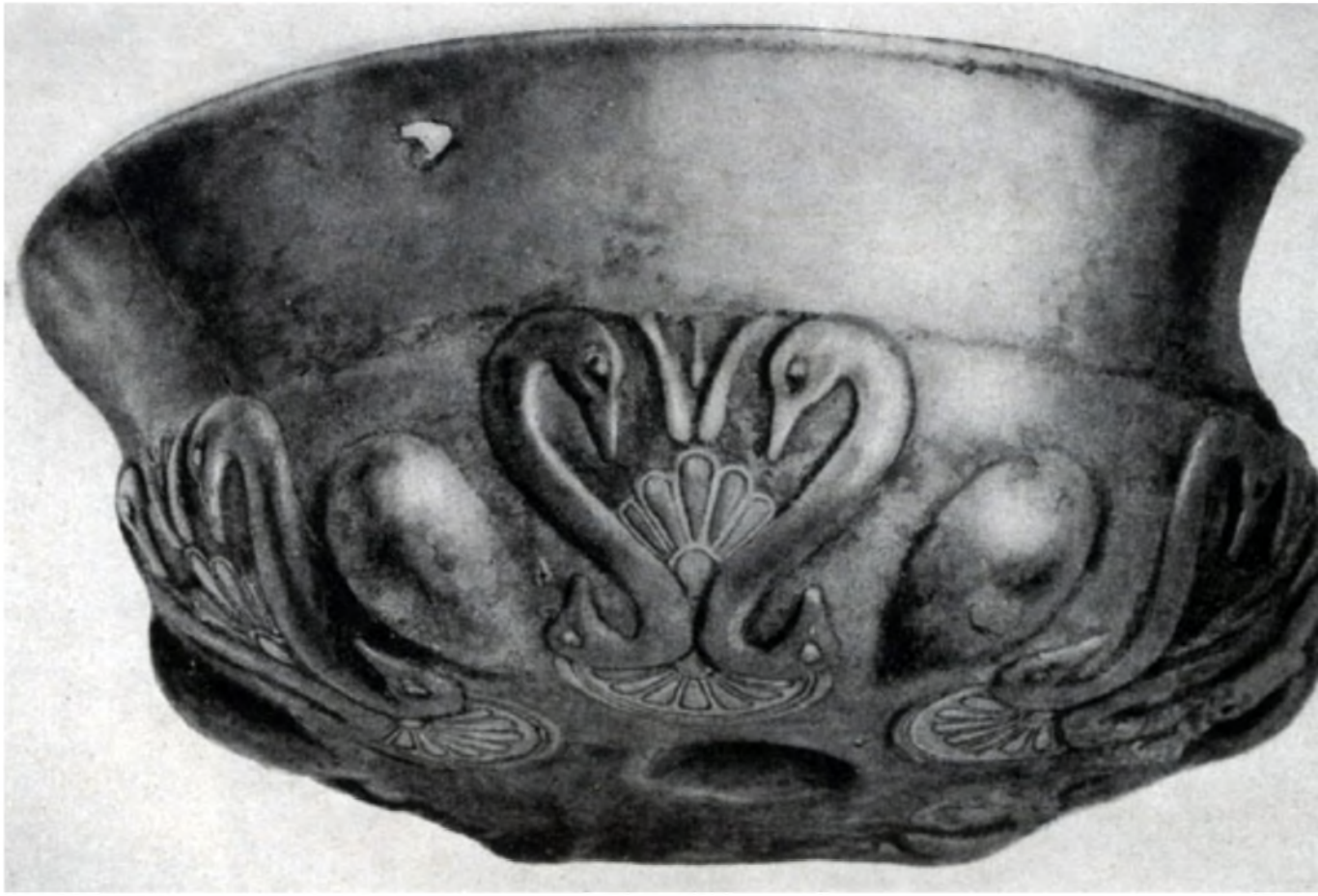
Однако есть основания именно с этим временем связывать процесс формирования из древних племен, населявших Закавказье и соседние территории, местных народностей — колхов, иберов, армян и несколько позднее албан. Шел процесс оседания народностей на определенных территориях, развивались их общенародные языки, вырабатывались у каждого из этих народов свои особенные черты культуры. Но близость, а подчас и общность исторических судеб также отразились на культуре этих народов. Находясь под властью Ахеменидов и Селевкидов, а позднее под политическим влиянием Рима, народы Закавказья внесли свой вклад в культуру и искусство этих государств. В свою очередь, вступая в общение с другими пародами, объединенными в этих государствах древности, народы Закавказья воспринимали их культурные достижения.

Важную роль в развитии искусства Закавказья этой поры сыграли непосредственные связи населения черноморского побережья Кавказа с Древней Грецией. Начиная с 7 в. до н.э. на восточном побережье Черного моря появились колонии ионийцев (Фасид, Диоскурия, Питиунт). Возникновение этих колоний ускорило процесс распада первобытно-общинных отношений у племен Колхиды, способствовало, как и в областях Северного Причерноморья, образованию полугреческих-полу-местных полисов. Свидетельством тесного переплетения местных и эллинских черт в искусстве городов Колхиды являются не только изображения на колхских монетах, но и серебряный фиал с греческой надписью

о его принадлежности храму Аполлона в Фасиде, датируемый 5 в. до н.э. В изображении свернувшейся змеи с поднятой головой на дне фиала, в рельефных головах оленей внутри сосуда видно соединение черт греческого искусства с местными мотивами, распространенными среди племен Закавказья. Существовали в Колхиде и чисто греческие памятники, прекрасным образцом которых является найденная в 1953 г. на дне моря около Сухуми надгробная стела с рельефным изображением сцены прощания с умершей женщиной (вторая половина 5 в.).

Древние традиции искусства кавказских племен прочно сохранились в художественном творчестве внутренних областей западной Грузии. Широко распространенные бронзовые поясные бляхи, датируемые временем с 7 в. до н.э. и до 1 в. н.э., украшены очень условными и вплетенными в ажурный узор изображениями фантастических и реальных зверей, напоминающими древние бронзовые пояса Закавказья.

Несколько иным путем, чем в Колхиде, развивалось в 6 - 4 вв. до н.э. искусство в восточной Грузии, населенной племенами, которые позднее, к 4 - 3 вв. до н.э., вошли в состав иберийского народа. С художественной культурой племенной верхушки связано богатое погребение, известное под именем «Ахалгорий-ского клада» (5 в. до н.э.). Среди вещей этого погребения находятся исполненные с большой тонкостью золотые подвески с фигурами коней, массивные золотые серьги в виде широкого кольца с подвесками, золотые бляхи конского убора, богато орнаментированные пальметками, фигурами птичек и др. Многократное повторение одинаковых мотивов, симметрия, стилизация элементов реальной действительности - таковы особенности этих произведений и близких им предметов Казбекского клада (серебряная чаша — фигурка оленя). Столь сложное и развитое ювелирное мастерство связано с прочной традицией, восходящей через Урарту к памятникам Триалети.



328 а. Серебряная чаша с лебедями из Казбегского клада. 6—5 вв. до н. э. Москва. Исторический музей.

В некоторых художественных образах — в монументально неподвижных конях на подвесках, в крылатых сфинксах и грифонах на золотых бляхах, в орнаменте серебряных чаш и золотых блях есть черты, близкие к искусству древневосточных государств.

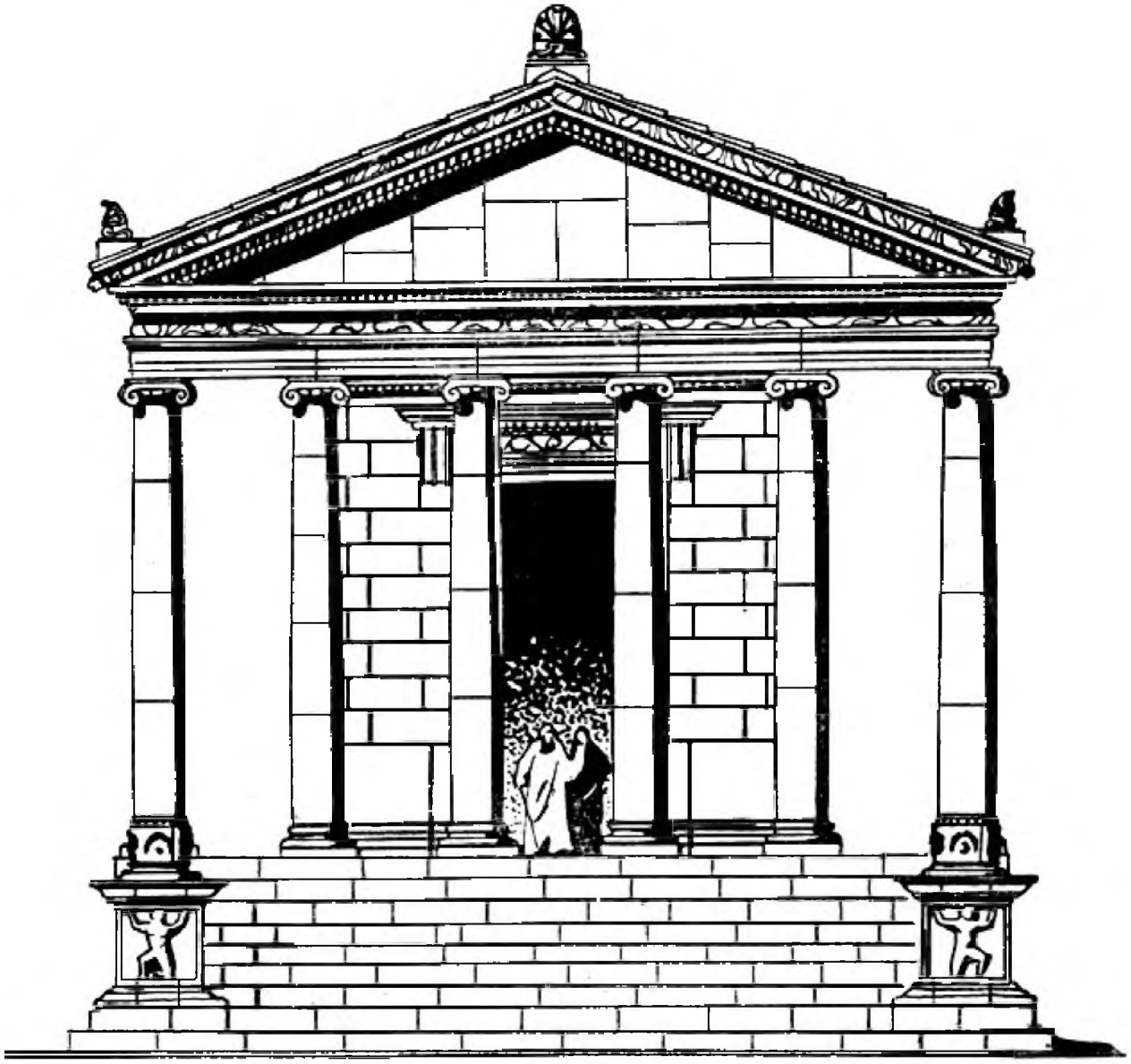
***

По имеющимся в настоящее время материалам наиболее ярко и полно обрисовывается поздний период искусства народов Закавказья рабовладельческой эпохи (конец 3 в. до н.э. — 3 в. н.э.). К этому времени завершился процесс формирования основных народностей Закавказья, создались самостоятельные рабовладельческие государства, объединявшие в основном одну народность.

Взаимоотношения с эллинистическими государствами Ближнего Востока и Римом содействовали упрочению связей Закавказья с греческой и римской культурой.

Сведения античных авторов и сохранившиеся памятники показывают развитие градостроительства и архитектуры в этот период. Города в Колхиде, Иберии, Армении, а позднее и в Албании, расположенные на важных торговых путях, строились согласно правилам античной архитектуры, обносились мощными, сложенными из хорошо вытесанных камней стенами с башнями, украшались дворцами царей, храмами, театрами, ипподромами, рынками и другими сооружениями.

Одним из наиболее крупных городов Закавказья, возникшим не позже 3 в. до н.э., была древняя столица Иберии — Армази, находившаяся на правом берегу Куры при впадении в нее Арагвы. Позднее, со 2 в. н.э., место Армази как столицы Иберии занял расположенный уже на левом берегу Куры город Мцхета.



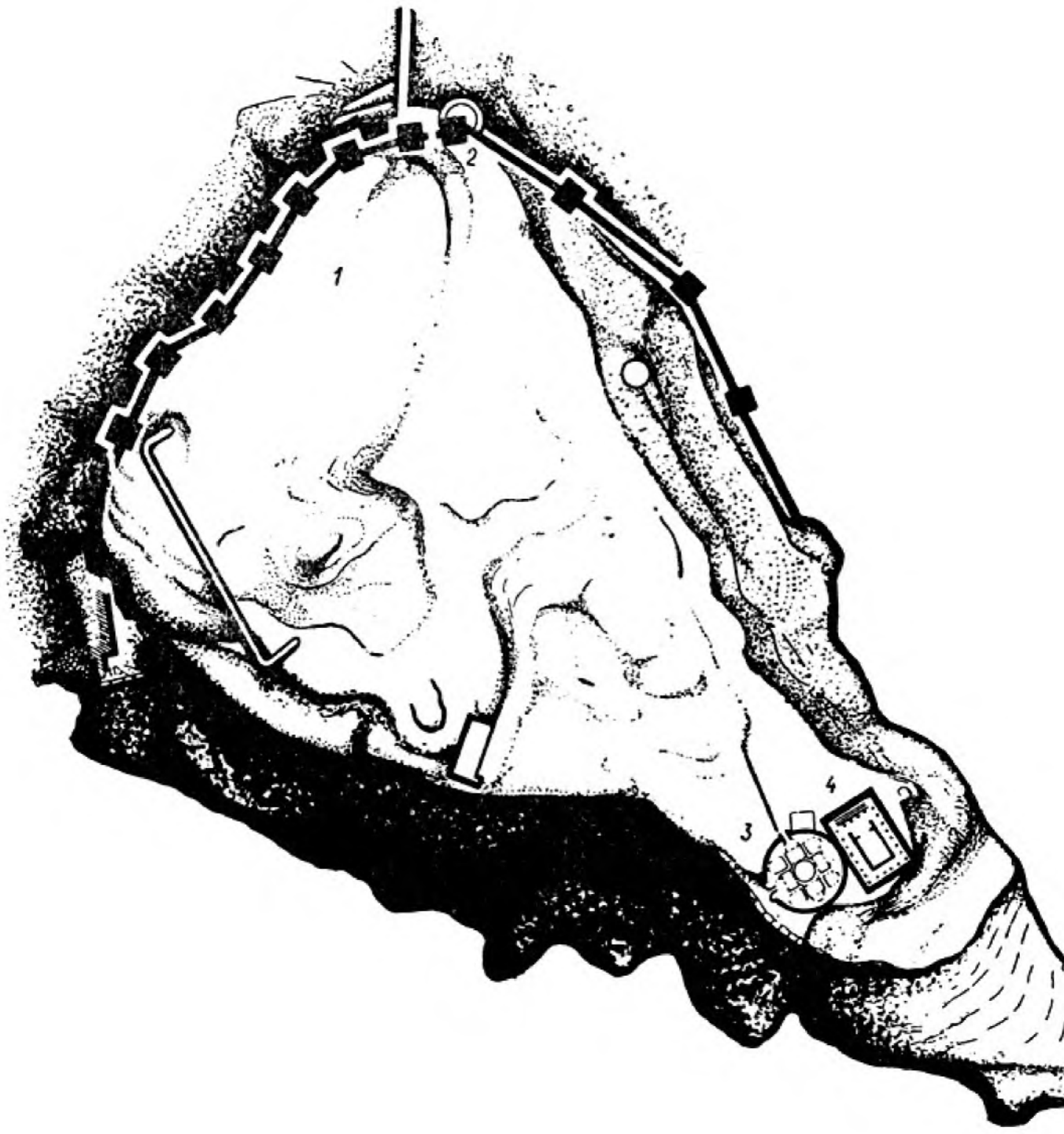
Храм в Гарни. Реконструкция.

На небольшом плато, занимавшем вершину выступа горного хребта Багинети, находился центр древней столицы — Армазис-цихе, обнесенный стеной, сложенной в нижних частях из тесаных квадров камня, а в верхних — из сырца. Склоны горного хребта и значительную территорию прилегающего района по обоим берегам Куры и Арагвы занимали различные сооружения древнего города, существовавшего на протяжении ряда столетий и не раз менявшего свои границы. Природные условия, удачно использованные при размещении крепости, господствовавшей над окружающей местностью, помогли создать выразительную линию силуэта крепостных стен и башен, имевших прямоугольную, геометрически четкую форму. В планировочных принципах крепости и ее отдельных сооружений, в типе клаДки стен заметно следование традициям древневосточной архитектуры. Наряду с этим сохранились архитектурные детали

(карнизы, базы колонн, кровельная раскрашенная черепица и т. п.), свидетельствующие о влиянии античного зодчества и встречающиеся в других памятниках Закавказья.

Среди сооружений Армазис-цихе следует выделить здание, известное под именем «колонного зала», выстроенное не позднее 2 в. до н.э. Оно состояло из одного большого, прямоугольного в плане (20,8х8,9 м) помещения. Стены в нижних частях, на высоту до 3 м, сложены насухо из прекрасно вытесанных квадров красноватого песчаника, а в верхних частях из сырца. Внутри «зала» стояли в один ряд шесть деревянных колонн с каменными базами и капителями, поддерживавшие двускатную кровлю, крытую черепицей. Главным фасадом здания служила длинная восточная стена, в середине которой была расположена дверь, а с боков имелись антообразные выступы. Этим создавалась растянутая вширь композиция всего здания, характерная для некоторых архитектурных сооружений древневосточных государств.

Несколько иной характер имеют архитектура и декор погребальных склепов 1 - 2 вв. н.э. из некрополей древней столицы Иберии. Здесь, в отличие от более раннего по времени «колонного зала», заметно укрепление общих принципов античной архитектуры, более органичное использование их не только в деталях, но и в общей планировке и композиции сооружений, хотя также сохраняются и местные черты (отсутствие горизонтальных карнизов на фронтоне склепа и т. п.).



План крепости Гарни.1. Северная крепостная стена.2. Башня въездных ворот. 3. Четырехапсидная церковь 6—7 вв.4. Античный храм.

Для характеристики архитектуры Иберии этой эпохи имеет значение один из самых известных в Закавказье пещерных городов — Уплис-цихе, высеченный в скалах левого берега Куры, неподалеку от города Гори. Пещеры в этом громадном по своим размерам комплексе расположены отдельными группами и местами соединены коридорами. Большая часть наиболее значительных по своим размерам пещер относится к 1 - 3 вв. н.э.

В это время в скальном зодчестве Закавказья, как и Малой Азии, в некоторой мере усваиваются и перерабатываются формы греко-римской архитектуры. Примером этого

является центральная группа пещер Уплис-цихе, расположенная вокруг большого зала, цилиндрический свод которого украшен восьмигранными и квадратными кессонами, напоминающими римские. Широким проемом в одной из стен Этот большой зал открыт наружу. Фасад оформлен в виде фронтона над аркой свода, причем основание фронтона лежит ниже замковой части свода. Этот прием, характерный для иберийских архитектурных традиций, прослеживается и в архитектуре феодальной Грузии.

Среди помещений Уплис-цихе интересен зал с пилястрами, в котором сохранились следы декоративной росписи, а в одном из углов — рельефная маска. В другом большом помещении, обычно называемом «залом царицы Тамары», потолок имитирует деревянные конструкции народного жилища «дарбази».

Стойкость и живучесть местных традиций архитектуры при сравнительно ограниченном распространении греко-римских форм — особенность архитектуры Иберии этого времени.

Более глубоко и последовательно процесс эллинизации культуры и искусства проходил в Армении.

Города Армении, особенно расположенные в юго-западных областях, находились в тесных сношениях с эллинистическими городами Сирии и Малой Азии и во многом походили на них своим архитектурным обликом. Таким был, например, Тигранакерт, одна из столиц знаменитого армянского царя Тиграна II (95 - 55 гг. до н.э.), где были городские стены с башнями, акрополь, загородный дворец театр, построенный по эллинистическим образцам. Характерно, что и само население ряда крупных городов государства Тиграна было смешанным, так как царь, завоевывая города Малой Азии, Сирии и Месопотамии, переселял их жителей — греков, иудеев и других — вглубь своей страны, в города Армении.

Многочисленные, известные по письменным источникам города Армении античного периода почти не подвергались археологическому изучению. Поэтому для наших представлений о культуре и искусстве Армении этого времени особенно важное значение имеют исследуемые в последние годы советскими археологами памятники крепости Гарни, построенной в первых веках до нашей эры и на протяжении ряда столетий бывшей летней резиденцией армянских царей.

Расположенная на скале, возвышающейся над ущельем реки Азат, в 27 км к востоку от Еревана, Гарнийская крепость была отделена от примыкавшего к ней с севера обширного поселения стеной с башнями, сложенной насухо из двух рядов громадных, прекрасно отесанных базальтовых блоков, скрепленных железными скобами со свинцовой заливкой. Единственный вход в крепость с северной стороны был защищен массивными башнями прямоугольной формы. Своими значительными размерами, продуманностью фортификационно-планировочной системы, прочностью кладки эта стена делала Гарни, по словам римского историка Тацита, «неприступной крепостью».

Выдающимся архитектурным памятником Армении является знаменитый Гарнийский храм, построенный во второй половине 1 в. н.э. Сооруженный по эллинисти-ческо-римским образцам, храм в Гарни близок по своим формам к некоторым памятникам Рима и римских провинций Малой Азии и Сирии.



Гемма из Иберии.

Храм, построенный из местного серого базальта, представлял собой периптер ионического ордера (6х8 колонн), поставленный на высокий подиум длиной 18 и шириной 13 м. На главном фасаде храма подиум имеет лестницу, по сторонам которой на выступах цоколя помещены рельефные изображения коленопреклоненных атлантов. Внутреннее помещение состояло из небольшого пронаоса и целлы. Храм был разрушен землетрясением, но все его части сохранились и позволяют полностью представить его былой облик и его гармоничные, изящные и стройные пропорции. Ионические колонны храма в Гарни, высокие и тонкие, имеют красивые, прекрасно выполненные капители. Антаблемент, плафоны портиков, а также и дверные наличники богато украшены искусно выполненным и разнообразным резным орнаментом. Среди орнаментальных деталей Гарнийского храма наряду с традиционными античными моти вами аканфа, пальметок и львиных масок, высеченными в довольно высоком рельефе, встречаются характерные для древнеармянской архитектуры изображения гранатового яблока и винограда. Стиль и характер орнаментальных мотивов дают основание думать, что в сооружении храма в Гарни участвовали местные мастера.



329. Храм в Гарни (Армянская ССР). Архитектурные фрагменты. 1 в. н. э.

Храм в Гарни замечательно связан с окружающим горным пейзажем, господствуя над глубоким ущельем реки Азат. Художественное совершенство храма в Гарни свидетельствует о высоком уровне искусства Армении античного времени.

Об этом говорят и новые открытия в Гарни. В 1953 г. рядом с гарнийским храмом были обнаружены развалины, по всей вероятности, дворцовых помещений. В одном из этих помещений сохранился мозаичный пол (размером 2,90 X 2,90 м), выложенный из цветных камней на известковом растворе. В центре мозаики в изящной орнаментальной рамке помещены погрудные изображения божеств — Океана и Моря - в виде мужской и женской фигур. Вокруг этих фигур широким фризом располагаются изображения морских кентавров с сидящими на них нереидами, а также сцены из жизни рыбаков: рыбак, сидящий на камне и удящий рыбу, рыбак, тянущий сеть. Общий светлозеленый тон мозаики напоминает цвет морской воды, а богатство и тонкость цветовых переходов достигаются разнообразным набором цветных камней (использованы камни 15 оттенков). На мозаике сохранились греческие надписи, сообщающие имена изображенных божеств, названия различных атрибутов и т. д.

Гарнийская мозаика, имеющая аналогии в позднеантичных мозаиках Сирии и Малой Азии, также свидетельствует о тесных связях культуры и искусства Древней Армении с передовыми центрами мировой культуры.

Наряду с архитектурой и монументальной живописью (мозаикой) важное значение в Закавказье в античное время имела скульптура.

Судя по свидетельствам древних авторов, как греческих так и местных, в храмах стояли изображения богов. В Иберии стояли статуи древних местных божеств Армаза, Гаци, Гаима. В одной из раннесредневековых грузинских рукописей приведено описание статуи Армаза, стоявшей, повидимому, на территории Армазис-цихе: «Вот стоял человек из меди, он был одет в золотой панцырь, золотой шлем и наплечники; ониксы и бериллы украшали его; в руке он держал меч отточенный, который блистал и вращался в руке, как бы предвещая, что если кто прикоснется, то голова его будет обречена на смерть»(*Шатберское житие св. Нины. См. Е. С. Такаишвили, Описание рукописей, II, стр. 752.*). Подобного рода сведения имеются и о статуях армянских богов — о золотой статуе Анаит, увезенной Антонием, о статуе одного из богов, сделанной из слоновой кости, горного хрусталя и серебра. Приемы инкрустации в скульптуре указывают на живучесть традиций искусства Урарту.

В 1 в. до н.э. во время завоевательных походов Тиграна II и Артавазда II в Малую АЗИЮ и Сирию местные изображения богов в Армении были заменены статуями, взятыми из покоренных эллинистических городов. Эти скульптурные произведения, среди которых, вероятно, были работы греческих ваятелей, оказали существенное влияние на развитие скульптуры Армении этого времени. Голова бронзовой статуи из Британского музея, которую считают изображением богини Анаит, терракотовые головки из Вагаршапата, фрагменты статуэток из Гарни и других мест, бронзовая статуэтка юноши, играющего на флейте, найденная в Мцхете, убедительно свидетельствуют о прочности этого влияния. Вместе с тем в таком замечательном художественном произведении, как голова Анаит, нельзя не видеть и оригинальных черт трактовки художественного образа — повышенной экспрессивности и своеобразной чувственности, так не свойственной образу греческой Артемиды, с которой была отождествлена Анаит.

Сохранившиеся, правда, весьма немногочисленные, памятники скульптуры, показывают, что наряду с эллинизирующим направлением в скульптуре Закавказья существовало и другое направление, более прочно связанное с древними местными традициями. Среди этих памятников следует отметить сильно поврежденную каменную голову из Двина (Армения) 1 - 2 вв. н.э. с головным убором в виде тиары, возможно, представляющую портрет армянского царя. Строгая фронтальность и плоскостность резко отличают эту голову от произведений эллинизирующего круга. Наличие отверстий на месте глаз свидетельствует о применении и здесь инкрустации.

Возможно, что с этим художественным направлением следует связывать и «Хипислинскую статую», найденную на территории древней Албании, и некоторые другие памятники. Большое распространение в Закавказье этого периода имели торевтика и ювелирное дело, связанные с многовековой местной традицией. Произведения этого рода, относящиеся к 1 - 2 вв. н.э., найдены в погребениях иберийских питиахшей (правителей областей) в районе Мцхеты (Армазис-хеви). Среди этих вещей есть предметы, прямо копирующие или перерабатывающие греко-римские образцы. Серебряные блюда с горельефными скульптурными изображениями богини плодородия и римского императора (Адриана?), многочисленные бронзовые сосуды греко-римских форм со скульптурными рельефами на ручках, серебряное блюдо с изображением нереиды, происходящее с территории Древней Албании, серебряная чаша с театральными сценами и надписью армянского царя Пакора и ряд других предметов ярко характеризуют эллинизирующее направление. Усвоение греко-римских форм здесь настолько сильно, что подчас нет возможности отличить местные произведения от привозных вещей.



328 6. Серебряная чаша с изображением коня. Из погребения питиахша (правителя) Берсума в Армазис-хеви. Середина 3 в. н. э. Тбилиси. Музей Грузии.

С другой стороны, распространены памятники с характерными чертами местных традиций. Таковы, например, чаши из Бори и Армази с изображением коня перед алтарем, связываемые с культом коня как земного воплощения божества солнца и света Митры. Еще ярче местное своеобразие проявляется в рельефных изображениях фантастических существ на массивных серебряных ножках погребального ложа или кресла из саркофага, открытого на территории Армазис-цихе. Смелая лепка крупных форм, орнаментальная трактовка отдельных частей тела, отсутствие мотивов греко-римской орнаментики отличают эти и им подобные произведения из Бори и Армазис-хеви от памятников эллинизирующего направления.

С местными традициями связано и широкое применение в изделиях из драгоценных металлов вставок из стекла и камней. Таковы золотые перегородчатые пластинки пояса с инкрустацией из цветных камней, найденные в саркофаге Армазис-цихе, таковы многие вещи из погребений Армазис-хеви, а также ряд предметов из погребений местной знати в западной Грузии — Клдеети и Уреки.

Выдающимся памятником искусства является золотая голова оленя из погребения близ Тагелони (западная Грузия). Мастер, исполнивший это произведение, с большой наблюдательностью передал живое движение вытянутой вперед головы оленя, правдиво, с помощью искусной чеканки изобразил шерсть, применил стеклянную инкрустацию для глаз и вставки на лбу. Памятником блестящего ювелирного мастерства является и золотое ожерелье из Армазис-хеви 2 в. н.э., представляющее собой цепочку, на которой подвешена плоская золотая круглая коробочка с тонко вырезанной из аметиста головой барана на крышке и с висящим под ней изящным флакончиком со вставками из цветных камней. Высоким художественным качеством отмечены геммы с реалистическими портретными изображениями представителей иберийской и лазской знати, а также монеты с портретами царей (Тиграна Н, Артавазда II), изображениями богов и священных животных.

Античный период сыграл значительную роль в развитии искусства народов Закавказья. Важнейшие достижения этой эпохи широко были использованы в следующую, феодальную эпоху, начало которой в Закавказье примерно совпадает с распространением там христианства.

Искусство Древнего Ирана (И.Лосева, М.Дьяконов)

(с середины I тысячелетия до н.э.)

Древнеперсидское рабовладельческое государство, возглавленное правителями династии Ахеменидов, сыграло крупную роль в истории Древнего Востока. В результате успешных завоеваний подчинив своей власти много народов и племен, оно превратилось в крупнейшую древневосточную деспотию. Своего наивысшего могущества Ахеменидская империя достигла в 5 в. до н.э., когда в ее состав кроме Мидии, Армении, Ассирии, Вавилонии и Сирии были включены вся Малая Азия, Египет, а также Средняя Азия и таким образом границы ее распространились до пределов Индии. Подвластные Ахеменидам народы и государства находились на разном уровне экономического и культурного развития, в ряде случаев сохраняя известную самостоятельность. Ахемениды использовали многие достижения народов завоеванных ими стран Передней Азии. Это сказалось как в области хозяйства, так и в религии, искусстве и письменности. В частности, из Двуречья была заимствована система клинописи, из Урарту через Мидию — многие черты зодчества. Большую роль в создании культуры ахеменидского Ирана сыграли также народы Средней Азии — бактрийцы, хорезмийцы, согдийцы и саки.

Искусство Ахеменидов, как и в Ассирии призванное прославлять земного владыку, носило придворный характер, что особенно сильно было выражено н зодчестве.

Дворцовая архитектура, грандиозная и величественная, блещущая красочной декорацией из изразцовых плит и позолотой деталей, богато украшенная скульптурой, прославляла мощь и величие империи. По сравнению с зодчеством других стран Передней Азии

отличительной конструктивной особенностью древнеперсидской архитектуры было широкое применение камня в строительстве и употребление отдельно стоящей колонны.



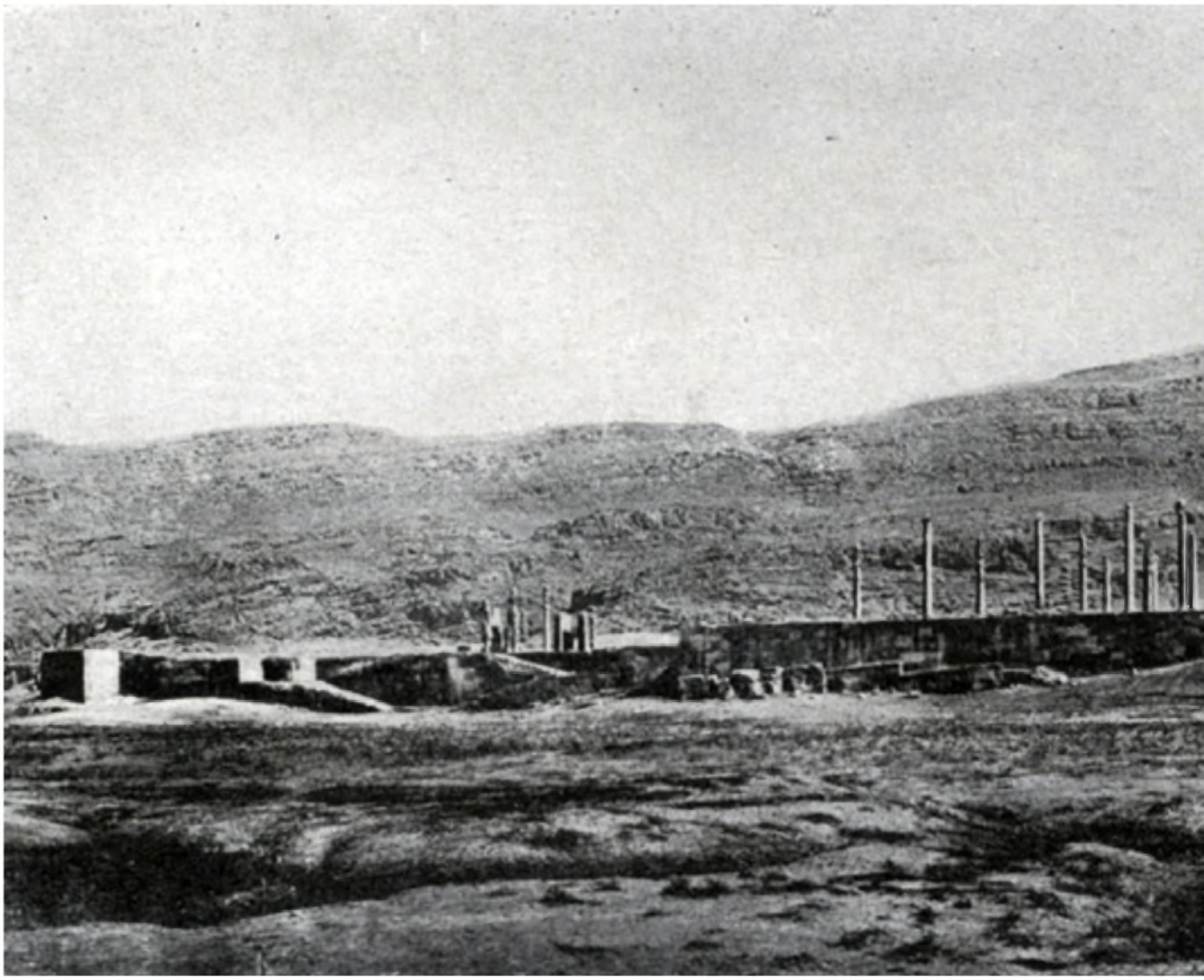
330 а. Гробница Кира в Пасаргадах. Около 530 г. до н. э.



330 6. Гробница в Накш-и-Рустеме. 5 в. до н. э.

Наиболее древние памятники в Пасаргадах (древнейшей столице Кира) и в Накш-и-Рустеме являются редкими для Персии произведениями культовой архитектуры. Гробница Кира (около 530 г. до н.э.) в Пасаргадах стояла в глубине двора, окруженного деревянной колоннадой. Сложенное из больших каменных блоков прямоугольное сооружение (3,16 X 2,18 м) возвышается на пьедестале из 6 ступеней. Гробница имеет двускатное покрытие и снабжена низкой дверью на фасаде. Здание чрезвычайно компактно и монументально. Последовательное уменьшение высоты камней в кладке создает впечатление большого перспективного сокращения, и поэтому все сооружение кажется значительно более грандиозным, чем оно есть на самом деле. В Пасаргадских постройках применена кладка из двухцветного камня, что роднит их с урартской архитектурой. Царским погребением, вероятно, является также кубообразная каменная башня (Пасаргады, Накш-и-Рустем), имеющая крышу с небольшими скатами в четыре стороны и в стенах декоративные оконные проемы (что напоминает разделку стен урартских скальных камер в Ване). Для 5 в. до н.э. характерны скальные гробницы в Накш-и-Рустеме. Вырубленные на высоте 20 л, они снаружи имеют вид углублении в форме креста, украшенного в верхней части рельефными изображениями и в центре — фасадом в виде портика. Дверь между двумя парами колонн ведет внутрь склепа. Над портиком помещен карниз (напоминающий египетский), украшенный фризом со львами. Выше фриза находится рельеф, изображающий царя на пьедестале, стоящего в мол1итвенной позе перед жертвенником. Композиция расположена на своеобразном

троне, который поддерживают человеческие фигуры, символизирующие области, подчиненные Персидскому государству. Вся трактовка фасада гробницы чрезвычайно лаконична.



331 а. Дворец в Персеполе. Общий вид.

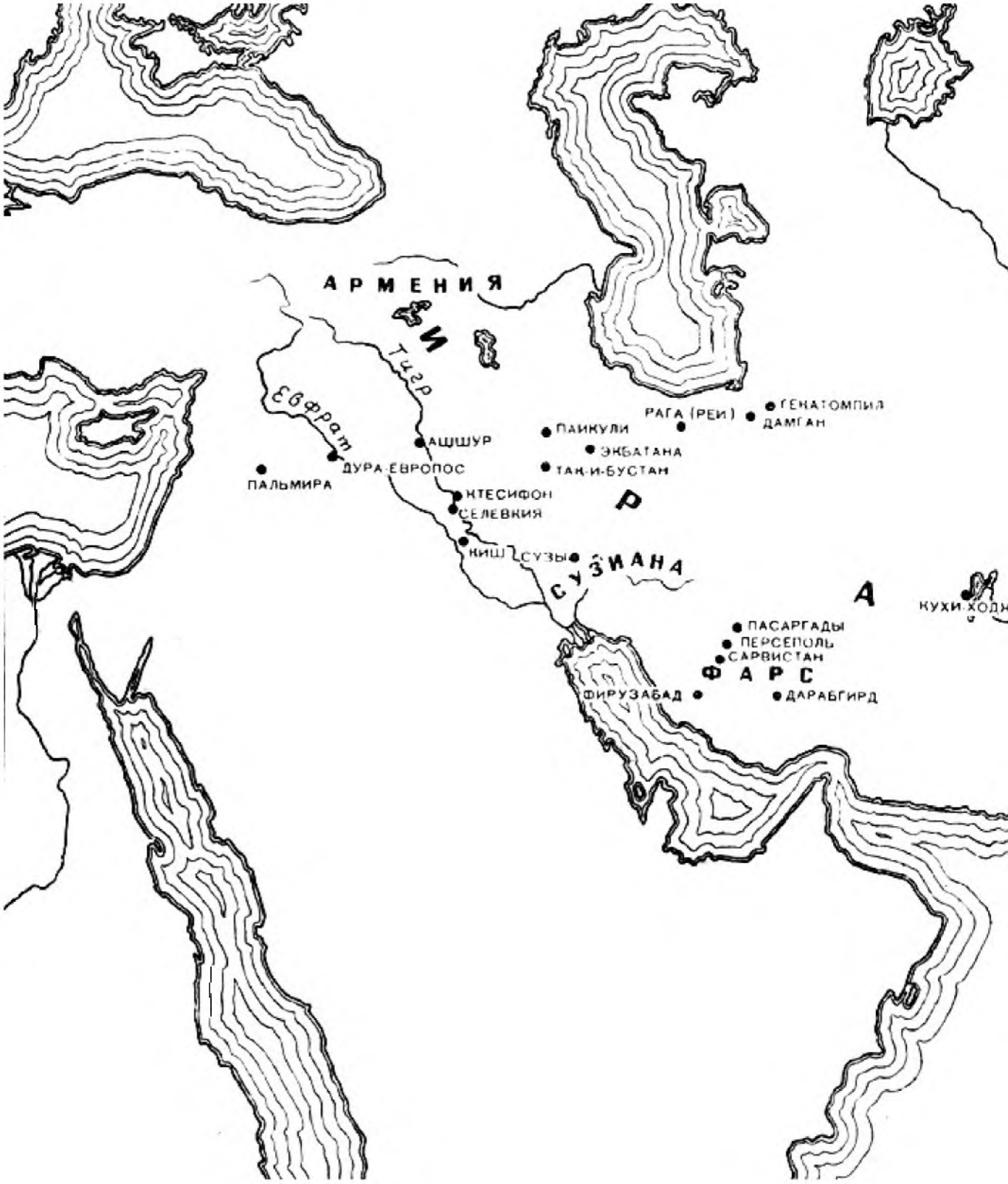
Лучшими произведениями древнеперсидского зодчества являются дворцы в Персеполе и Сузах — столицах Ахеменидского государства времени его расцвета. В Персеполе, в крепости города, сооруженной на гигантской платформе, размещались приемные залы, сокровищницы и другие дворцовые постройки, воздвигнутые в 6 - 4 вв. до н.э. . Двойная лестница и пандус вели к грандиозным входам — настоящим пропилеям, представляющим собой квадратное здание с перекрытием, поддерживаемым 4 колоннами семнадцатиметровой высоты. Со стороны лестницы, как бы охраняя пропилеи, стояли два громадных крылатых быка, а со стороны входа во двор — крылатые быки с человеческой головой, напоминающие ассирийские «шеду». Обширный двор, возможно озелененный, отделял пропилеи от ападаны, то есть царского приемного зала. Лестница, пропилеи и ападана Персеполя были сооружены при Ксерксе в первой половине 5 в. до н.э.



331 6. Культовая башня в Накши-Рустеме. 6 в. до н. э.

Ападана — самое блестящее создание персидской архитектуры, господствующее над всем дворцовым комплексом. В Персеполе это грандиозное сооружение занимало свыше 10000 кв. м и было построено на особой платформе. Квадратный в плане, огромной величины зал (62,5 X 62,5 м) был окружен с трех сторон портиками с двумя рядами колонн (по 6 колонн в ряд). К портикам с северной и восточной стороны примыкали парадные лестницы, богато украшенные рельефными изображениями. Плоские перекрытия поддерживало 36 колонн, очень стройных и высоких (18,6 м), но широко расставленных, что создавало большое, свободное и хорошо освещенное внутреннее пространство зала. В центральном проходе помещался царский трон, хорошо обозреваемый издалека. Персидская ападана резко отличается от гипостильного зала Египта, где тесно расположенные колонны должны были создать «таинственный» полумрак. Такое различие архитектурного решения зависело, несомненно, от диаметрально противоположного назначения этих сооружений: светского — в древнеперсидском и культового — в египетском зодчестве. Перед архитектором, сооружавшим ахеменидский дворец, стояла задача создать большое пространство для торжественных церемоний. Еще более величественной была апа-дана в Сузах, воздвигнутая в 4 в. до н.э. Ее площадь занимала около 10400 кв. м, покрытия поддерживало 36 колонн высотой в 20 м при диаметре около 1,6 м. Последние открытия в области урартской археологии (раскопки цитадели г. Ирпуни на холме Арин-берд в Армянской ССР) выявили замечательный памятник урартского зодчества — тридцатиколонный зал, являющийся прямым

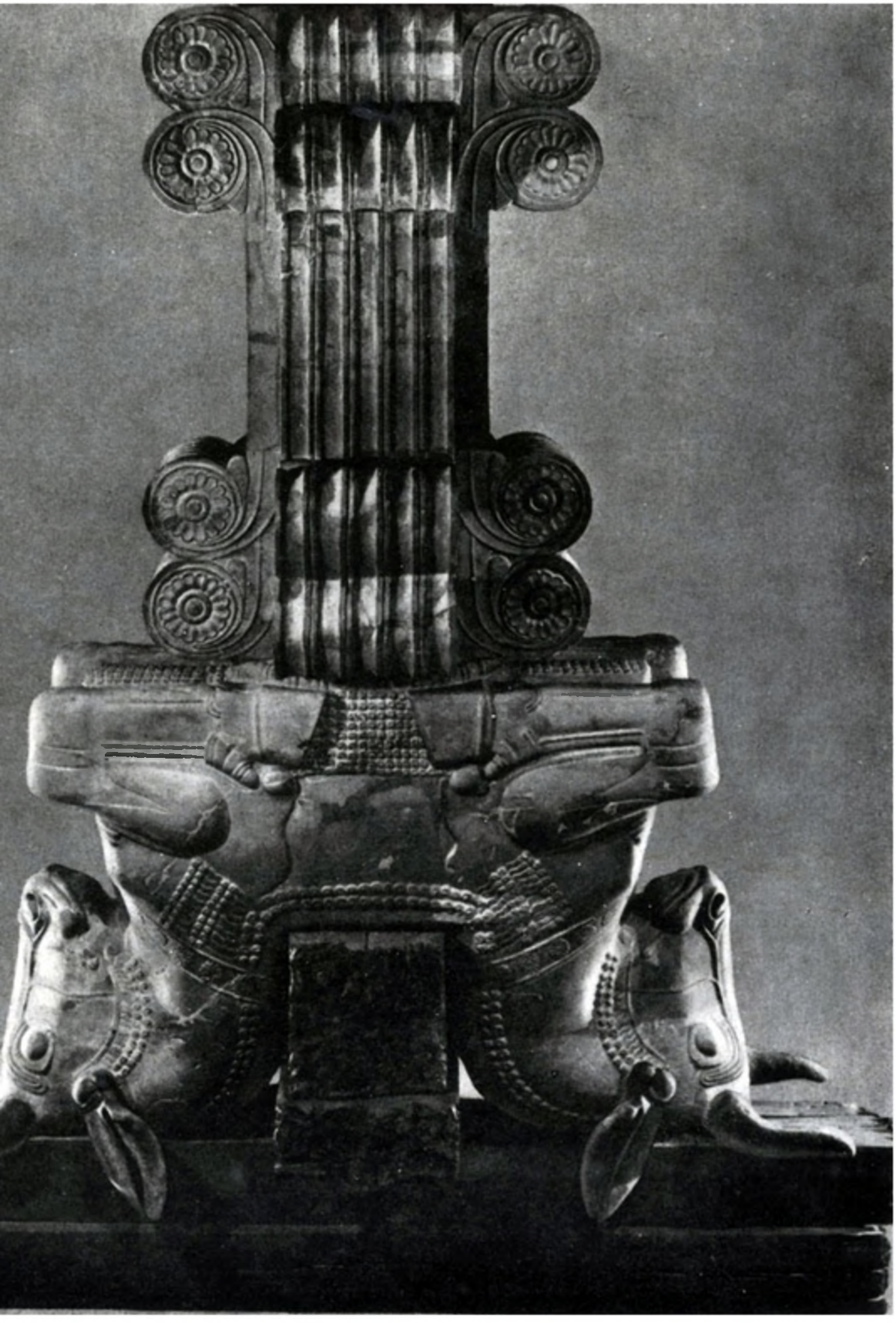
прототипом ахеменидских ападан. Таким образом, все более ощутимыми становятся реальные взаимосвязи древней Персии и Урарту.



Древний Иран.

Великолепие убранства ападаны в Персеполе и в Сузах во многом зависело от колонн, форма которых является образцом оригинального творчества персидских зодчих. Высокая и стройная колонна состоит из базы в виде четырехугольного куба или колоколообразной

формы, очень высокого каннелированного ствола и капители. Последняя выполнена в виде двух протом — каменных быков с позолоченными рогами и ушами — и соединяется со стволом прямоугольной связующей частью, заканчивающейся двойными волютами. Между протомами помещены мощные балки-перекладины, поддерживающие потолок. Несмотря на декоративный характер и конструктивную неоправданность и массивность капителей, они не нарушают общего впечатления стройности и легкости колоннады. Расстояние между колоннами чрезвычайно велико, оно равняется 8,4 м. Ни древнеегипетские, ни урартские, ни греческие зодчие не проявляли такой конструктивной смелости.



332. Капитель с головами быков из Суз-Мрамор. Высота 5,80 м. Начало 4 в. до н. э. Париж. Лувр.

Замечательным произведением древнеперсидского зодчества является «стоколон-ный зал» в Персеполе, построенный в 5 в. до н.э. Его размеры и высота несколько меньше ападаны. Портик на фасаде «стоколонного зала» был фланкирован статуями быков, имел два ряда колонн по 8 колонн в каждом. В огромном квадратном зале перекрытие поддерживало 100 колонн, расположенных по 10 в ряд. Стены зала имели по 2 двери с каждой стороны, обрамленные каменными косяками, и 11 ниш с каждой стороны.

Древнеперсидские архитектурные ансамбли нельзя представить без учета огромной роли, которую играла в них скульптура. Стены дворцов и лестниц были богато украшены рельефами; композиций было очень много, и они повторялись до бесконечности, подобно ковровому узору. Но в отличие от Ассирии, где художники воспроизводили главным образом сцены военных походов и сражений, в Персии преобладали изображения шествия несметного количества данников, несущих персидскому деспоту от покоренных народов знаки своей покорности и преданности.



334. Данники. Рельеф из Персеполя. 5 в. до н. э.

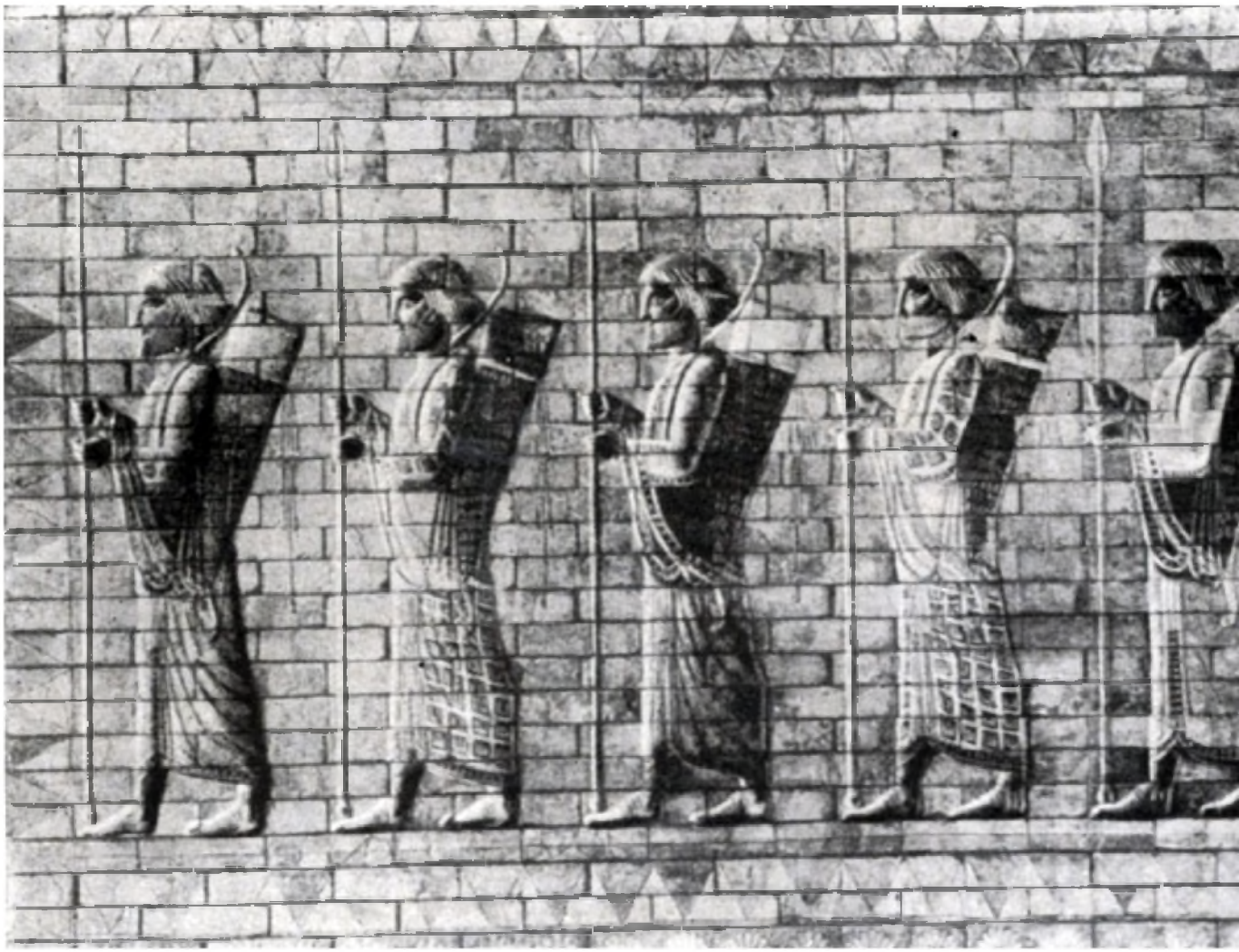
По сравнению с ассирийскими эти изображения выполнены более сухо, но в них много своеобразия. Фигуры обычно расположены по плинту и кажутся как бы идущими по полу зала. Еще в большей мере это впечатление создают фигуры данников, помещенные на стенах дворцовых лестниц, где они кажутся поднимающимися по ступеням, настолько скульпторами удачно схвачено и передано движение. На рельефах с большими подробностями воспроизведены этнические типы и костюмы. Однако художник не заботился об индивидуализации своих персонажей. В ансамбле дворца рельефы воспринимаются как узор, покрывающий поверхность стен и несколько утомляющий глаз своим повторным ритмом. Основное внимание художников сосредоточено на царской персоне, прославление и возвеличение которой являлось их главной задачей. Сцены царских аудиенций, изображение лучников царской гвардии, религиозные сцены, в которых главным действующим лицом является царь, занимают главное место в рельефных композициях ахеменидских дворцов. Популярная в искусстве Передней Азии тема борьбы героя с хищными зверями нашла претворение в мотиве схватки царя с дикими, иногда фантастическими животными. По характеру исполнения в некоторых рельефах можно различить руку иноземных художников, в том числе и греческих.



333. Царь, борющийся со зверем. Рельеф из Персеполя. Конец 6 — начало 5 в. до н. э.

В персепольских дворцах красочные эффекты достигались сочетанием различных темных пород камня и ярких золотых деталей (позолота на рогах быков в капителях, инкрустация листами золота).

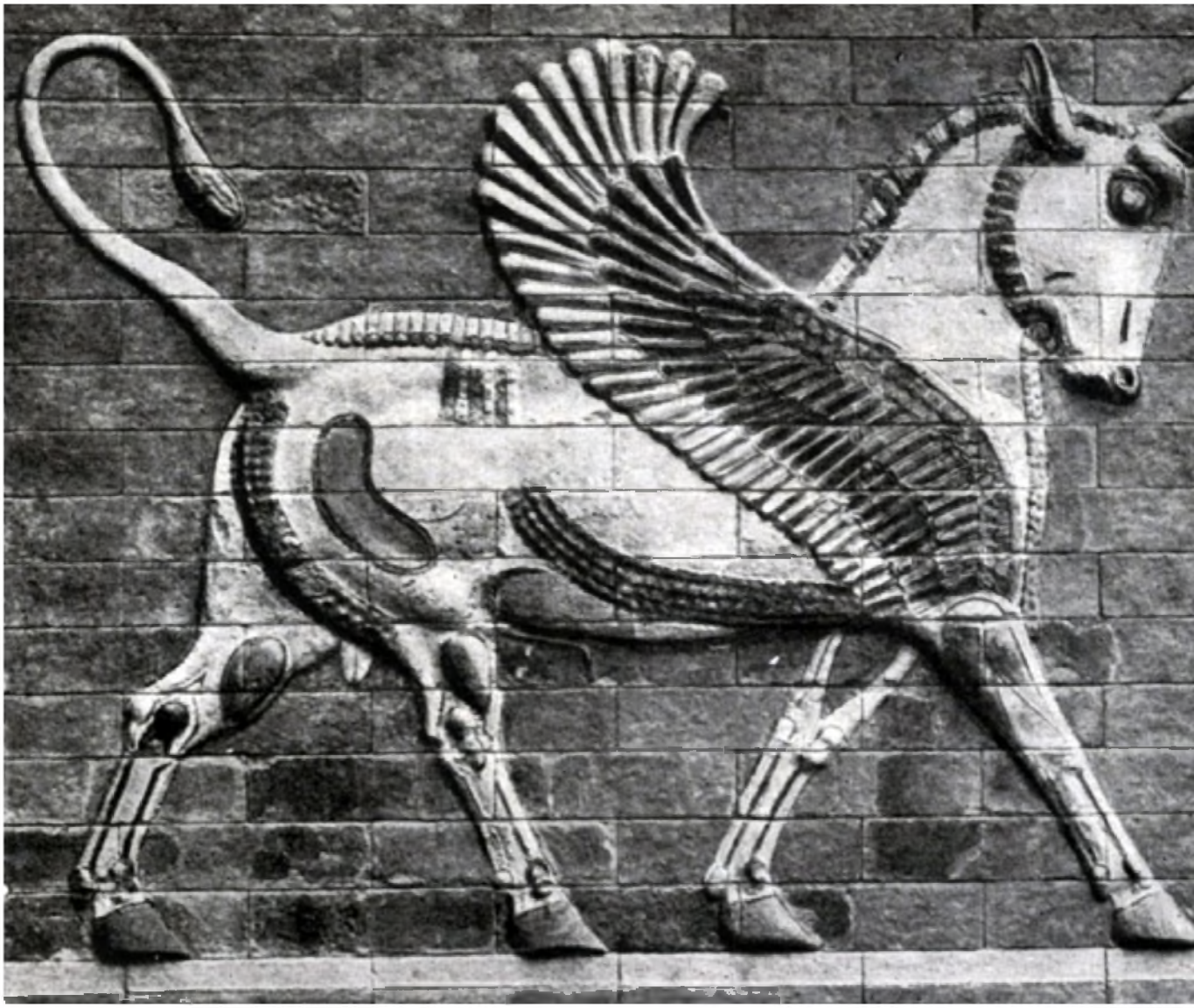
В Сузах дворцовый ансамбль был более красочен благодаря применению раскрашенного штука и особенно ярких цветных изразцов, искусство изготовления которых было известно еще в Вавилоне, но в Древней Персии было доведено до подлинного совершенства.



335 а. Воины («Бессмертные»). Изразцовый фриз из Суз. 5 в. до н. э.

Ахеменидское искусство прославилось своими бесчисленными глазурованными панно с рельефными многоцветными изображениями. Самым известным является фриз из дворца в Сузах с фигурами «бессмертных» царской гвардии в одеждах, роскошно украшенных ярким узором. Эти воины, украшающие стены дворцовых залов, должны были по представлению древних персов охранять царя в случае измены живой охраны. Стилистически изображения выполнены так же, как и на рельефах из камня. И здесь внимание художника сосредоточено главным образом на одежде, разнообразная трактовка которой создает великолепный декоративный эффект. Отсутствие интереса к человеческой личности очень характерно для придворного искусства Ахеменидов,

развивавшегося в государстве, где была жестоко порабощена и обезличена основная масса подневольного населения.



335 6. Фантастический зверь. Изразцовый рельеф из Суз. Высота 1,40 м. Париж. Лувр.

Другими распространенными сюжетами глазурованных рельефов были изображения львов и фантастических животных. Вереницы их занимают также почетное место в украшении стен дворцов. Фризы с изображением шествующих зверей помешены между полосами розеток и пальметок. Однако мускулатура, передача которой в ассирийской скульптуре была предметом исканий художника, в ахеменидских рельефах трактована совершенно условно; некоторые части тела животных переданы даже другим цветом, чем вся фигура. Основными цветами глазури являются белый, черный, голубой, зеленый, желтый и темнолиловый. Чистый красный цвет, так же как в ассирийских и вавилонских глазурованных кирпичах, не употреблялся.



336. Ахеменидский ритон. Серебро. Лондон. Британский музей.



337. Ручка вазы в виде крылатого козерога. Серебро с инкрустацией. Около 4 в. до н. э. Париж. Лувр.

В произведениях древнеперсидского прикладного искусства, при создании которых художник был менее связан в своем творчестве официальными требованиями, чувствуется большая свобода и наблюдательность. Своеобразной пластичностью отличаются полуфигуры крылатых животных на серебряных ритонах, трактованные в несколько тяжеловатых и обобщенных формах. С реалистическим мастерством и подлинным изяществом выполнена небольшая фигурка крылатого козерога, служащая ручкой серебряной вазы, предположительно относимой к изделиям ахеменидских мастеров. Глиптика этого времени представлена печатями и цилиндрами. Изображения на них передают сцены царского триумфа, царских охот или покорения злых гениев. Прекрасным образцом может служить цилиндр царя Артаксеркса в коллекции Музея изобразительных искусств имени Пушкина с фигурой царя, ведущего на веревке связанных пленников, и надписью «Я Артаксеркс великий царь».

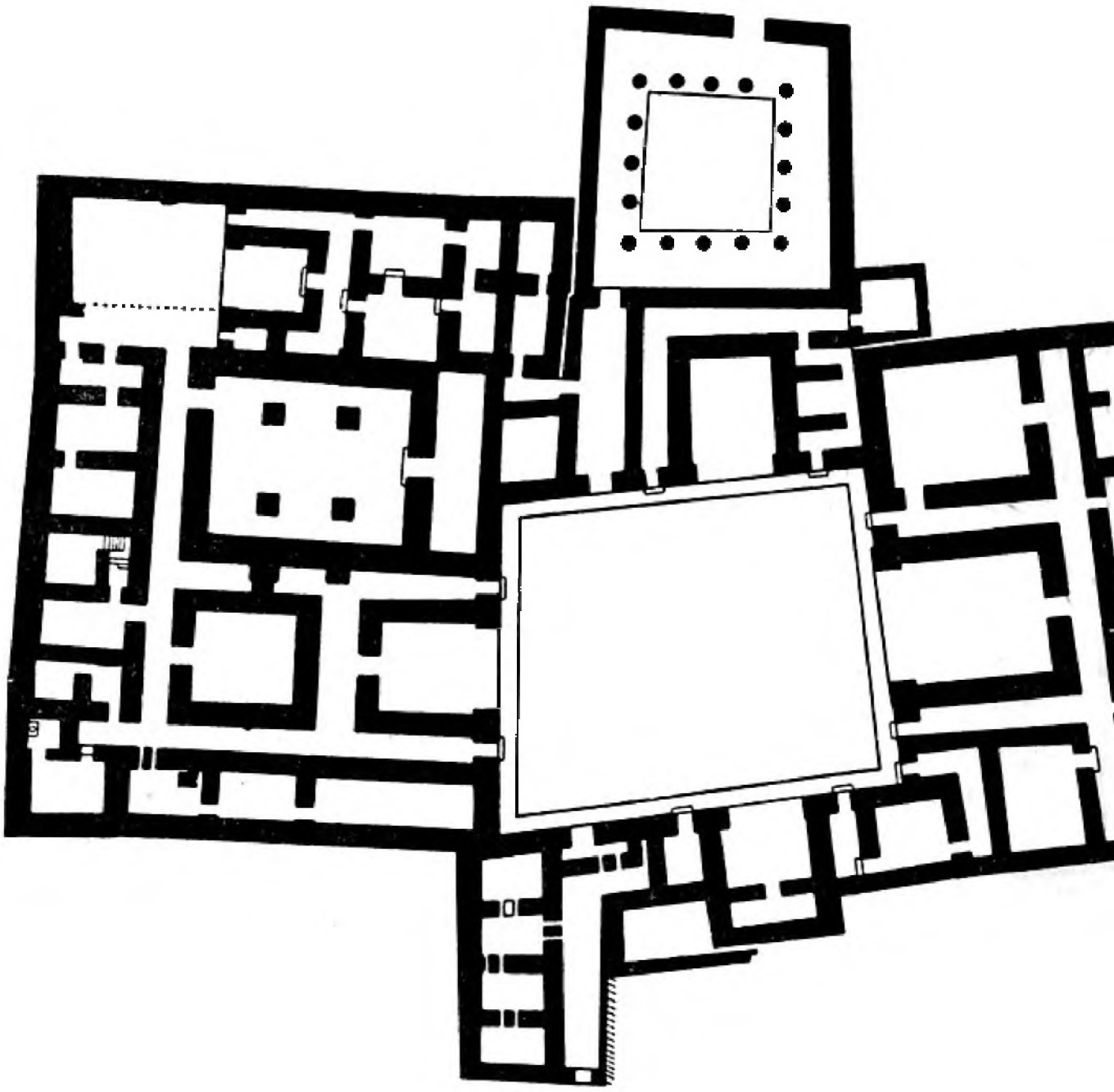
Ахеменидское придворное искусство, несмотря на его известный эклектизм, является интересной страницей в истории художественной культуры Древнего мира. В архитектуре ахеменидских дворцов разработка проблемы композиции внутреннего пространства явилась важным завоеванием архитектурной мысли. В изобразительном искусстве эпохи Ахеменидов сквозь каноны официального искусства пробивались отдельные черты жизненной наблюдательности, а в некоторых памятниках можно усмотреть благотворное воздействие образцов древнегреческого искусства (например, в правильных и ясных пропорциях изображений воинов в рельефных композициях Персеполя и Суз).

При Ахеменидах усилилось взаимодействие между искусством различных народов, входивших в состав Древнеперсидского государства. Традиции изобразительного искусства и архитектуры времени Ахеменидов имели большое значение для дальнейшего развития искусства Персии и других стран Передней Азии.

***

Ахеменидская империя — последнее государство древневосточного типа — пала под натиском более развитого в социальном, экономическом и культурном отношении эллинского мира. После македонского завоевания в конце 4 в. до н.э. в Передней Азии возникли государства нового типа, обычно носящие в науке название эллинистических.

При распадении непрочной империи Александра огромная территория от сирийского побережья Средиземного моря до долины реки Инда вошла в состав Селевкидского государства со столицей в Вавилоне. В 3 в. до н.э. восточные области отпадают от Селевкидского государства и превращаются в самостоятельное Греко-бактрийское царство, занимавшее территорию современного Афганистана и южных областей Узбекистана и Таджикистана. Почти одновременно возникает Парфянское царство, первоначально владевшее областями к востоку и юго-востоку от Каспийского моря. Во 2 в. до н.э. в результате ожесточенной борьбы с Селевкидами полукочевые дахо-парфянские племена восточных областей Ирана и юго-западной Средней Азии овладевают всем Ираном и Месопотамией, положив начало существованию могущественной Парфянской державы, просуществовавшей до 224 г. н.э. К востоку от Парфии во 2 в. до н.э. создается тоже могущественное Кушанское царство, возникшее в результате нашествия кочевых племен, овладевших значительной частью территории Средней Азии, Греко-бактрийского царства и государств Индии (см. следующие главы).

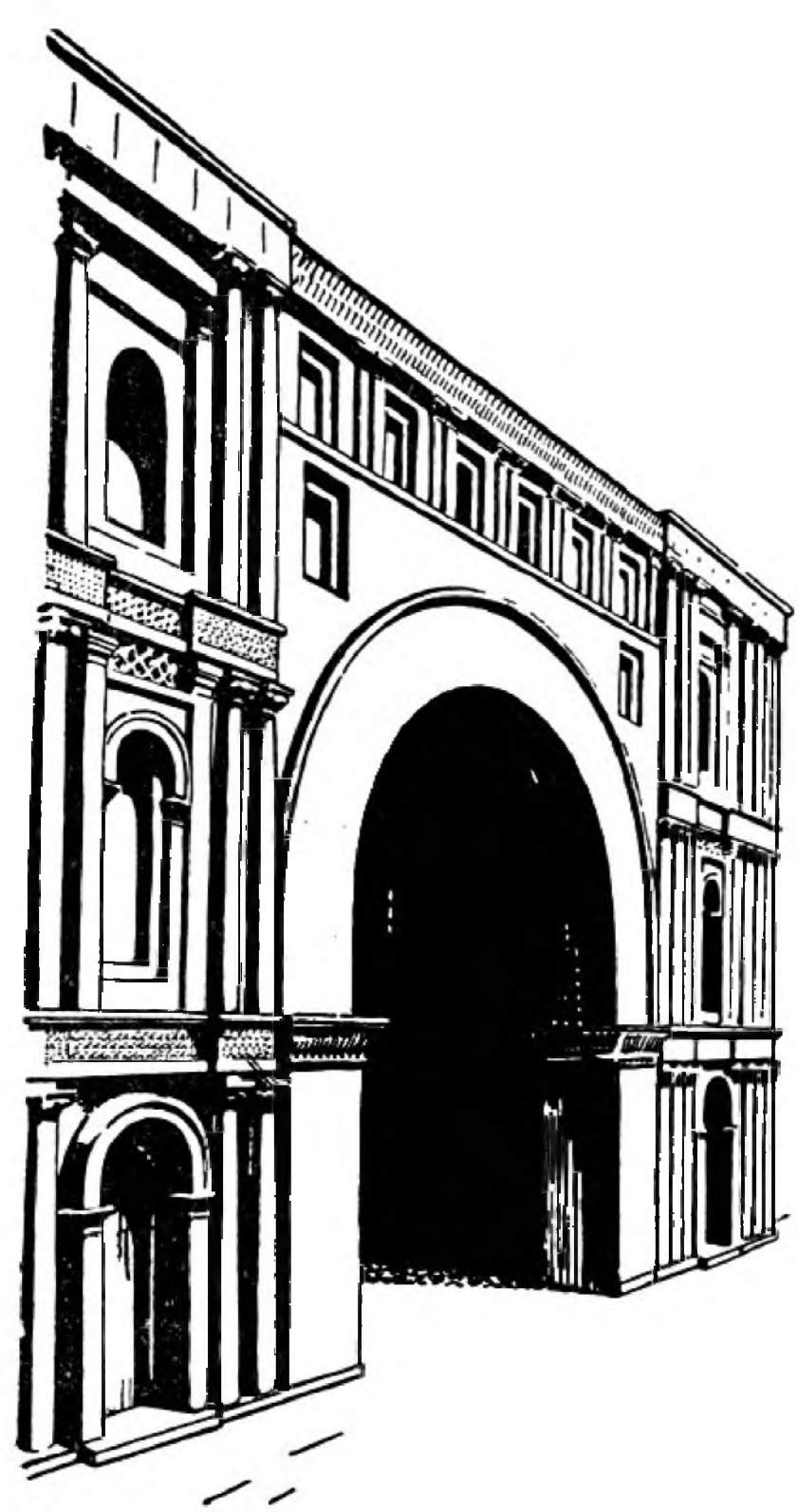


План дворца в Ашшуре.

Несмотря на сосуществование разных укладов в азиатских обществах того времени и значительное отставание ряда племен и народностей от общего хода исторического развития в целом, период с 3 в. до н.э. по 3 в. н.э. в истории народов Передней и Средней Азии является временем развития и расцвета рабовладельческого общественного строя. Этот период можно разделить на два этапа. Характерной чертой развития рабовладельческого строя в Иране и Месопотамии в 3 - 1 вв. до н.э. являлся рост производительных сил, товарного производства, городов, городского ремесла и торговли. Города были полисного типа, самоуправляющиеся городские общины, возникшие независимо от Средиземноморья, но принявшие в известной степени греческие организационные формы, как наиболее совершенные для того времени. В сельском хозяйстве продолжал господствовать труд сельской общины, включавшей в свой состав и рабов. Для этого этапа характерны также складывающиеся межплеменные и международные связи. В области культуры и искусства намечается развитие в передовых

полисах синкретических форм, выраставших на местной почве, но в значительной мере подвергшихся влиянию передовых для того времени идей и образов, созданных в восточном Средиземноморье. В остальных областях продолжают еще долгое время бытовать архаические формы культуры и искусства. Сохраняются переднеазиатские религии с преобладающими культами богини-матери и умирающего и воскресающего божества Природы.

Второй этап (1 в. до н.э. - 3 в. н.э.) тесно примыкает к первому и является его продолжением. В это время почти весь известный в те времена культурный мир был разделен между четырьмя могущественными империями: Римской, Парфянской, Кушанской и Хань-ской (см. карту). Хотя Парфянская держава существовала и на предшествующем этапе, однако в ее общественном строе происходят существенные изменения. Пала роль городов-полисов; усилилась централизация и деспотическая форма правления. В области культуры произошла своеобразная реакция на греческое влияние, ослабела роль греческого языка как языка международного общения. Зороастризм постепенно сложился в догматическую религию и стал господствующим в Парфянском царстве.



Дворец в Ашшуре. Реконструкция.

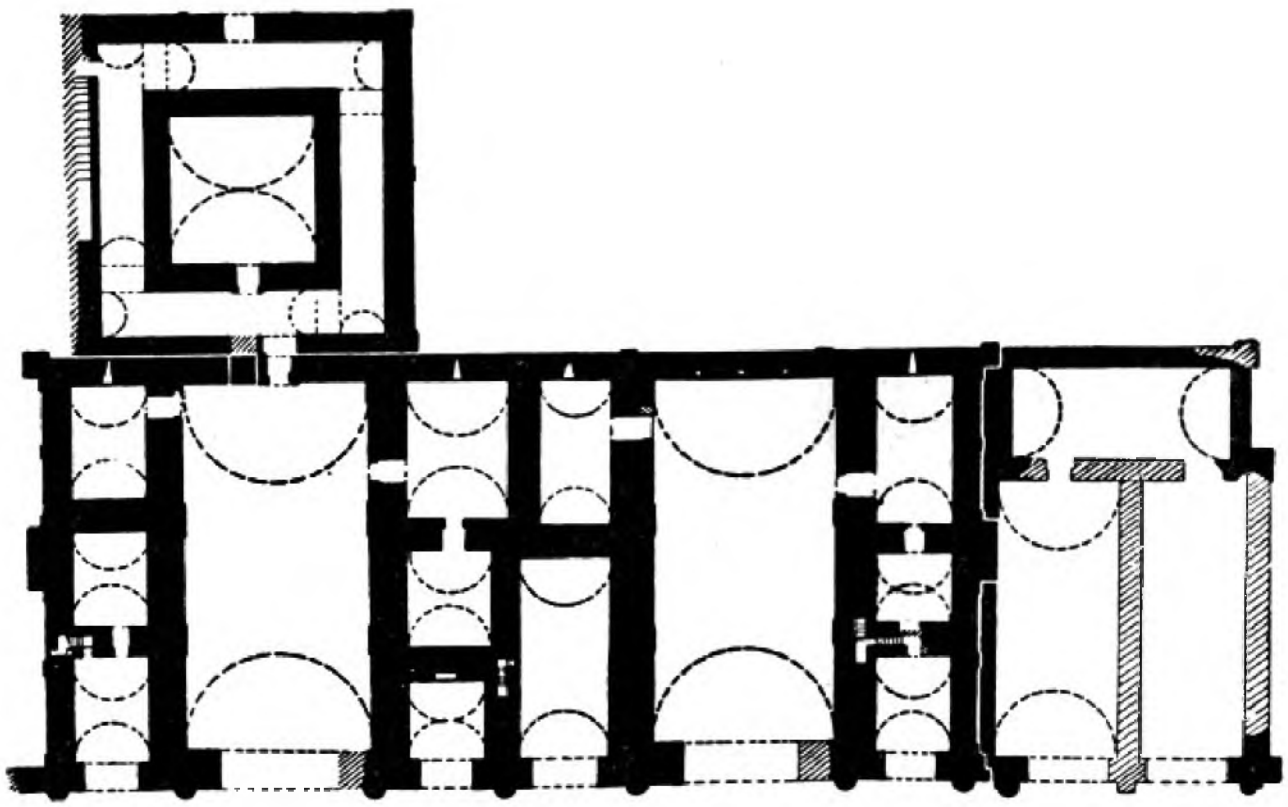
В искусстве народов Ирана и Месопотамии в 3 в. до н.э. - 3 в. н.э., особенно в ведущем его виде - архитектуре, мы не наблюдаем единства стиля в связи с тем, что отдельные народности и племена жила экономически обособленно, сохраняя в области культуры свои традиции и навыки. Греко-македонские завоеватели создали в Иране и Месопотамии много опорных пунктов своего владычества - городов и укреплений, — используя уже существовавшие до них поселения или строя новые. Из городов селевкидского времени заметную роль играла Селевкия на Тигре, Европос на Евфрате, Экбатана, Сузы, Раги,

Гекатомпил. При парфтнах эти и многие другие города продолжали существовать, но, кроме того, появились и новые, как, например,Ктесифон, расположенный на левом берегу Тигра, напротив Селевкии. Этот город сложился из военного лагеря парфтн и являлся главной резиденцией парфтнских царей, в то время как значение экономического центра сохранила лежащая на другом берегу Селевкия. Селевкия на Тигре — это типичный эллинистический город с улицами, пересекающимися под прямым углом. Город Хатра в плане был круглым, так же как Ктесифон и расположенный в глубине Ирана Дарабгерд. Строительная техника парфянского времени в Иране и Месопотамии была разнообразна и зависела от ряда местных условий и строительных традиций. Существовало строительство из камня (Хатра), жженого кирпича (Ашшур) и сырца (весь восток царства). Характерными элементами парфянской архитектуры явились коробовый свод и арка. Коробовый бескружальный свод, выложенный наклонными отрезками, был по существу важнейшей, если не единственной, формой перекрытия в безлесных местностях Месопотамии и Ирана.

В 3 — 1 вв. до н.э. монументальная архитектура, во всяком случае в западных областях, находилась под сильным влиянием греческих, особенно малоазийских форм. В последующие столетия (1 в. до н.э. — 3 в. н.э.), несмотря на большое различие строительных приемов и художественных традиций в разных частях обширной Парфянской державы, в архитектуре выработались некоторые общие принципы плана, композиции архитектурных масс и пространства.

Оригинальной особенностью парфянской архитектуры в Иране и Месопотамии было создание айвана — продолговатого сводчатого зала без передней стены, открывающегося во двор. Айван является основной парадной комнатой жилого дома. Во дворцах айваны достигали грандиозных размеров и служили парадными залами. Термин этот сохранился до сих пор в архитектурной и строительной практике Ирана и Средней Азии, но обозначает теперь открытую террасу — портик на столбах перед домом.

Наиболее характерным примером парфянской кирпичной архитектуры является дворцовый комплекс в Ашшуре (на верхнем Тигре), повидимому, относящийся к 1 в. н.э. Основные помещении дворца расположены вокруг прямоугольного двора,воспроизводя древнюю месопотамскую планировку. Но со всех четырех сторон во двор выходят большие айваны, вокруг которых группируются внутренние помещения. Чрезвычайно своеобразно обработаны фасады дворца, выходящие во двор. Доминирующим элементом каждого из четырех фасадов является большая арка, ведущая в айван. По обеим сторонам этой арки плоскости стен разбиты горизонтальными рядами на три яруса и украшены декоративными пилястрами и фальшивыми проемами. Орнаментальные детали были выполнены из штука.



План дворца в Хатре.

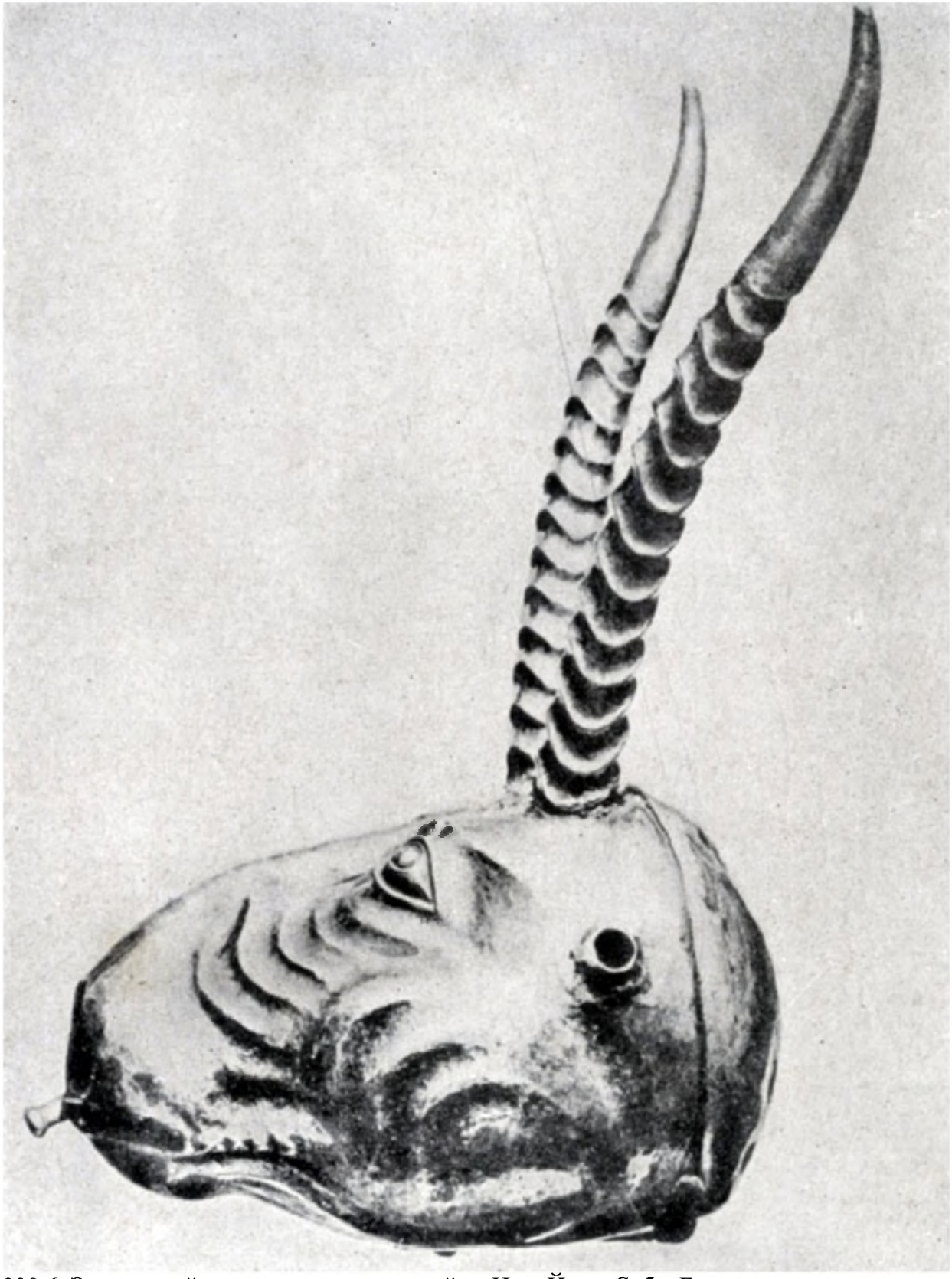
Иной план каменного дворца в Хатре, построенного, вероятно, в 1 в. до н.э. Основное здание состоит из двух расположенных параллельно айванов, окруженных вспомогательными помещениями. Принципиальных отличий в оформлении фасада в Хатре по сравнению с Ашшуром нет, хотя отдельные архитектурные детали ближе к восточно-средиземноморским образцам. Во внутреннем убранстве дворца видную роль играла декоративная скульптура, выполненная высоким рельефом. Боковые стены южного айвана были украшены декоративными маскаронами, изображавшими весьма условно трактованные человеческие лица. На архивольтах и сводах арок были также помещены скульптуры; некоторые изображали парфянских царей. Особенно интересно погрудное изображение молодой женщины в реалистической трактовке лица и фигуры ясно видны тенденции, близкие эллинистическому искусству.



339 а. Скульптурное изображение девушки из дворца в Хатре. Высота 72 см. 1 в. до н. э. Берлин.

Монументальная скульптура селевкидского и парфянского времени пока известна нам совершенно недостаточно, но, повидимому, роль ее в искусстве Ирана и Месопотамии была весьма значительной. Есть сведения, что в раннепарфянское время воздвигались статуи в Сузах и других городах. На скалах, возвышавшихся неподалеку от

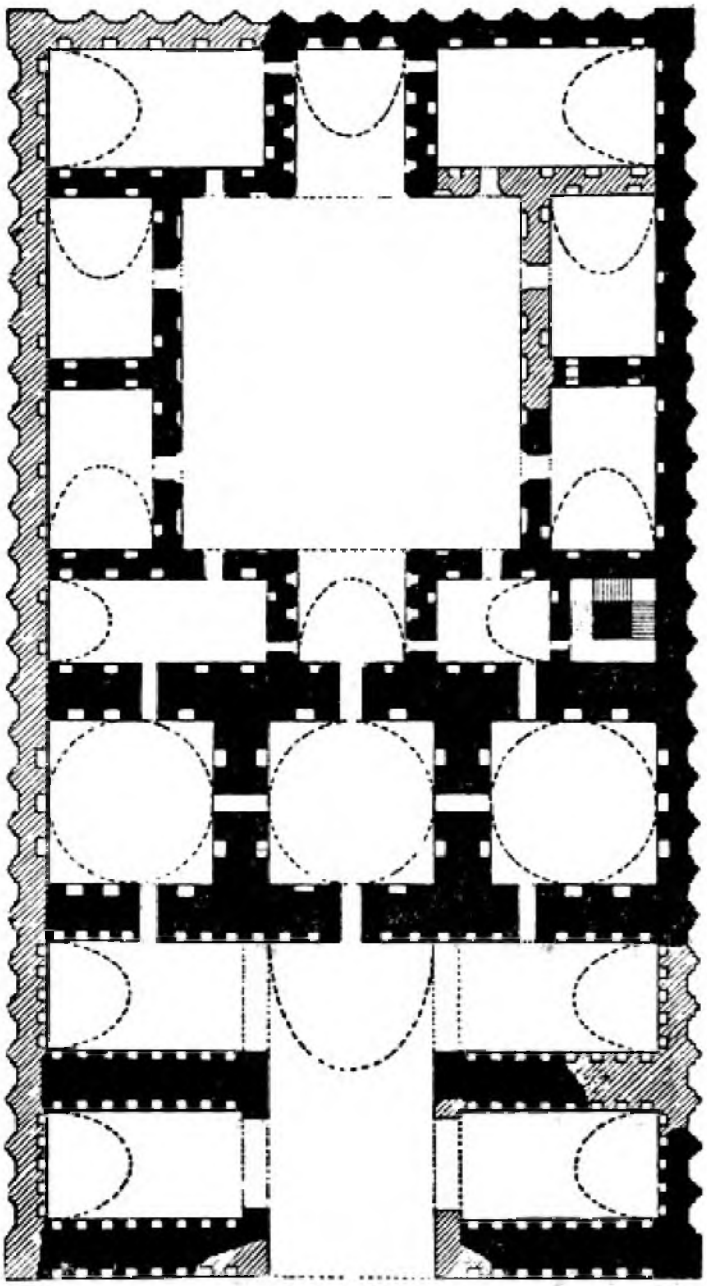
магистральных путей, высекались рельефы в память важных событий, с целью возвеличения того или иного правителя. Мелкая пластика была, конечно, многочисленна и разнообразна. Но до последнего времени мы располагаем лишь очень ограниченным кругом памятников. Довольно реалистично трактованные мелкие фигурки из серебра, бронзы и терракоты, изображающие всадников и божества народного пантеона, а также монеты — вот и все, что мы знаем.



339 6. Электровый сосуд в виде головы сайги. Нью-Йорк. Собр. Бреммер.

Живопись раннепарфянской эпохи нам почти совершенно неизвестна, если не считать мало изученных фрагментов из Кухи Ходжа (1 в. н.э.). Наибольшее количество памятников более позднего времени дошло до нас в развалинах сравнительно хорошо изученного археологами Дура-Европос — небольшого города на берегу Евфрата, на главном пути, связывающем средиземноморское побережье с глубинными областями

Ирана. Это - монументальные росписи различных храмов: синагоги, христианской церкви, храма Зевса и, наконец, храма, посвященного Митре — божеству иранского пантеона. Если в первых из перечисленных храмов живопись связана в основном с сирийскими художественными традициями, то росписи Митреума дают нам представление об иранской живописи начала 3 в. н.э. Роспись Митреума изображает охоту Митры, сопровождаемого священными животными. В облике божества, в постановке его фигуры, в соотношении всадника и коня, в изображениях животных видны стремления к созданию героизированного репрезентативного образа.тать мало изученных фрагментов из Кухи Ходжа (1 в. н.э.). Наибольшее количество памятников более позднего времени дошло до нас в развалинах сравнительно хорошо изученного археологами Дура-Европос — небольшого города на берегу Евфрата, на главном пути, связывающем средиземноморское побережье с глубинными областями Ирана. Это - монументальные росписи различных храмов: синагоги, христианской церкви, храма Зевса и, наконец, храма, посвященного Митре — божеству иранского пантеона. Если в первых из перечисленных храмов живопись связана в основном с сирийскими художественными традициями, то росписи Митреума дают нам представление об иранской живописи начала 3 в. н.э. Роспись Митреума изображает охоту Митры, сопровождаемого священными животными. В облике божества, в постановке его фигуры, в соотношении всадника и коня, в изображениях животных видны стремления к созданию героизированного репрезентативного образа.



План дворца в Горе.

***

Кризис рабовладельческих отношений, начавшийся на рубеже 2 и 3 вв. н.э. в ряде стран, входящих в Парфянское государство, был связан с ростом классовых противоречий. Развитие производительных сил делало неэффективным труд рабов; в недрах рабовладельческого общества стали развиваться феодальные отношения, основанные на закабалении прежде свободных крестьян-общинников. В области политической обострение классовой борьбы вызвало падение Парфянского царства и создание «упорядоченной персидской монархии Сасанидов» (Энгельс). Сасанид-ское государство (226 - 651) получило название по имени правящей династии, происходившей из Фарса и выдвинутой персидской рабовладельческой знатью и жречеством. Для Сасанидского государства характерна централизация, укреплявшая власть господствовавших классов над непосредственными производителями, и жестокая политика порабощения в отношении неперсидских народов. Будучи сильным политическим объединением, Сасанидская держава успешно противостояла Восточно-римской империи, а позднее Византии на западе и среднеазиатским государствам на востоке. В пору наибольшего

могущества власть Сасанидов помимо Ирана распространялась на Месопотамию, значительную часть Закавказья и Средней Азии. Для внутренней жизни Сасанидского царства характерен непрерывно нараставший процесс феодализации. В результате этого процесса в конце 5 в. в Персии вспыхивает грандиозное крестьянское восстание, известное в истории под названием маздакитского, по имени вождя восстания — Маздака. Восстание было жестоко подавлено. Шахская власть использовала результаты восстания для ограничения влияния землевладельческой знати и жречества. Но укрепление феодального способа производства пошло еще более быстрыми темпами. В 6 в. Персия уже сложилась в раннефеодальное государство.

Еще при первых Сасанидах в целях идеологического укрепления централизованной власти зороастризм был объявлен государственной религией. Жрецы, воины и чиновники были привилегированными сословиями, на которые опирался шах- ин-шах — «царь царей» Персии. Отражением обострившейся классовой борьбы была борьба религиозная. В 3 в. возникло манихейство, идеи которого отражали протест народных масс против роскоши и богатства господствовавшей верхушки, были направлены против социального неравенства и угнетения и получили большое распространение среди эксплуатируемых классов. Манихейство оказало воздействие и на ученье Маздака.

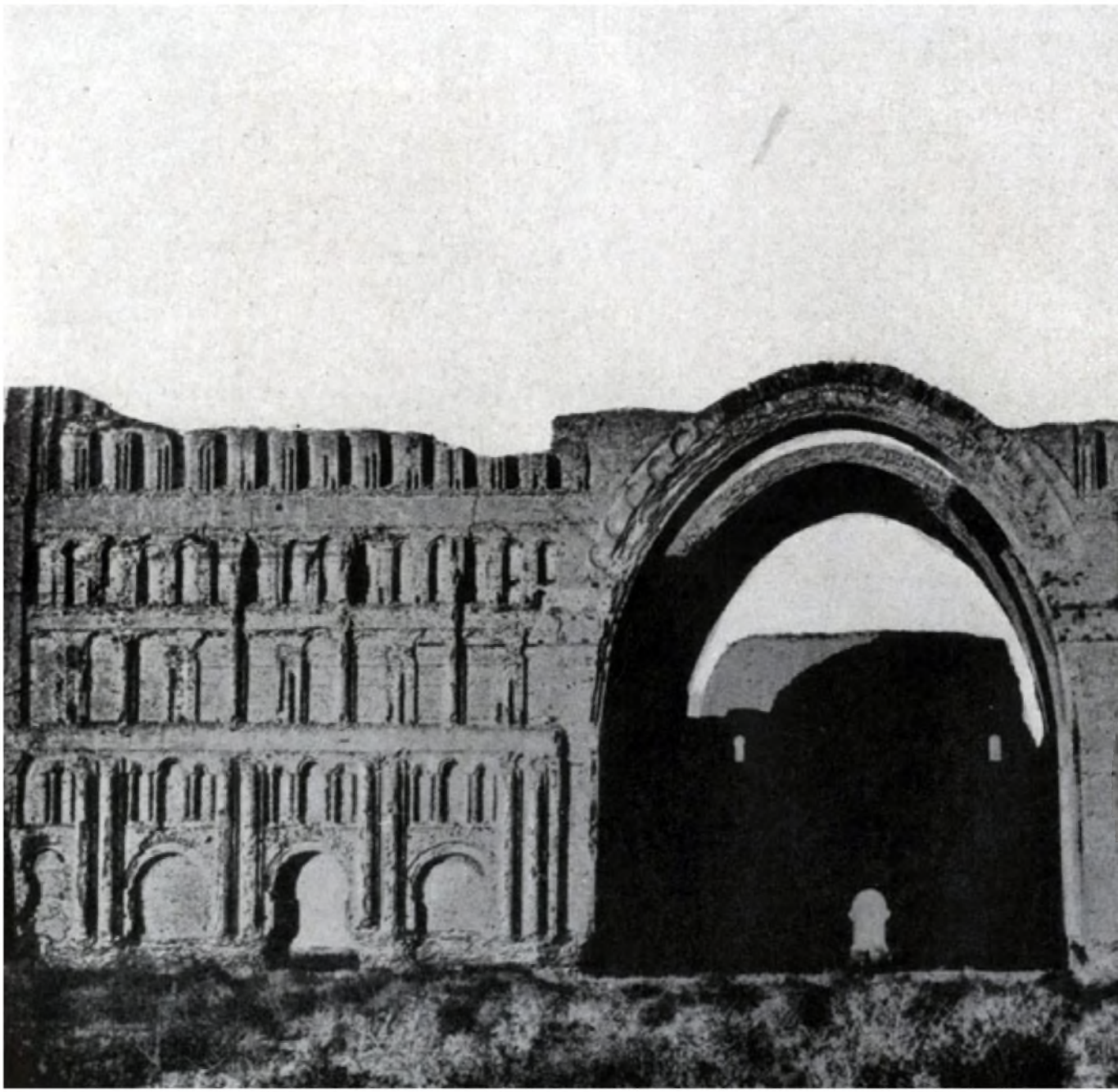
В сасанидском Иране развивалась сложная и богатая культура, в создании которой кроме персов участвовали другие народы Передней Азии, Закавказья и Средней Азии. Сасаниды практиковали переселение в Иран искусных ремесленников из завоеванных стран. В изобразительном искусстве наблюдается сложение эстетических канонов, связанных с новой, феодальной идеологией, зарождавшейся уже на этом этапе.

В архитектуре Ирана происходят существенные изменения. Правда, архитектура времени первых Сасанидов еще во многом близка архитектуре парфянской, но тем не менее в ней уже появляются совершенно новые элементы.

Строительная техника сасанидского времени различна в различных районах. В Хузистане (древней Сузиане) продолжает господствовать строительство из жженого кирпича. В Хорасане и Сеистане продолжали пользоваться сырцовой кладкой и пахсой(*Пахса — глиняные блоки, употреблявшиеся при возведении стен.*). В Фарсе, откуда вышла династия Сасанидов и где сохранилось больше всего памятников, была распространена очень своеобразная техника строительства из дикого камня на известковом растворе. Свод остается важнейшим архитектурным элементом. Кроме бескружального свода появляется и свод, возводимый на кружале. Характерными внешними признаками такого свода являются его полуциркульная форма и обязательное наличие закраин, то есть ширина пролета свода в том месте, где он опирается на стены, больше расстояния между несущими стенами. Такой свод возводился не только из кирпича и тесаного камня, но и из дикого камня на известковом растворе.

Совершенно новым элементом в архитектуре Переднего Востока является возникающий около 3 в. и получивший широкое распространение купол на трompах. Иранский купол, каким мы его встречаем впервые во дворце царя Ардашира (3 в.) в Горе (современный Фирузабад), происходит, вероятно, из трompового свода, и по сей день известного в жилом строительстве Хорасана. Дворец Ардашира в Горе представляет собой прямоугольное здание, резко делящееся на две половины — парадную и жилую. Фасадной является короткая северная сторона прямоугольника. В центре фасада открывается арка айвана, ведущего в квадратный парадный зал, фланкированный двумя такими же залами. Все эти три Зала перекрыты куполами примерно равной величины. В большой айван с каждой стороны открываются по два меньших айвана. Таким образом, все построение

парадной части дворца строго симметрично. Уже в этом дворце Ардашира мы встречаем сочетание открытого айвана с замкнутым, квадратным в плане купольным помещением — сочетание столь характерное для последующего в Иране зодчества феодальной эпохи. Жилая половина дворца состояла из ряда сводчатых помещений, расположенных в южной части вокруг квадратного двора. Сходен по плану с дворцом в Горе и дворец в Сарвистане (5 в.).



338. Дворец в Ктесифоне. 3—6 вв. н. э. Общий вид фасада в конце 19 в.

Крупнейшим памятником сасанидского зодчества является царский дворец в Ктесифоне, который датируется по-разному, то 3, то 6 в. н.э. Фасад здания, украшенный аркой айвана, по композиции близок фасадам дворца в Ашуре и явно продолжает традиции парфянской архитектуры, что заставляет склоняться скорее к ранней его датировке. Сохранились тронный зал и примыкавшие к нему второстепенные помещения. Последние, однако, не были видны с лицевой стороны. Их закрывала высокая фасадная стена, прорезанная

посередине гигантской аркой пролетом в 20 м. Пространство огромного -тронного зала было открыто наружу; архитектор создал большое, свободное внутреннее пространство. Пользуясь новыми строительными возможностями, он достиг цели при помощи свода, без подпор и колонн. Новым в архитектуре является также сопоставление на фасаде огромной арки зала и небольших ложных арок, расположенных в нескольких уменьшающихся кверху ярусах симметрично по обе стороны от входа. Аркатура на фасаде, по форме напоминающая приемы римского зодчества, имела конструктивное Значение, облегчая массу стены и делая незаметным уменьшение ее толщины кверху. Архитектурная масса здания благодаря контрасту размеров арок кажется особенно грандиозной и монументальной.

Как сообщает предание, стены зала имели серебряную облицовку, а пол будто бы был покрыт драгоценным ковром такой величины, что, когда арабы-завоеватели, разграбившие Ктесифон в 637 году, разрезали его на части, каждому арабу-воину досталось по куску. В глубине зала, затененный тяжелыми занавесами, помещался высокий трон, над которым висела на золотых цепях многопудовая корона царя царей. Если к тому же представить торжественную церемонию царского приема, когда каждый из придворных в богатом наряде, руководствуясь «Книгой местничества», занимал строго установленное место в определенном расстоянии от монарха, станет еще более ясной значительность архитектурного образа этого монументального памятника, созданного для утверждения идеи незыблемости сасанидского государственного строя.

Зороастрийские храмы сасанидского Ирана до последнего времени были плохо известны. Однако благодаря успехам археологии мы располагаем теперь достаточным материалом для суждения, во всяком случае, об одном, вероятно, наиболее распространенном типе такого храма. Примером может служить Чор-Капу, представлявший собой квадратную в плане, вероятно, кубическую постройку с четырьмя входами, перекрытую куполом на тромпах. Характерной чертой таких храмов являлся обходной коридор, обегающий основной объем со всех сторон и имевший вид то кулуаров со сплошными стенами, то сводчатой галлереи, то открытых террас на легких столбах. Этот коридор служил для религиозных церемоний, состоявших в шествии вокруг храма. Таким образом, в 3 - 6 вв. н.э. в архитектуре Ирана имели место разнообразные строительные приемы и художественные традиции. Видна преемственность с предшествующим периодом, но наряду с описанным выше типом фасада с айваном появляется и новый элемент: квадратное в плане, кубическое в объеме помещение, перекрытое куполом на конических тромпах.

Скульптура сасанидского времени представлена довольно многочисленными памятниками. Сохранился целый ряд монументальных рельефов, особенно 3 в.Рельефы эти, высеченные на отвесных скалах, обычно весьма однообразны по своей тематике. Их задачей было прославлять и возвеличивать царя, рассказывать о его деяниях и победах над врагами. Особенно характерными являются так называемые «сцены инвеституры», где божество передает царю символ власти.

Типичный памятник этой группы — рельеф первого царя сасанидской династии Ардашира I (226 - 241) в Накш-и-Рустеме, высеченный непосредственно под скальной гробницей ахеменидского царя Дария. Этот рельеф изображает сцену передачи богом Ормуздом символа власти царю. Бог и царь изображены верхом на могучих конях, попирающими: Ормузд — духа тьмы Аримана, Ардашир — побежденного им последнего парфянского царя Артабана V. Композиция строго симметрична, бог и царь изображены совершенно одинаково, фигуры их непропорционально велики по сравнению с конями. Позы условны: голова, таз и ноги даны в профиль, а плечи развернуты. По сравнению с

плоскостными ахеменидскими рельефами сасанид-ские отличаются объемной трактовкой; головы всадников и коней даны почти круглой скульптурой. Складки одежды трактованы с чрезвычайной тщательностью. При сравнении же сасанидского рельефа с пластикой предшествующего периода видно, что памятник 3 в. гораздо более условен. Связанная геральдическая композиция, условность жеста, ложное соотношение между фигурами всадников и коней — все это говорит о том, что мы находимся здесь в преддверии новой эпохи с иным подходом к изображению действительности. Характерно, что кони изображены значительно более реалистично, чем люди.



340. Триумф Шапура I над Валерианом. Наскальный рельеф в Накш-и-Рустеме 3 в. н. э.



341. Стадо кабанов. Фрагмент рельефа в Так-и-Бустане. Конец 6 — начало 7 в. н. э.

Те же стилевые черты свойственны и рельефам, изображающим триумф сасанидского царя Шапура I (241 - 272) над римским императором Валерианом, попавшим в плен к персам с большим войском. Некоторые рельефы исполнены в виде расположенных в несколько ярусов фризов, на которых представлены цепочками идущие пленные. Однако всегда выделена центральная сцена, изображающая коленопреклоненного Валериана перед сидящим на коне сасанидским царем. Этот сюжет представлен и в самостоятельной композиции. В изображении пленных больше движения и жизненных черт, чем в неподвижной фигуре царя. Динамичнее поздние сасанидские рельефы Так-и-Бустана, изображающие сцены царской охоты. Загроможденные фигурами и измельченные композиции этих плоскостно исполненных рельефов имеют прекрасные, реалистически выполненные детали: стадо кабанов, бегущее через камыши, мерно шествующие слоны,

которые гонят диких животных, и др. Характерной особенностью сасанидских рельефов является картинность их композиции с ясно выделенным центром и четким обрамлением, что резко отличает их от ахеменидских рельефов, построенных на бесконечном ритме однообразно повторяющихся фигур.

Круглая монументальная скульптура сасанидского времени почти неизвестна. До нас дошло только одно своеобразно'е статуарное изображение Шапура I, высеченное в пещере из гигантского, спускающегося с потолка сталактита. Декоративная скульптура, украшавшая фасады и интерьеры зданий, была хорошо известна в 3 - 4 вв. По своему стилю она мало чем отличалась от рассмотренных выше каменных рельефов. Выполнялась она в камне там, где была распространена каменная архитектура (бюсты на мемориальном памятнике царя Парса в Пайку ли), но чаще в штуке, применявшемся в кирпичной архитектуре. До нас дошли фрагменты человеческих изображений, фигур животных и орнаментальные панно с богатым растительным и геометрическим узорами из сасанидских домов, раскопанных в Дамгане, Кише, Ктесифоне. И здесь наиболее реально трактованы фигуры животных. Большое место в резной штуковой декорации занимает орнамент, состоящий из стилизованных растительных и геометрических мотивов.

Господствовавшая религия — зороастризм — не поощряла большой религиозной живописи. Напротив, движение, оппозиционное правоверному зороастризму и враждебное сасанидскому государству, — манихейство — создало целую художественную живописную школу, сыгравшую особенно большую роль в Средней и Центральной Азии, куда манихеи уходили от преследований и где они в конце рабовладельческой Эпохи и в раннем средневековье создали сильные и многочисленные общины. Известно, что манихеи придавали особое значение агитационной роли художественного образа и широко применяли искусство в своей религиозной пропаганде. Основатель этого учения Мани (215 -273), сам, по преданию, замечательный художник, посылая своих проповедников, всегда отправлял с ними и художников. Особенную роль в искусстве манихеев играла миниатюрная живопись, украшавшая богослужебные и пропагандистские книги манихеев. Книжная миниатюра была известна и официальной сасанидской художественной традиции. Литературные источники сообщают нам о книгах с изображениями сасанидских царей, причем дают подробное описание канонизированных изображений каждого из правителей этой династии. Иллюстрировались также и научные произведения, в частности книги по астрономии и астрологии.

Высокого подъема достигло в сасанидском Иране прикладное искусство, особенно художественные ткани и изделия из золота и серебра. Сасанидские шелковые ткани богато украшены своеобразным узором, чаще всего состоящим из кругов и ромбов, в которые вписаны мотивы растений, животных и птиц. Встречаются декоративно трактованные изображения сасанидского царя на охоте, а также древний мотив двух реальных или фантастических зверей, симметрично расположенных по сторонам дерева.

Для дворцов царя и знати изготовлялось множество утвари из драгоценных металлов. Известен рассказ о мазандеранском вельможе, который оказался в трудном положении, пригласив на пир около тысячи гостей, когда золотой посуды у него было только на пятьсот человек. Торевтика — мелкая художественная пластика из металла — достигла большого совершенства. Сосуды из золота и серебра украшались обычно рельефными фигурными изображениями, часто целыми сценами. Лучшей в мире коллекцией предметов такого рода обладает Эрмитаж. Еще недавно все Эти памятники безоговорочно считались «сасанидскими». В настоящее время, благодаря работам советских ученых,

особенно крупнейшего исследователя сасанидского искусства И. Орбели, установлено, что часть этих произведений относится к более позднему времени, а часть вовсе не является иранской. Так, удается выделить большую группу среднеазиатских вещей (согдийских, хорезмийских), ряд предметов, созданных на Кавказе. Однако остается немало памятников торевтики иранского происхождения. Это главным образом серебряные плоские чаши или блюда, украшенные рельефными сценами охоты или пиров, реже изображениями богов или мифических существ. Персидские мастера умело и красиво располагали фигуры в соответствии с формой сосуда. Как и в монументальных рельефах, композиции носят целостный, картинный характер. Часто они ограничены только краем чаши и не имеют никаких орнаментальных обрамлений. Героизированный образ царя всегда каноничен и условен. Примером может служить эрмитажное блюдо с изображением Шапура II на охоте. Царь представлен скачущим на коне; он натягивает тетиву лука, целясь в пасть ставшего на задние лапы разъяренного льва. Бесстрастное лицо Шапура не выражает никаких чувств. Под ногами его коня лежит уже поверженный лев. Иногда сюжетом изображения является царь на троне в окружении придворных или развлекающих его музыкантов. Интересны многочисленные изображения фантастических и реальных существ, образы которых связаны с древнеиранской и среднеазиатской мифологией и поэзией. На одной из чаш представлена женщина, вероятно богиня, верхом на сказочном крылатом звере. Женщина играет на флейте. В изгибе ее торса видно понимание художником реальной пластики человеческого тела, а образ в целом наделен известной поэтичностью. Своеобразной пластикой отличаются фигуры животных, переданные с большой экспрессией, особенно в сценах борьбы зверей. Иногда введены элементы пейзажа. Изображения зверей и птиц часто сопровождаются орнаментальными мотивами, Заполняющими плоскость вокруг фигур.



342. Сасанидское блюдо с изображением охоты Шапура II. Серебро с позолотой. 4 в н. э. Ленинград. Эрмитаж.



343 а. Сасанидское блюдо с изображением царя, убивающего леопарда. Серебро с позолотой. 4 в н. э. Ленинград. Эрмитаж.



343 6. Сасанидское блюдо с изображением богини на фантастическом звере. Серебро с позолотой. Ленинград. Эрмитаж.

Техника исполнения рельефа на сасанидских чашах многообразна и совершенна. Чаше всего фигуры выпуклые, чеканные или литые; применялась также разнообразная гравировка, которой наносился плоскостным рисунок; встречается инкрустация металла в металл.

Сасанидское искусство представляет своеобразное явление в истории мирового искусства. Сасанидские художники восприняли некоторые традиции древневосточной, особенно ахеменидской художественной культуры, переработали воздействие римского искусства и создали свой особенный монументальный стиль, для которого характерно новое для восточной архитектуры решение пространства дворцовых залов, объемные изобразительные рельефы на скалах и высокие по мастерству прикладные художественные изделия. Сасанидское искусство в Иране сохраняло свой характер в течение нескольких столетий и в условиях раннефеодального общества; созданное руками мастеров разных народов, оно не только вобрало многие черты их искусства, но и оказало воздействие на ряд стран.

Искусство Средней Азии

М.Дьяконов

Средней Азией в советской научной литературе принято называть обширную территорию, ограниченную с запада Каспийским морем, с юга горами Копет-Дага и горной системой Гиндукуша, с востока горными массивами Памира и Тянь-Шаня, а на севере постепенно переходящую в степные пространства Западной Сибири. Судьбы народов, живших на этой территории в прошлом, настолько тесно преплетены, что это позволяет нам рассматривать древнюю Среднюю Азию как нечто целое, хотя, разумеется, каждый из населяющих ее народов имеет свою историю и свои, только ему одному присущие особенности в области культуры.

Советской наукой установлено, что человек жил в Средней Азии уже в эпоху палеолита. Однако изучение истории доклассового общества в Средней Азии еще только началось и пока можно назвать лишь отдельные памятники искусства, относящиеся к этому времени. В гротах ущелья Зараут-сай (в отрогах Гиссарского хребта, на юге Узбекистана) сохранились наскальные изображения, древнейшие из которых относятся к эпохе неолита, более поздние - к бронзовому веку. Охрой разных оттенков исполнены схематичные фигуры, животных и вооруженных луками и стрелами охотников в колоколообразных одеждах. Как памятники древнего искусства интересны также глиняные сосуды с крашеным узором, найденные при раскопках неолитических поселений в Анау и в ряде других мест Туркменской ССР. Сосуды эти близки по типу к расписной керамике Элама и Китая. Культура Анау свидетельствует о наличии земледелия и скотоводства в Средней Азии уже в конце 4 — начале 3 тысячелетия до н.э. Об искусстве древних кочевых племен дают некоторое представление наскальные изображения в урочище Саймалыташ (Ферганский хребет, Киргизия). Выбитые на поверхности базальтовых скал фигурки людей, диких и домашних животных передают охотничьи и, вероятно, ритуально-культовые сцены. Возможно, что в Саймалы-таш во 2 - 1 тысячелетии до н.э. было своеобразное святилище древних кочевых племен.

Более ясная картина развития искусства может быть намечена лишь со времени формирования на территории Средней Азии классового общества. Этот процесс начался в Средней Азии во второй четверти 1 тысячелетия до н.э., развитое же рабовладельческое общество существовало здесь с 4 - 3 вв. до н.э. Древнейшие примитивные рабовладельческие государства с неизжитым еще чрезвычайно сильным общинно-родовым укладом создались первоначально в пределах одной оросительной системы. Такими государствами, вероятно, было Хорезмское в нижнем течении Аму-Дарьи и Бактрийское в ее среднем течении. К середине 1 тысячелетия до н.э. определилось и расселение в Средней Азии народов, сохранившееся в общих чертах в течение всей рабовладельческой эпохи. Для Средней Азии в рабовладельческую и феодальную эпохи было характерно сочетание оседлых земледельческих племен и народностей, населявших оазисы с развитой оросительной системой, и племен кочевников, живших в степи н предгорьях. Земледельческие оазисы в основном были сосредоточены в южной части Средней Азии в плодородных долинах больших и малых рек. Здесь жили оседлые народности: бактрийцы (приамударышские районы современного Таджикистана и территория северного Афганистана), согдийцы (среднее течение Аму-Дарьи и бассейн р. Зеравшана) и хорезмийцы (устье Аму-Дарьи). Эпически родственные им кочевники, составлявшие союзы сакских и мас-сагетских племен, занимали главным образом северные районы страны, но просачивались,правда, в целом ряде случаев далеко на юг.

В 6 в. до н.э. значительная часть Средней Азии подпала под власть державы Ахеменидов. Два столетия спустя Александр Македонский, свергнув власть персов, захватил на время важнейшие области Средней Азии. В конце 4 в. до н.э. большая часть Средней Азии вошла в состав обширной державы Селевкидов, явившихся наследниками Александра Македонского в Азии. Но если в южных и восточных областях Средней Азии, а также в северо-западной Индии до середины 2 в. до н.э. просуществовали государственные образовании, где правящая верхушка была в Значительной своей части греко-македонской, то в юго-западных районах Средней Азии уже в середине 3 в. до н.э. создалось государство, во главе которого встала парфянская племенная знать.

Период с 3 по 1 в. до н.э. был временем подъема и развития рабовладельческого строя в Средней Азии. В середине 2 в. до н.э. под ударами местных племен пала власть греко-македонских правителей Бактрии, Гандхары(*Область, занимавшая часть современной территории Пакистана и Афганистана, названная по имени древнеиндийского племени Гандхара.*).и северозападной Индии. Возвысилось царство, во главе которого стоял правящий дом Кушанов из племени тохаров. Кушанское царство в конце 1 в. н.э. стало могущественнейшим государственным образованием, разделявшим с Римом, Парфией и ханьским Китаем власть над всем цивилизованным миром древности. В Кушанское царство входила вся восточная часть Средней Азии. Период существования больших рабовладельческих империй — Парфянской и Кушанской — охватывает время с 1 в. до н.э. по 3 в. н.э. В 3 в. н.э. произошли большие изменения в политической жизни Средней Азии, связанные с крушением Парфянского и Кушанского царств. В 4 - 5 вв. н.э. наступил кризис рабовладельческой системы, приведший к победе феодального строя.



Древняя средняя Азия.



Азия на рубеже нашей эры.

История племен и народов Средней Азии эпохи рабовладельческого общества изучена пока еще совершенно недостаточно. Но уже имеющиеся данные свидетельствуют о своеобрАзии среднеазиатской культуры и ее значении в истории стран Древнего Востока. Вероятно, в Средней Азии на базе древних культов природы возник зороастризм — религиозная система, оформление которой позднее приписали легендарному пророку Заратуштре. Полагают, что зороастрийская религиозная книга «Авеста» в своей

первоначальной форме, в своих древнейших частях была создана на территории Средней Азии. Большое значение имели эпос и мифология» Средней Азии. Здесь были созданы легенды про богатырей — согдийского героя Рустама, бактрийского Исфандиара и согдийско-хорезмийского юного Сиявуша, образ которого символизирует умирающую и воскресающую природу. Древние среднеазиатские сказания позднее легли в основу эпопеи Фирдоуси «Шах-Наме».

***

Приемы строительства в Средней Азии 7 — 4 вв. до н.э. лучше всего известны по памятникам Хорезма благодаря трудам Хорезмской экспедиции, возглавляемой С. Толстовым. Наиболее типичными поселениями этого времени в Хорезме были так называемые «городища с жилыми стенами». Характерные примеры этого типа — городища КалалЫ-гЫр и КюзелИ-гыр — расположены на левом берегу Аму-Дарьи в ее нижнем течении. Городище Калалы-гыр занимало прямоугольную территорию длиной около 900 и шириной около 700 м. Оно было обнесено мощной стеной, сложенной из крупного квадратного сырцового кирпича. Стена имела прямоугольные башни и четверо ворот с предвратными сооружениями в центре каждой стороны прямоугольника. Самой интересной конструктивной особенностью обоих городищ является наличие непосредственно у стен трех параллельных галлерей, которые, вероятно, были перекрыты коробовыми сводами, выложенными из того же сырцового кирпича. Центральная же часть городища совершенно пуста, в ней нет никаких следов построек. Повидимому, население такого поселка ютилось в галлсреях, примыкавших к степам, а вся площадь, опоясанная стенами, предназначалась для скота — главного богатства жителей.

«Городища с жилыми стенами», служившие, вероятно, местом обитания большого рода или племени, насчитывавшего несколько тысяч человек, свидетельствуют о наличии еще сильных черт первобытно-общинного строя в жизни населения древнего Хорезма. Возможно, что «городища с жилыми стенами» существовали и в других областях Средней Азии — в Согде и в Бактрии.

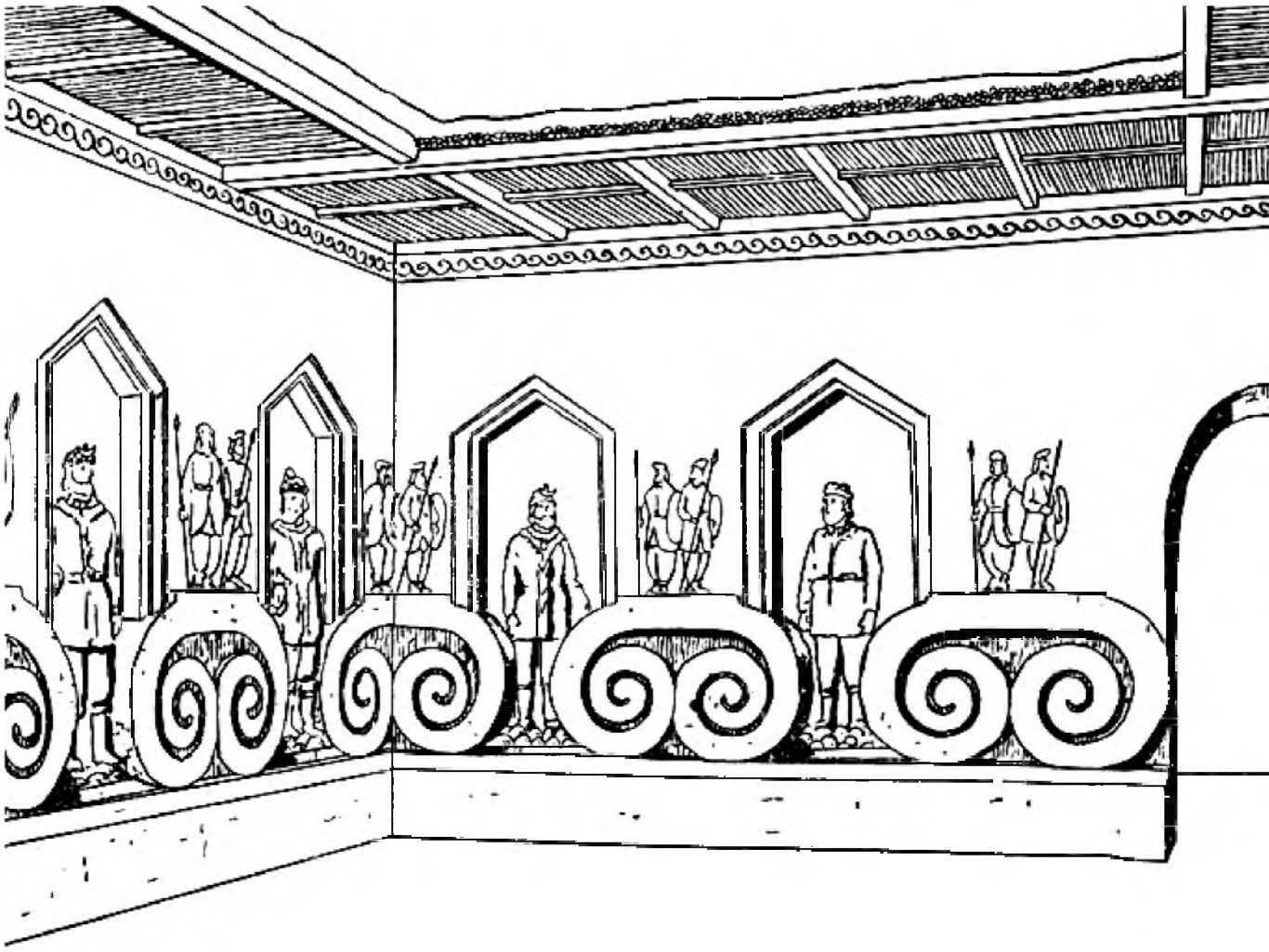
В период расцвета рабовладельческих отношений в Средней Азии (3 - 1 вв. до н.э.) уже сложился определенный тип городского поселения. Это было вызвано дальнейшим развитием рабовладельческого строя, серьезными социальными сдвигами 4 - 3 вв. до н.э. Повидимому, в начале этого периода возникли самоуправляющиеся рабовладельческие города, имевшие по своей социальной структуре ряд черт. роднивших их со средиземноморским античным полисом. Характерные особенности среднеазиатского города этого времени легче всего проследить на небольших городах, так как крупные городские центры, жившие интенсивной жизнью, многократно перестраивались и с трудом поддаются изучению. Высокая (высотой иногда свыше 15 м) и мощная (у основания 6 - 8 м) стена ограждала прямоугольный город. Стены города были ориентированы сторонами (иногда углами) но странам света. В каждой стене — ворота (иногда их только двое на противолежащих стенах, иногда даже — одни) с предвратными сооружениями, а иногда с выносными башнями. Город разделялся улицей па две половины. Чаще прорезались две улицы, идущие от ворот к воротам и пересекавшиеся в центре города под прямым углом. Одно из древнейших городищ этого периода, Джанбас-кала (правобережный Хорезм), имеет жилые постройки, расположенные по сторонам улицы единым массивом, разбитым на ячейки-комнаты. Это обстоятельство, а также то, что оборона города, судя по многочисленный бойницам, должна была осуществляться всей массой боеспособных жителей, а не специальным войском, говорит о сохранении пережитков общинного строя. В дальнейшем жилая застройка города велась уже отдельными домами. Иногда, но далеко не всегда, в городе бывала цитадель или дворец

правителя. Стоны укреплялись прямоугольными в плане башнями, большей частью выступавшими за линию стен, что давало возможность защитникам вести фланкирующий обстрел. Однако иногда даже в больших, хорошо укрепленных городах башни делались вровень с линией стен, в чем можно видеть следы пережитков старого, менее эффективного способа обороны. Древний Мерв в Маргиане (*Область-государство в оазисе реки Мургаб, упоминаемая антячн-лиа авторами.*), имел четверо ворот и цитадель; города такого типа были также в других районах Средней Азии.

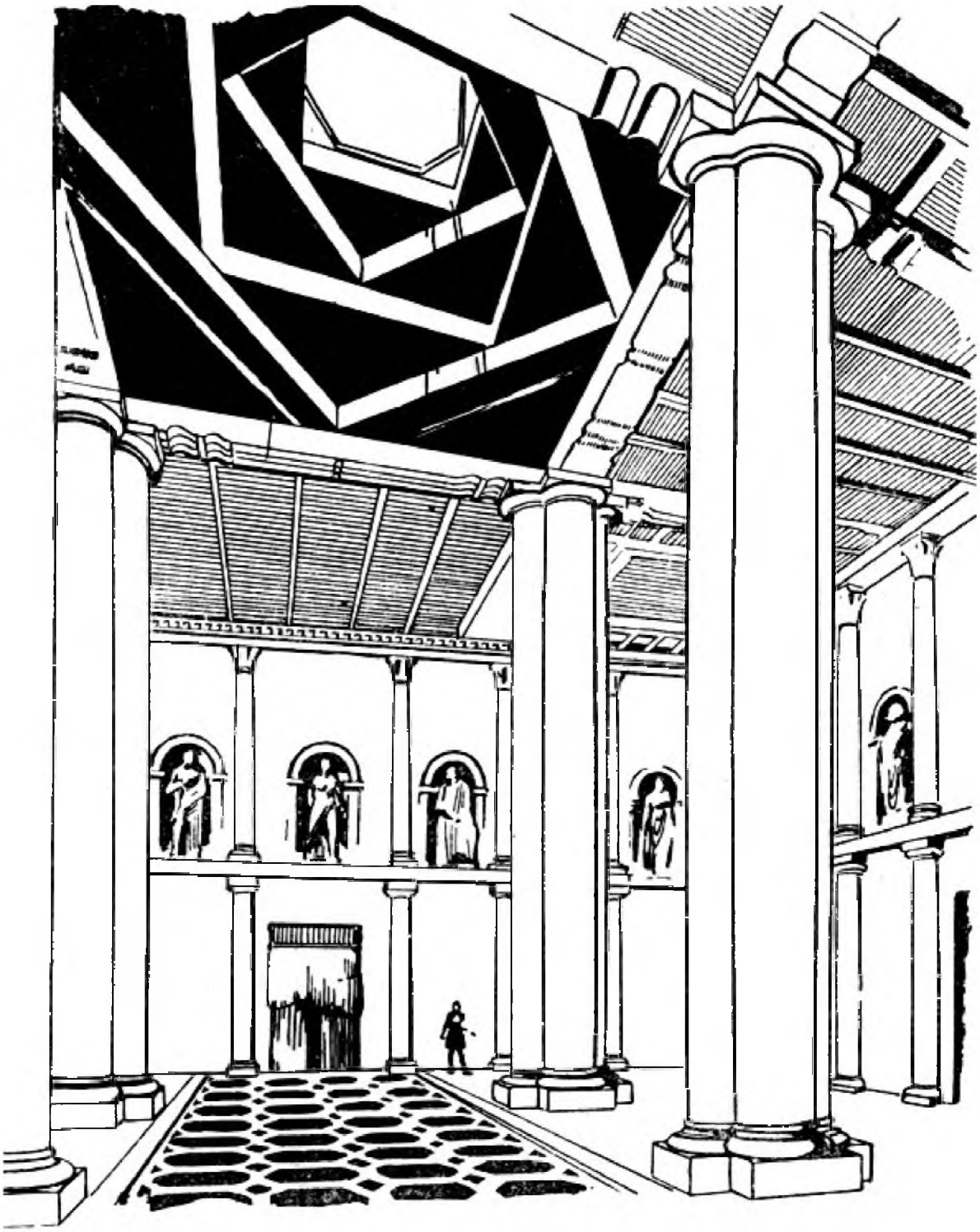
Для этого периода мы не знаем пока ни одного крупного культового или светского здания, достаточно сохранившегося, чтобы судить о его художественном облике. Жилой дом представлял собой комплекс продолговатых комнат, перекрытых обычно коробовыми сводами и группировавшихся вокруг главного помещения, имевшего в центре одной из длинных стен своеобразное устройство в виде накладной арки, внешне похожей на камин. Эта ниша являлась, повидимому, символическим центром дома, своеобразным священным очагом, местом, где стояли изображения божеств и обожествленных предков. Это обстоятельство заставляет думать, что к тому времени уже произошло обособлений патриархальной семьи.

В 1 - 3 вв. н.э. продолжал существовать тип города, сложившийся еще в предыдущий период. Об архитектуре этого времени мы знаем больше. Ценные памятники открыты в столице древнего Хорезма, известной нам под современным названием Топрак-кала.

Город, прямоугольный в плане (500х350 м), был окружен мощными стенами пз сырцового кирпича с многочисленными квадратными башнями. В северной части города были расположены большое святилище и площадь. Северо-западный угол города был занят дворцом правителя. Дворец был построен на высоком цоколе и украшен тремя огромными несимметрично поставленными башнями. Формы массивной прямоугольной в плане главной части дворца и примыкавших к ней башен были просты н лаконичны. Вертикальное членение стен однообразным рядом парных пилястр созвучно традициям древнего зодчества Месопотамии и Ирана. Выделяясь грандиозными размерами и монументальностью, дворец господствовал над остальными постройками города. Внутри дворец имел более ста помещений, стены которых сложены из сырцового кирпича, а перекрытия в большинстве случаев были сводчатые. Дворец делился на парадную часть, где было несколько обширных залов, богато украшенных скульптурой и живописью, и внутренние аппартаменты -жилые, служебные и вспомогательные помещения (архив, кладовые, мастерские и пр.). В главных залах дворца вдоль стен на возвышении располагались монументальные статуи и рельефы. Изображения людей, чередуясь с крупными орнаментальными мотивами, представляли своеобразные фризы, заполнявшие нижние части стен. В одном из залов находились статуи царей, окруженные фигурами членов семьи и, возможно, богов-покровителей. В другом — фигуры воинов. Реконструкцию «Зала воинов» сделал архитектор М. Орлов. Интерьер дворца отличался большой красочностью. Выполненные из глины скульптуры были раскрашены. Сохранилось также много фрагментов стенной живописи. Художественная отделка интерьера дворца, как и вся его архитектура, служила прославлению и укреплению власти могущественного правителя Хорезма. Зодчие Хорезма создали величественный архитектурный образ, нашли по-своему решение проблемы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи. Можно проследить связь архитектуры Топрак-кала с последующим зодчеством Средней Азии: в частности, сочетание массивной цокольной части стены и верхней, ритмически члененной по вертикали, сохранилось как традиция в последующем, монументальном зодчестве Средней Азии.



«Зал воинов» во дворце Топрак-кала. Реконструкция.



Парадный зал дворца в Нисе. Реконструкция.

В качестве образца архитектуры этого периода, относящейся к другой области Средней Азии, к творчеству другого народа, можно привести дворцовые сооружения, раскопанные Южно-Туркменской археологической экспедицией под руководством М. Массона в древней парфянской столице Нисе, недалеко от современного Ашхабада.

На городище Старая Ниса обнаружен сложный и разновременный дворцовый комплекс. Наиболее интенсивное строительство происходило в 1 - 3 вв. н.э. Пока еще нельзя определить облик и архитектурную композицию дворца в целом. Среди раскрытых помещений наибольшего внимания заслуживает парадный зал, реконструкция которого дана архитектором Г. Пугаченковой. Это был квадратный в плане зал, стороны которого

равнялись 20 м. В него вели три перспективно оформленных арками входа. Стены зада были разделены на два яруса. Нижний ярус, покрытый белой штукатуркой, членился полуколоннами. В верхнем ярусе им соответствовали пристенные круглые колонны, между которыми в нишах стояли глиняные статуи высотой в два с половиной метра. Перекрытие, покоившееся на мощных четырехлопастных в сечении столбах из жженого кирпича, повидимому, было деревянным, типа закавказского «дарбази» или памирского «чор-хона», со световым отверстием в центре. Такая система перекрытия имела, как видно, широкое распространение в Средней Азии в древности и в раннее средневековье.

Для других областей Средней Азии мы не имеем сколько-нибудь значительных исследованных архитектурных комплексов, относящихся к рассматриваемому периоду. В Бактрии, начиная от района Термеза и дальше на восток, постоянно находят много фрагментов каменной архитектуры, главным образом из мергелистого известняка. Известны многочисленные базы разных размеров, капители и фусты колонн, профилированные тяги, карнизы с рельефными изображениями. Судя по этим элементам, в архитектуре Бактрии этого времени имела место переработка восточно-средиземноморских форм, принесенных в Среднюю Азию при Селевкидах и греко-македонских правителях Бактрии.

Социальные сдвиги, определившие крушение рабовладельческого строя в 4 - 6 вв. н.э., нашли отражение в градостроительстве и архитектуре. Если для предшествующего периода были характерны города описанного выше типа и открытые поселения, защищенные мощью больших, сравнительно хорошо организованных государств, то в 4 - 5 вв. н.э. появился новый тип сельского поселения — отдельно стоящие укрепленные замки. Однако в это время замки нарождающейся феодальной знати еще ничем, кроме размеров, не отличались от замков свободных земледельцев. Общий облик архитектурных сооружений оставался весьма лаконичным п строгим. Основные архитектурные приемы, разработанные еще в предыдущие периоды, применялись и в замках 4 - 6 вв. н.э., однако все они были значительно упрощены. Старые города еще продолжают жить, но, повидимому, они влачат уже жалкое существование, строительство в них почти полностью прекратилось. С 6 в. н.э. начинается развитие архитектуры феодальной, основанной уже на иных принципах.

***

Об изобразительном искусстве - скульптуре и живописи - 7 - 4 вв. до н.э. наши сведения пока еще очень скудны. Пожалуй, наиболее яркими памятниками периода сложения классового общества в Средней Азии являются мелкие скульптурные изображения (объемные и рельефные) из драгоценных металлов, происходящие из так называемого «Аму-дарьинского клада». Это - группа вещей, случайных находок с территории древней северной Бактрии (южный Таджикистан). Веши из «Аму-дарьинского клада» — произведения бактрийского искусства. В них можно найти черты сходства с искусством персов н мидян, что объясняется отчасти тем, что бактрийцы, мидяне и персы — народы родственные, еще не утерявшие тех черт общности, которые связывали иранские племена на месте их первоначального обитания, а отчасти н тем, что бактрийцы в течение двух веков были включены в орбиту политических и экономических интересов Ахеменидской державы. Есть также в этих произведениях элементы, идущие от ближайших соседей бактрийцев — кочевников саков. Образ человека в древнем бактрийском искусстве был весьма сходен с образом людей в искусстве Ассирийского царства и в ахеменидском искусстве, но отличался меньшей условностью. Характерно изображение сака из «Аму-дарьинского клада», сделанное невысоким рельефом на золотой пластинке.



344. Сак. Золотая пластинка из Аму-Дарьинского клада. Длина 15 см. 4—3 вв. до н. э. Лондон. Британский музей.

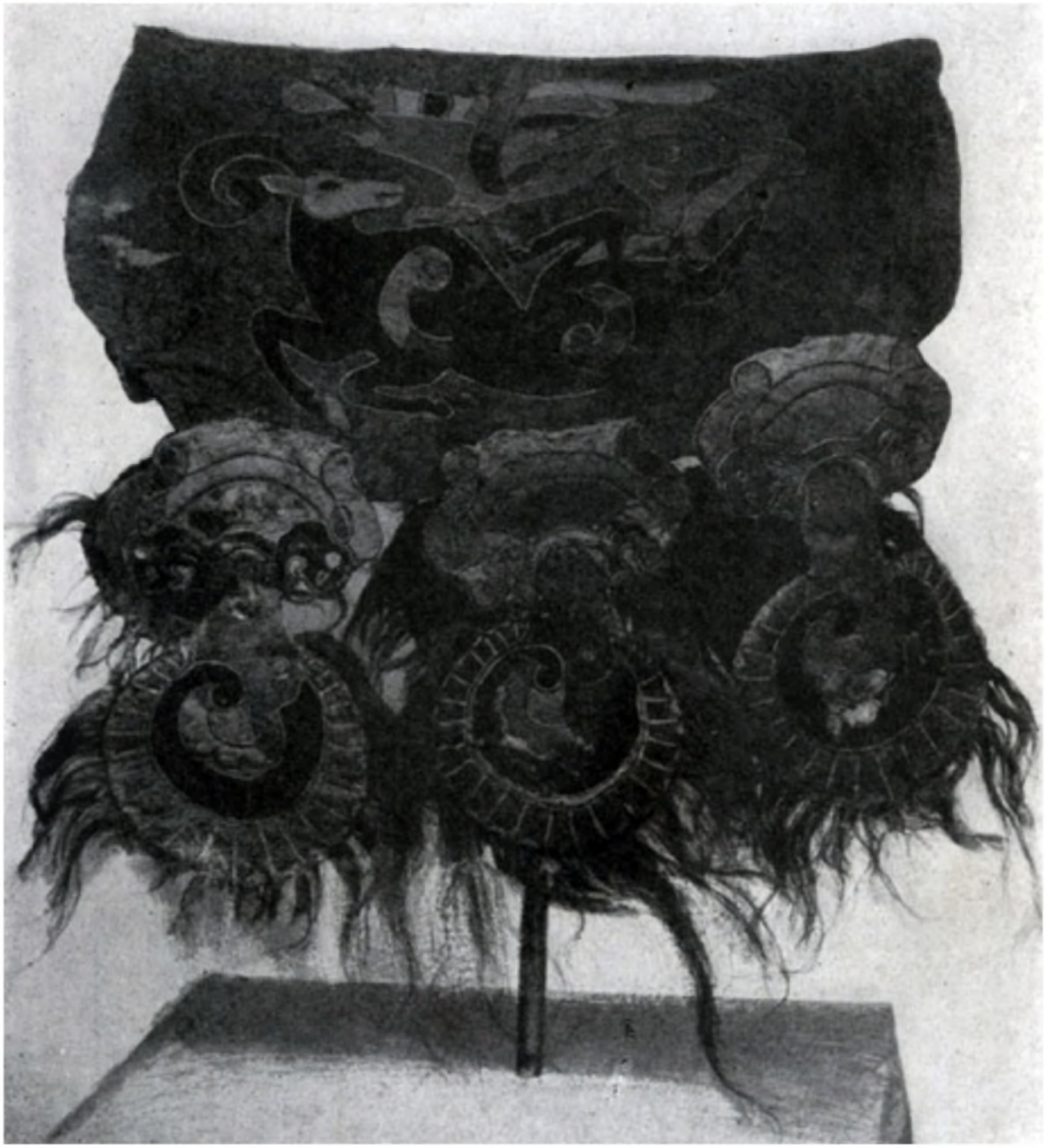
Сак изображен в профиль. Его фигура несколько схематична, весь облик статичен, но лицо, несмотря на известную условность изображения (постановка глаза), чрезвычайно выразительно и, несомненно, точно передает определенный этнический тип. Нужно отметить ту тщательность и точность, с которой переданы детали одежды и вооружения: своеобразный головной убор в виде башлыка, короткий меч — акинак на правом боку, мягкая обувь. В правой руке сак держит священную связку прутьев — барсом. Сравнение с другими предметами «Аму-дарьинского клада», имеющими изображение людей, показывает, что облик воина сака был довольно каноничен. В том же собрании есть ряд скульптурных изображений фантастических животных, тесно связывающий бактрийское искусство с искусством степных саков, так называемым «скифским звериным стилем».



345 а. Фантастический зверь. Бактрийская бронзовая статуэтка. 4 в. до н. э. Лондон. Британский музей.

О характере искусства саков мы можем судить по замечательным находкам, сделанным советскими археологами под руководством С. Руденко и М. Грязнова при раскопках Пазырыкских курганов на Алтае и относящимся к древним племенам (5 - 4 вв. до н.э.), близким по культуре к сакам. Там благодаря вечной мерзлоте сохранились не только глиняные и металлические предметы, как это обычно бывает, но и изделия из кожи, дерева, тканей. Одежда, сбруя, посуда, мебель, оружие, найденные в погребениях племенных вождей, богато украшены узором. Особенного мастерства достигли художники в изображении животных в движении, причудливо переплетенных в борьбе. Несмотря на значительную долю стилизации, с поразительной наблюдательностью переданы особенности строения тела и повадки различных животных и птиц. Немало есть изображений фантастических существ, однако все они составлены из элементов реальных зверей. Своеобразный прием передачи мускулатуры кружками, «запятыми» и

«полуподковами» условно моделирует тела животных и подчеркивает движение. Произведения алтайских художников имеют декоративный характер: изображения живых существ сочетаются с орнаментальными мотивами, большую роль играет расцветка, четко выделяющая силуэт узора и его детали. Применение узора на самых различных бытовых предметах указывает на древнюю местную традицию этого искусства, служившего не только племенной знати.



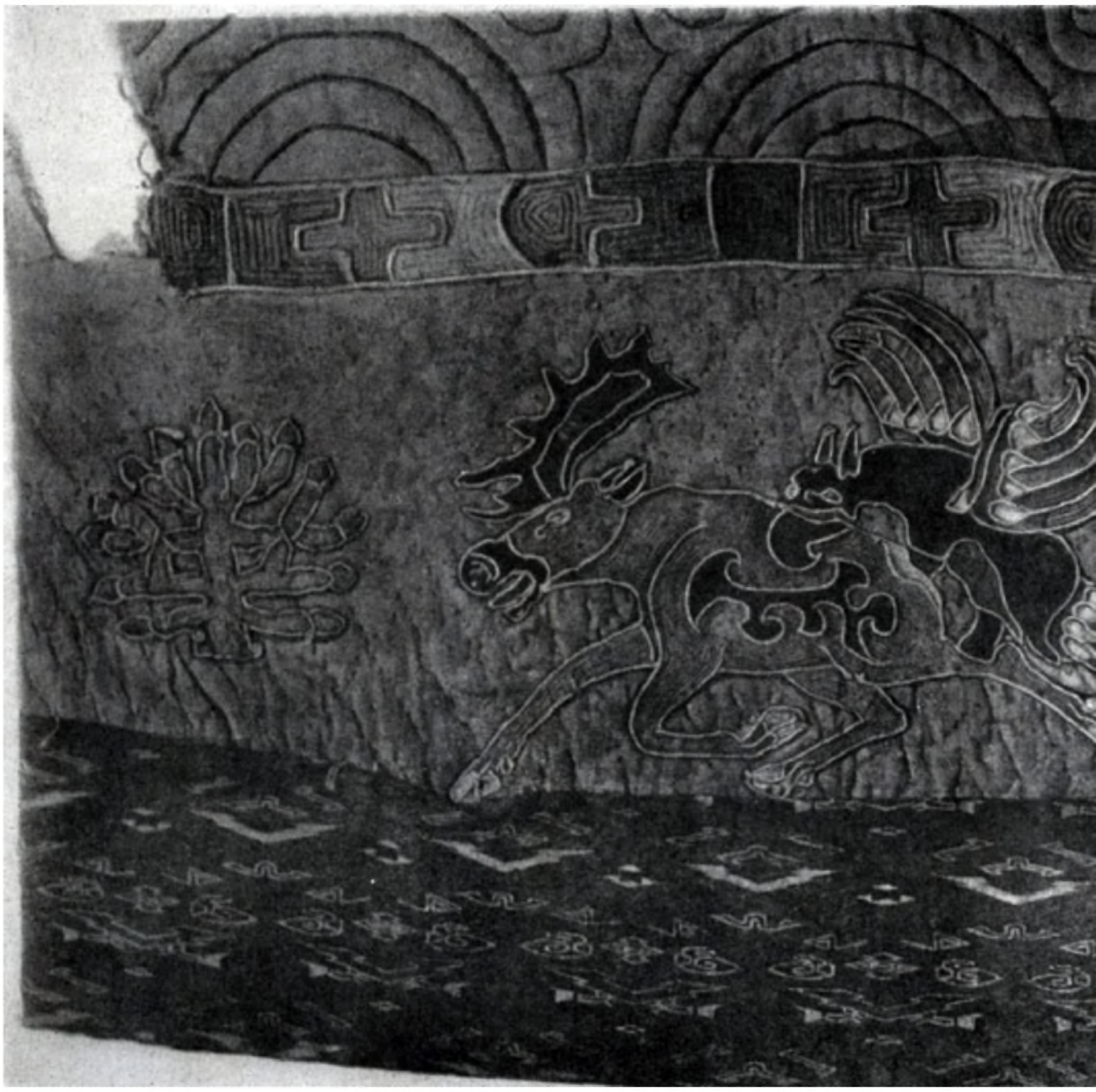
347 а. Седло с изображением борьбы животных из Пазырыка (Горный Алтай). 5—4 вв. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Мотивы алтайских узоров, вероятно, имели магическое или ритуальное значение, но по своему содержанию искусство древних алтайских племен было более значительно; оно отражало окружавшую кочевника жизнь, было проникнуто реалистической тенденцией. Некоторые орнаментальные мотивы искусства древних саков и других близких к ним кочевых племен сохранились в народном узоре казахов и киргизов вплоть до наших дней. Вместе с тем алтайские находки свидетельствуют о связи культуры среднеазиатских кочевников в рассматриваемую эпоху с культурой племен и народов южной Сибири.

Исследование древней истории южной Сибири, проведенное советский археологом С. Киселевым, показало большое своеобразие художественной культуры племен, населявших среднее течение реки Енисея и прилегающие области, а также их роль в культурных связях Сибири и Средней Азии с Древним Китаем. С произведениями «звериного стиля» алтайских племен по мотивам и характеру изображений могут быть сопоставлены более поздние по времени ткани из гуннского погребения в Ноин-Ула (Монголия, 1 в. до н.э. - нач. I в. н.э.), и также знаменитые сибирские золотые бляхи, найденные и доставленные в петербургскую кунсткамеру еще в 18 столетии.

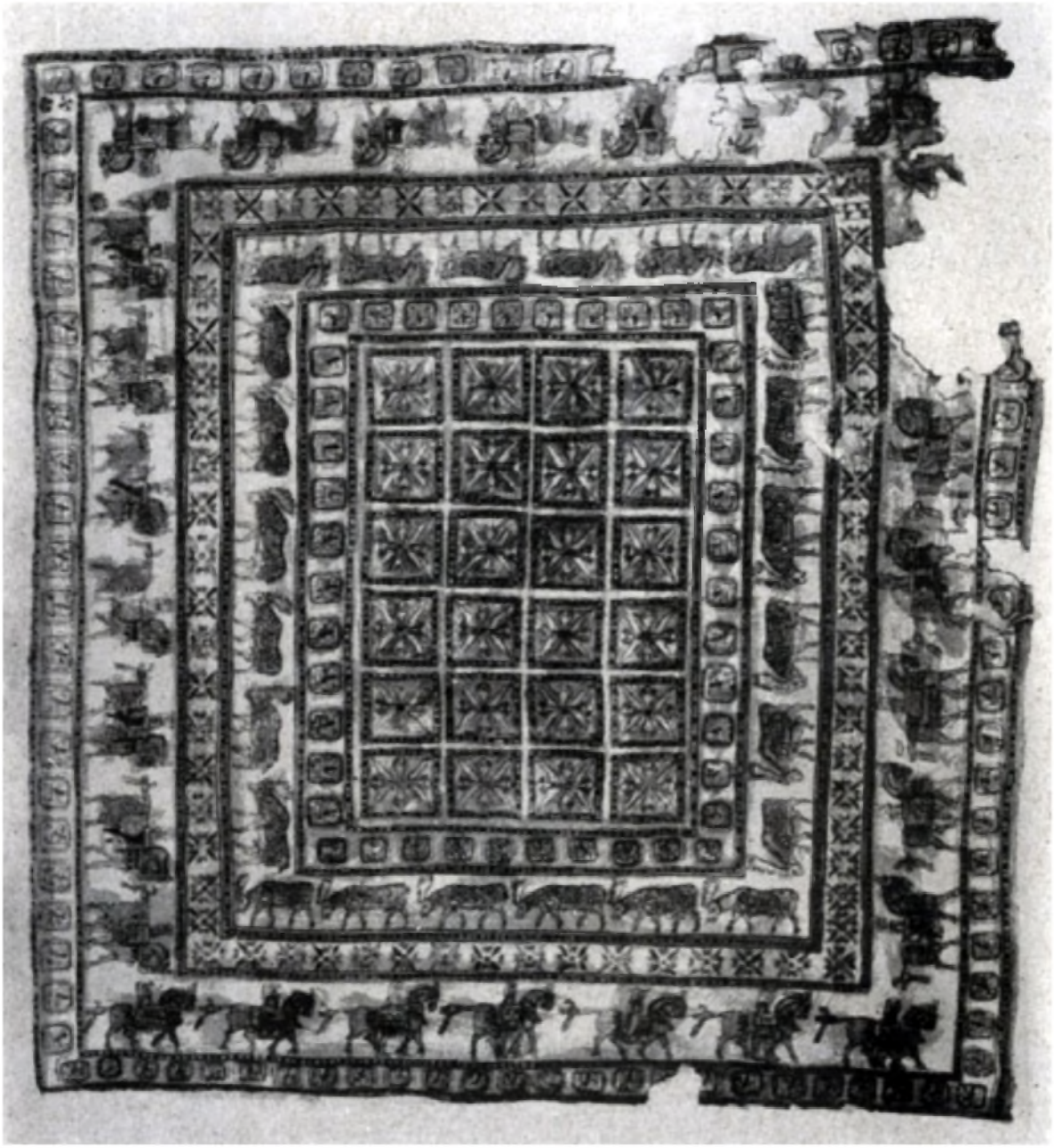


345 6. Орел, когтящий барана. Золотой рельеф из Сибири. 1 в, до н. э. — 1 в. н. э. Ленинград. Эрмитаж.



346. Фрагмент ткани из Ноин-Ула (северная Монголия). 1 в. до н. э. — 1 в. н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Среди находок в Алтайских курганах имеются предметы искусства, несомненно созданные не самими кочевниками, а их соседями-земледельцами. Так, в погребениях найдены фрагменты тонких узорчатых китайских тканей. Среднеазиатским, вероятно, является единственный в своем роде бархатный ворсовый ковер.Этот древнейший ковер, которому не меньше двух тысяч трехсот лет, поразительно хорошо сохранился. По вишнево-красному фону в геометрически правильной последовательности на ковре изображена процессия воинов, ведущих коней, и ближе к центру - фриз из идущих оленей; центральное поле ковра заполнено геометрическим орнаментом.



347 6. Ковер из Пазырыка (Горный Алтай). 5—4 вв. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Для периода 3 - 1 вв. до н.э. мы можем на основании дошедшей до нас мелкой пластики и по изображениям на монетах с полной определенностью утверждать, что в этот период существовала монументальная скульптура, а возможно, и монументальная живопись. В скульптуре этого времени заметно влияние средиземноморских и переднеазиатских художественных представлений и образов, а также и технических приемов. Конечно, нельзя отрицать проникновения в Среднюю Азию уже готовых, выкристаллизовавшихся художественных образов, идущих из материковой Греции и главным образом из эллинистической Малой Азии и с Переднего Востока, образов, являвшихся для той эпохи высшим достижением искусства. Однако произведения среднеазиатского искусства как предшествовавшего так и этого периодов говорят о высоком уровне развития культуры народов Средней Азии. Ярким свидетельством этого являются превосходные реалистические портреты на греко - бактрийских монетах. Найденная на Афрасиабе (городище древнего Самарканда) скульптурная группа, изображающая трех граций на колеснице, управляемой уродливым карликом, является местной, вероятно согдийской, переработкой широко известной эллинистической статуарной группы, имевшей

распространение от Северной Африки до Центральной Азии. Самостоятельной переработкой эллинистических мотивов являются фигура Геракла, поражающего лернейскую гидру, на одном из глиняных светильников, изображения монументальных статуй Геракла, Посейдона, близнецов Кастора и Поллукса и многие другие.

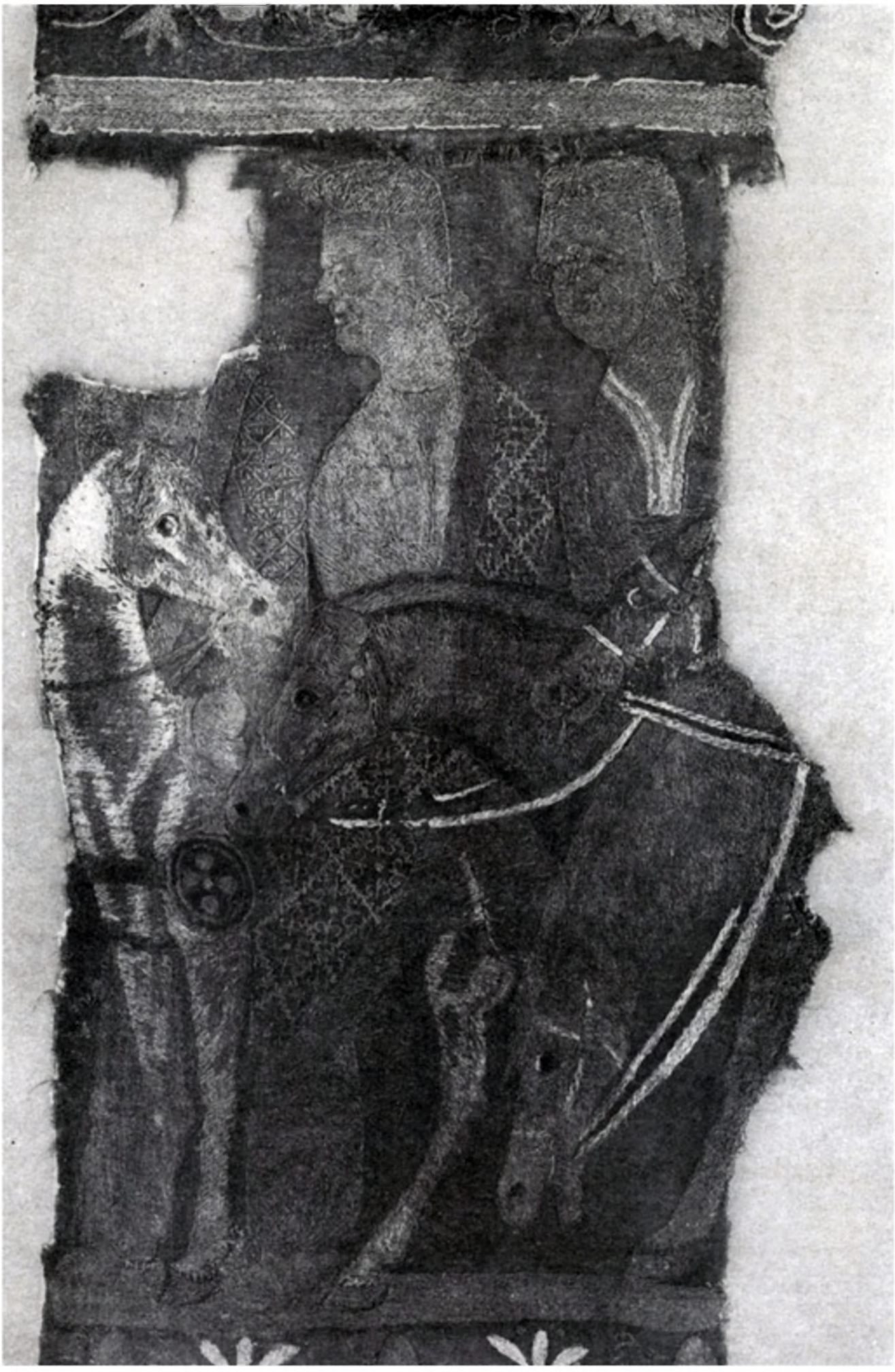


348. Афродита из Старой Нисы (близ Ашхабада). Мрамор. 2 в. до н. э. Из раскопок Южно-Туркменистанской экспедиции под руководством М. Е. Массона.



349. Ритоны из старой Нисы (близ Ашхабада). Резная слоновая кость. 2 в. до н. э. Из раскопок Южно-туркмени-станской экспедиции под руководством М. Е. Массона.

Южно-Туркненской экспедицией в парфянской Нисе открыты многочисленные ритоны из слоновой кости,украшенные в нижней части скульптурой животных, а вверху прекрасными, реалистически выполненными рельефами. Изображены греческие божества н музы. Исследователи отмечают, что изображенные персонажи по костюму и прическам имеют облик людей из парфянской придворной знати. Среди художественных памятников Нисы выделяется также мраморная женская статуя 2 в. до н.э. . Мотив обнаженной женщины, ноги которой задрапированы покрывалом, напоминает знаменитую статую Афродиты Милосской, несомненно послужившую прототипом для парфянского скульптора. Пластически прекрасно изваянная фигура женщины наделена своеобразием, позволяющим предполагать, что перед нами местная интерпретация образа античной богини. Реалистической формой, близкой памятникам восточно-эллинистической пластики, обладают серебряные и бронзовые фигурки, найденные в Нисе, в частности бронзовая массивная фигурка крылатого сфинкса с женской головой, служившая, вероятно, одной из ручек большой металлической вазы. На примере пластики раннепарфянского времени из Нисы мы можем отделить сильно Эллинизированное искусство парфянской знати (ритоны, серебряные статуэтки, геммы на перстнях, известные нам главным образом по оттискам) от искусства широких народных масс, главным образом представленного мелкой глиняной скульптурой, жившей еще очень древними традициями. Интересным образцом скульптуры Хорезма этой эпохи, в искусстве которого воздействие греческой и эллинистической культуры почти не сказалось, является терракотовая голова старухи, найденная в 1952 г. около Койкрылган-кала — памятника 4 - 3 вв. до н.э. Особенностью Этой скульптуры является своеобразная экспрессия, лицо с большими, как бы слепыми глазами и жизненно переданными старческими морщинами вокруг рта и подбородка.



355. Фрагмент шерстяной ткани из погребения в Ноин-ула (северная Монголия). 1 в. до н. э. — начало 1 в. н. э. Ленинград. Эрмитаж.

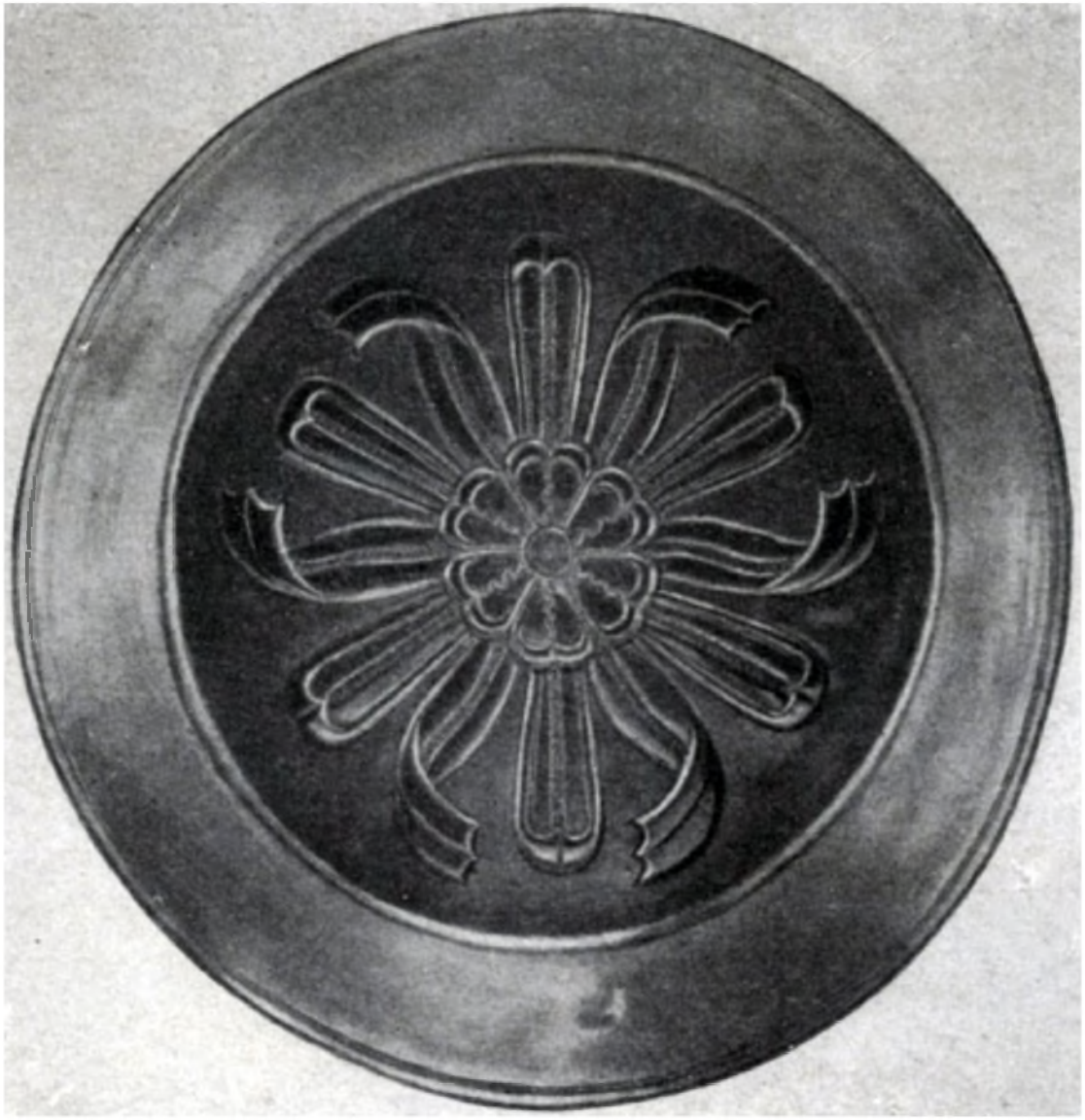
В 3 - 1 вв. до н.э. развивались городские ремесла, в том числе н художественные. Об этом свидетельствует многочисленная гончарная посуда из Парфии, Маргианы, Бактрии, Согда, Хорезма, отличающаяся прекрасной отделкой, стройностью и изяществом форм, но почти полностью лишенная орнаментации. Сохранившиеся в уже упомянутом погребении гуннского вождя в Ноин-Ула ткани с фигурными изображениями (всадники, грифоны, человеческие лица, растительный орнамент), вероятно среднеазиатского, скорее всего бактрийского происхождения, говорят о большом расцвете художественного ткачества. Некоторые исследователи относят к произведениям бактрийских мастеров 3 - 1 вв. до н.э. ряд хранящихся в Эрмитаже замечательных изделий торевтики, найденных в разных местах на территории СССР.



350 а. Богиня Хванинда. Бактрийский рельеф. Серебро с позолотой. Диаметр 12 см. Первая половина 2 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



350 6. Лев (?). Фрагмент бактрийского сосуда с изображением животных. Серебро с позолотой. Ленинград. Эрмитаж.



351 а. Бактрийская золотая тарелка. 2 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.



351 6. Фрагмент бактрийской серебряной чаши с изображениями коней. 3 в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Более полное представление о характере изобразительного искусства народов Средней Азии дают памятники 1 - 3 вв. н.э. - времени господства Кушанского и Парфянского царств.

Сохранилось большое количество произведений монументальной скульптуры, показывающих, какое огромное значение в искусстве народов Средней Азии имел этот вид изобразительного искусства, в средние века почти полностью исчезнувший под влиянием иконоборческих тенденций ислама. Все известные нам памятники монументальной скульптуры этого периода были связаны с архитектурой. Как правило, это высокий рельеф, а не круглая скульптура. По материалу скульптура делится на каменную, глиняную на деревянном каркасе и штуковую. Каменная скульптура была, повидимому, распространена в юго-восточных районах Средней Азии, преимущественно в Бактрии.



352 а. Фрагмент скульптурного карниза из Айртама (близ Термеза, Узбекская ССР). Известняк. Высота 36—38 см. 1—2 вв. н. э. Ленинград. Эрмитаж.



352 6. Арфист. Фрагмент скульптурного карниза из Айртама (близ Термеза, Узбекская ССР). Известняк. 1—2вв. н. э. Ленинград. Эрмитаж.



353. Арфист. Фрагмент скульптурного карниза из Айртама (близ Термеза, Узбекская ССР). Известняк. 1—2 вв. н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Замечательным произведением искусства являются скульптурные украшения каменного карниза буддийского святилища, обнаруженного в урочище Айртам около Термеза. Айртамский скульптурный фриз состоит из акантовых листьев, расположенных в два ряда, причем в верхнем ряду листья чередуются с фигурами музыкантов и гирляндоносцев. Арфист - одна из лучших фигур фриза. Черты лица даны очень обобщенно, но тем не менее реалистично. Во всем видна устоявшаяся художественная традиция, огромное мастерство. Очень скупыми изобразительными средствами художник сумел создать образ музыканта, как бы прислушивающегося к звучащей арфе. Следует обратить внимание на выработанный уже тип человеческой красоты: круглое лицо, небольшой подбородок с ямкой, рот, поставленный близко к короткому, прямому носу, большие широко раскрытые, чуть косо прорезанные глаза под тяжелыми веками. Хотя исследователи и считают, что изображения музыкантов и гирляндоносцев айртамского фриза связаны с буддийским культом, в них нет ничего специфически религиозного. Айртамский фриз относится ко времени расцвета Кушанской державы и датируется 1 - 2 вв. н.э.

Глиняную скульптуру мы знаем по памятникам Парфии и Хорезма. Большие монументальные статуи из царского дворца в Нисе дошли до нас почти совершенно разрушенными. Значительно лучше сохранились глиняные скульптуры из дворца в Топрак-кала.

Как уже отмечалось выше, статуи из необожженной глины, выполненные высоким рельефом, украшали стены парадных залов царского дворца, составляя подчас многофигурные композиции, повторявшиеся в определенном ритме. В так называемом «Зале царей» вдоль стен шло глиняное возвышение, разделенное на отдельные ниши стенками и решетками из фигурного кирпича. В каждой из этих ниш было скульптурное изображение царя размером в два человеческих роста, окруженное фигурами членов его семьи, сделанными в меньшем масштабе. Таким образом, скульптурное убранство зала являлось своеобразной портретной галлереей хорезмских царей. Скульптурная голова, происходящая из этой галлереи, передает тот же идеальный тип человеческой красоты, которой мы отметили в изображении музыкантов айртамского фриза. В сюжетах скульптур другого зала, условно названного «Залом побед», С. Толстов видит сцены венчания хорезмских царей Никами - богинями побед.

Скульптуры Топрак-кала, датируемые 3 в. н.э. относятся к тому периоду, когда Хорезм, освободившись от господства кушанских царей, снова становится самостоятельным государством. Художники, создавшие эти произведения, стремились показать мощь и величие Хорезмского царства. Скульптурам Топрак-кала присущи монументальность, лаконичность, величавая статичность. Положение статуй фронтальное, сложные повороты головы, к которым, как мы увидим ниже, хорезмийские художники прибегали при решении иных художественных задач, здесь отсутствуют. От этого периода до нас дошла и мелкая пластика — фигурки из обожженной глины — маленькие идолы, изображающие чаще всего женское божество. Такие фигурки известны нам главным образом по находкам из Согда.

Монументальная глиняная скульптура обычно бывала раскрашенной. Повидимому, широкое распространение имела и монументальная стенная живопись. В одном из пещерных буддийских монастырей близ Термеза сохранились остатки росписей, где по

золотому фону были изображены какие-то многофайловые сцены, вероятно, культового содержания. Это — пока что древнейшие остатки стенных росписей в Сродней Азии (1 - 3 вв. н.э.). Лучше сохранились стенные росписи дворца Топрак-кала.



354 а. Так называемая «Червонная дама». Фрагмент росписи из дворца Топрак-кала (Хорезм). 3 в. н. э. Из раскопок Хорезмской экспедиции под руководством С. П. Толстова.



354 6. Так называемая «Красная голова» из дворца Топрак-кала, Раскрашенная глина (Хорезм). 3 в. н. э. Из раскопок Хорезмской экспедиции под руководством С. П. Толстова.

Росписи Топрак-кала сделаны на хорошо выглаженной поверхности стены, покрытой белым штуковым грунтом. Краски в большинстве своем употреблялись местные, минеральные, главным образом так называемые цветные земли. Судя по дошедшим до нас остаткам, во дворце были и декоративные орнаментальные росписи и сложные, многофигурные сцены. Так, например, сохранились фрагменты большой композиции, изображавшей сбор плодов. Интересно также изображение арфистки, стилистически близкое айртамскому фризу. В фрагментах живописи из Топрак-кала видно разнообразие художественных приемов. Некоторые изображения очень графичны, с четким линейным контуром, другие, наоборот, выполнены в сочной живописной манере. И те и другие свидетельствуют о наличии здесь старой живописной традиции, складывавшейся веками. Сохранившиеся фрагменты росписей 3 в. говорят о мастерстве и технической выучке художников. Но самое важное - это правдивость изображений. Фигуры и лица людей даются в разнообразных раккурсах, чего мы не увидим позднее, в раннефеодальное время; очень скупыми средствами художник передает человеческие эмоции. С большой наблюдательностью изображены животные и птицы. Своеобразны орнаментальные

мотивы росписей; некоторые из них встречаются в узбекских вышивках и в других текстильных изделиях народов Средней Азии вплоть до наших дней.

Остатки хорсзмийской живописи 3 в. — это пока что единственные сколько-нибудь значительные памятники живописи рабовладельческой эпохи в Средней Азии. Однако большой профессионализм этой живописи, говорящий о длительных и прочных художественных традициях, а также наличие следов монументальных росписей в Парфии и Бактрии заставляют нас считать, что живопись в Средней Азии имеет глубокие корни и существовала задолго до 3 в. н.э., когда мы впервые встречаем сохранившиеся памятники. Вероятно, существовала не только монументальная стенная роспись, но также и иные виды живописи.

Кризис рабовладельческой формации в 4 - 0 вв. н.э. нашел выражение и в области изобразительного искусства. Не случайно мы располагаем очень небольшим количеством памятников, относящихся к этому периоду. Это объясняется не столько малой изученностью древней культуры народов Средней Азии, сколько именно упадком искусства в эти века. Фактически единственными памятниками изобразительного искусства этого периода являются предметы мелкой глиняной пластики, главным образом мужские изображения божеств в виде воинов, пришедшие на смену более обычным в древности женским изображениям, вероятно, символизировавшим богиню-мать. Характерны для этого периода своеобразные головные уборы с распростертыми крыльями на тулье. Некоторые исследователи связывают такие головные уборы с кочевниками-эфталитами, захватившими в это время (5 - 6 вв.) власть над земледельческими племенами и народностями Средней Азии. Лица, обычно выдавленные штампом, выполнены еще в реалистической манере, однако туловища фигурок уже примитивно вылеплены и говорят об упадке старой традиции изобразительного искусства.

***

Искусство и культура народов Сродней Азии рабовладельческой эпохи до последнего времени оставались почти неизвестными. Только за последние двадцать лет благодаря трудам советских археологов мы смогли составить себе общее представление о древнем искусстве народов Средней Азии. Естественно, что сейчас еще нет возможности достаточно полно объяснить специфические особенности всех найденных памятников, их идейно-художественное содержание и проследить этапы тысячелетнего развития искусства древних народов Средней Азии. Все же из того, что нам уже известно, ясно, что древнее среднеазиатское искусство занимало свое особое и важное место в истории художественной культуры Древнего мира. Архитектура, скульптура, живопись и прикладное искусство в условиях классового рабовладельческого общества получили значительное развитие и имели ряд общих черт у всех народов Средней Азии. Это особенно сказалось в архитектуре благодаря наличию сходных строительных приемов и известному единству своеобразного монументального стиля. Однако каждый из древних народов Средней Азии выработал в искусстве свои неповторимые особенности. Древняя архитектура Хорезма отличалась массивностью, прямоугольными силуэтами, вертикальным членением стен. Эти членения часто превращались в своеобразные гигантские полуколонны - «гофры», поднимавшиеся на всю высоту здания и соединенные вверху перспективными арочками. В изобразительном искусстве и особенно в архитектуре Хорезма влияние средиземноморских форм было ничтожно мало. Архитектура Парфни близко примыкала к архитектуре Хорезма, но в Парфии, особенно в разработке интерьеров, чувствуется большая близость с переднеазиатскими и средиземноморскими формами, особенно с парфянским зодчеством Месопотамии, а через него с сирийской и малоазиатской архитектурой римского времени. Воздействие

западных Эллинистических форм сильно проявилось в скульптуре и прикладном искусстве. Изобразительное искусство и особенно зодчество Бактрии нам еще очень мало известны. Однако по имеющимся памятникам видно, что они отличались своими особенностями. Бактрия была ядром Греко-бактрийского царства, затем Кушанской державы, которая объединяла Бактрию с Гандхарой и северо-западной Индией. В Бактрии получил распространение буддизм — господствовавшая религия Кушанского царства. Судя по остаткам архитектурных деталей, в Бактрии, более чем в других областях Средней Азии, была развита ордерная архитектура, возникшая не без влияния передне- и малоазиатских образцов. Вместе с тем в культовом зодчестве и скульптуре Бактрии сильно чувствовалось воздействие Индии, чему способствовал буддизм. Северо-восточные области Средней Азии, заселенные в древности по преимуществу кочевыми племенами, как мы отмечали выше, были связаны в культурном отношении с южной Сибирью, а также с Синьцзяном и Китаем, особенно в эпоху китайской империи Хань (3 в. до н.э. — 3 в. н. р.). 00 этом свидетельствует ряд памятников из раскопок в Фергане, Семиречье и южных областях Казахстана.

В условиях сложных культурных взаимовлияний каждый из народов Средней Азии тем не менее развивал своеобразные художественные традиции и создал произведения искусства, не сходные с памятниками Ирана, Индии и Китая. Это особенно ярко проявилось в зодчестве. В скульптуре и живописи Средней Азии на первых ступенях развития рабовладельческой формации для изображения человека был выработан канон, сходный с переднеазиатским и иранским. В дальнейшем изображения человека становятся все более и более реалистичными, отчасти под воздействием привнесенных передовых форм средиземноморского искусства, но главным образом в связи с ходом развития самого среднеазиатского общества.

Искусство Древней Индии

Н.Виноградова, О.Прокофьев

Культура Индии — одна из древнейших культур человечества, непрерывно развивающаяся в течение нескольких тысячелетий. На протяжении этого времени многочисленные народы, населяющие территорию Индии, создали высокохудожественные произведения литературы и искусства. Многие из этих произведений относятся к древнему периоду истории Индии, охватывающему промежуток времени с 3 тысячелетия до н.э. по 5 в. н.э. В географическом отношении Индия делится на южную Индию — Индостанский полуостров — и северную, занимающую бассейн рек Инда и Ганга и примыкающие к ним области. В северной части Индии, в плодородных долинах больших рек главным образом и развивалась культура Древней Индии.

Культура Древней Индии начала складываться уже в 3 тысячелетии до н.э., в период разложения первобытно-общинного строя и становления классового общества. Как и в других странах Древнего Востока, в Индии процесс формирования рабовладельческого строя шел медленно. Пережитки первобытно-общинных отношений в Индии сохранились вплоть до средних веков.

Искусство Древней Индии в своем развитии было связано с другими художественными культурами Древнего мира: от Шумера и до Китая. В изобразительных искусствах и архитектуре Индии (особенно в первые века н.э.) проявились черты связи с искусством Древней Греции, а также с искусством стран Средней Азии; последние в свою очередь восприняли многие достижения индийской культуры.

Первые известные нам произведения индийского искусства относятся к периоду неолита. Археологические находки, сделанные в долине Инда, открыли древнейшие культуры, восходящие к 2500 - 1500 гг. до н.э.; важнейшая из них обнаружена в поселениях Мохенджо-Даро (в Синде) и Хараппа (в Пенджабе) и относится к бронзовому веку. Общество этого времени находилось на уровне раннеклассовых отношений. Найденные памятники свидетельствуют о развитии ремесленного производства, наличии письменности, а также и о торговых отношениях с другими странами.

Раскопками, начатыми в 1921 г., открыты города со строгой планировкой улиц, которые тянулись параллельно с востока на запад и с севера на юг. Города обносились стенами, здания строились высотой в 2 - 3 этажа, из обожженного кирпича, штукатурились глиной и гипсом. Сохранились развалины дворцов, общественных зданий и бассейны для религиозных омовений; система водостоков этих городов была самой совершенной в Древнем мире.

Большим мастерством исполнения отличаются предметы бронзового литья, ювелирного и прикладного искусства, найденные в Мохенджо-Даро и Хараппе. Многочисленные печати из Мохенджо-Даро с искусной резьбой указывают на сходство культуры долины Инда с культурой Месопотамии времени Шумера и Аккада, с которыми, повидимому, Древняя Индия была связана торговыми отношениями. Изображения, вырезанные на печатях, чрезвычайно напоминают шумерийского мифологического героя Гильгамеша, борющегося со зверями. С другой стороны, в них уже наметились многие иконографические черты, развитые в дальнейшем в искусстве Индии. Так, на одной из печатей изображено трехликое божество, голова которого увенчана круто загнутыми кверху рогами. Вокруг него изображены олень, носорог, буйвол, слон и другие животные, считавшиеся священными, Это многоликое божество является прообразом брахманского Шивы в одном из его обликов покровителя зверей. Предполагается, что найденные в раскопках женские фигуры представляли богиню плодородия, образ которой впоследствии был связан с брахманскими «якшини» — духами плодородия.

Изображения животных на печатях выполнены очень тонко и с большой наблюдательностью: горный козел, круто повернувший голову с длинными рогами, тяжело ступающий слон, величественно стоящий священный бык и др. В отличие от животных изображения людей на печатях условны.



356. Статуэтка жреца из Мохенджо-Даро. Стеатит. 3000—2000 гг. до н. э.

Характерны для древней художественной культуры и две статуэтки, изображающие: одна — по всей видимости, жреца (найдена в Мохенджо-Даро) и другая - танцовщицу (найдена в Хараппе). Статуэтка жреца, предназначенная, вероятно, для культовых целей, сделана из белого стеатита и выполнена с большой долей условности. Одежда, закрывающая все тело, украшена трилистниками, представлявшими собой, возможно, магические знаки. Лицо с очень крупными губами, условно изображенной короткой бородой, уходящим назад лбом и продолговатыми глазами, выложенными кусочками раковин, по типу напоминает относящиеся к этому же периоду шумерийские скульптуры. Фигура танцовщицы из Хараппы, сделанная из серого шифера, мужской торс из красного камня и отдельные скульптурные головы, найденные в Мохенджо-Даро, отличаются большой пластичностью и мягкостью моделировки, передачей свободного и ритмичного движения. Указанные черты связывают искусство этого времени с индийской скульптурой последующих периодов.

Большим разнообразием отличаются найденные в Мохенджо-Даро керамические изделия. Блестящие лощеные сосуды покрывались орнаментом, в котором сочетались животные и растительные мотивы: условно выполненные изображения птиц, рыб, змей, коз и антилоп среди растений. Обычно роспись наносилась черной краской по красному фону. Многоцветная керамика встречалась реже.


ДРЕ
ИН
КАБУЛ
ГАДДА
ГАНДХАРА
ТАКСИЛА
ЛАХОР
ХАРАППА
Инд
МОХЕНДЖО ДАРО
МАТХУРА
АЮДХИЯ
САРНАТХ
ПАТАЛИПУТРА
Ганг
МАГАДХА
БАРАБАР
БОДХГАЯ
МАЛЬВА
САНЧИ
Нарбада
АДЖАНТА
УДАЯГИРИ
КАРЛИ
ДЕККАН
АЙХОЛ
АНУРАДХАПУРА
СИГИРИЙЯ
ЦЕЙЛОН

Древняя Индия.



План Мохенджо-Даро.

Культура Мохенджо-Даро и Хараппы погибла в середине 2 тысячелетия до н.э. в результате вторжения в долину Инда племен ариев, стоявших на более низкой ступени

развития и смешавшихся с коренным населением страны. Последующий период известен нам главным образом по древнейшему литературному памятнику Индии — Ведам, создание которых относится ко 2 тысячелетию до н.э. В гимнах, обращенных к богам, Веды передают религиозные и философские представления, изображают жизнь и быт ариев, населявших территорию Пенджаба, и окружавших их племен. Боги, описанные в Ведах, олицетворяли природные явления; описания природы в ведических гимнах наполнены глубоким поэтическим чувством. Люди разговаривают с одушевленной ими природой, наделяя ее божественными качествами. «Из середины воздушного моря идут младшие сестры океана, чистые, никогда не отдыхающие; молниеносен Индра-тур проложил им дорогу; эти божественные воды да помилуют меня», - так говорится в одном из гимнов Ригведы - древнейшей части Вед. В Ведах есть некоторые сведения об архитектуре того времени. Селения индийских племен состояли из круглых в плане деревянных построек с полусферическим перекрытием и планировались, как города Мохенджо-Даро и Хараппа; их улицы пересекались под прямым углом и были ориентированы по четырем странам света.

В начале 1 тысячелетия до н.э. рост производительных сил в связи с применением железных орудий ускорил развитие рабовладельческих отношений в Древней Индии. Возникли государства в форме характерных для Древнего Востока рабовладельческих деспотий, в которых верховная власть была сосредоточена в руках правителя, а земля считалась государственной собственностью. Основой сельского хозяйства были патриархальные мелкие общины, построенные на сочетании ремесла и земледелия; в 1 тысячелетии до н.э. рабский труд использовался и в этих общинах. Однако в Индии рабство не достигло развитых форм, свойственных античным государствам, вследствие устойчивости первобытно-общинного уклада. Последнее, несомненно, способствовало постоянству и преемственности традиций как в религии, так и в искусстве.

В северной Индии крупнейшим было государство Магадха, владевшее почти всей долиной Ганга. В это время утверждается и становится господствующей идеология брахманизма, отличавшаяся от ведической более отчетливо выраженным классовым характером. Брахманская религия, возникшая в начале 1 тысячелетия до н.э., освящала разделение общества на варны — группы, отличавшиеся по их положению в обществе, и утверждала привилегии жрецов и военной знати.

Брахманы использовали и дополнили основной круг божеств, который существовал в древних верованиях. Эти божества: Брама — созидатель, Вишну — охранитель и Шива — разрушитель, бог Индра — покровитель царской власти с сонмом других богов, духов и гениев, — стали постоянными образами в последующем искусстве Индии.

Литературные источники описывают относящееся к 1 тысячелетию до н.э. строительство городов, разделенных на четыре части соответственно делению населения на варны. Постройки в городах были главным образом деревянными, камень применялся мало. О развитости архитектуры этого времени может дать представление следующее описание в Махабхарате: «Он [стадион для игр и состязаний] был со всех сторон окружен загородными дворцами, искусно выстроенными, высокими, подобно вершине горы Кайласы. Дворцы были снабжены жемчужными сетками [вместо окон] и украшены полами из драгоценных камней, которые соединялись с лестницами, легкими для восхождения, и были уставлены сидениями и покрыты коврами... В них были сотни просторных дверей. Они блистали ложами и сидениями. Отделанные во многих своих частях металлом, они напоминали собой вершины Хималая».

Важнейшими памятниками художественной культуры Индии 1 тысячелетия до н.э. являются эпические произведения «Махабхарата» и «Рамаяна», наиболее полно и ярко воплотившие древнеиндийскую мифологию, которая явилась основой искусства Индии на протяжении многих веков.

В эпосе «Махабхарата» и «Рамаяна» реалистические описания природы и быта древних индийцев тесно переплетаются с невероятными фантастическими приключениями и удивительными подвигами бесчисленных мифологических героев. Боги, духи, демоны, наделенные необычайной силой и могуществом, населяют богатую, полную сказочного изобилия тропическую природу, олицетворяют ее силы. В горах, лесах и морях живут ядовитые Нага — полузмеи - полулюди, гигантские слоны и черепахи, крошечные карлики, обладающие нечеловеческой силой, фантастические божества-чудовища вроде Гаруды — гигантской птицы, рожденной женщиной. Необычайные подвиги Гаруды так описаны в «Махабхарате»: «И увидел он огонь отовсюду. Ярко сияющий, он со всех сторон покрывал своими лучами небо. Он был страшен и, движимый ветром, казалось, собирался сжечь само солнце. Тогда благородный Гаруда, создав у себя девяносто раз девяносто уст, быстро выпил множество рек при помощи тех уст и со страшной быстротой возвратился туда. И каратель врагов, имевший вместо колесницы крылья, залил реками пылающий огонь».



Бык. Печать.

Богатая природа Индии описывается в мифах и легендах с яркой образностью. «Царь гор содрогнулся от порывов ветра... и, покрытый согнувшимися деревьями, пролил дождь цветов. И вершины той горы, сверкавшие драгоценными камнями и золотом и украшавшие великую гору, рассыпались во все стороны. Многочисленные деревья, сломанные тою ветвью, блистали золотыми цветами, будто облака, пронизанные молниями. И те деревья, усеянные золотом, соединяясь при падении с горными породами, казались там как бы окрашенными лучами солнца» («Махабхарата»).

И Гаруда, и Нага, и многочисленные герои древнеиндийского эпоса, такие, например, как пять братьев Пандавов, рожденные женами царя Панду от богов, с их гиперб-олической силой и нередко фантастической внешностью нашли свое многообразное отражение в искусстве Индии.

Произведения изобразительного искусства от конца 2 до середины 1 тысячелетия до н.э. не сохранились. Зато довольно полное представление об искусстве Древней Индии дают памятники начиная с периода династии Маурья (322 - 185 гг. до н.э.). В Индии, отразившей греко-македонское завоевание, создалось мощное рабовладельческое государство, занимавшее большую часть страны (за исключением самой южной части Декана), от Кабула и Непала на севере до Тамильских государств на юге. Объединение страны в одно большое централизованное государство было начато Чандрагуптой (около 322 - 320 гг. до н.э.) и завершено Ашокой (272 - 232 гг. до н.э.).

Для этого периода характерно строительство городов и дорог. По описаниям литературных источников, деревянные постройки правителей отличались большой пышностью. Дворец царя Ашоки, самого могущественного из правителей династии Маурья, находился в столице государства Магадхи Паталипутре и представлял собой деревянное здание в несколько этажей, стоявшее на каменном фундаменте и имевшее 80 колонн из песчаника. Дворец был богато украшен скульптурой и резьбой. Представление о его фасаде можно получить по рельефу, сделанному около 1 в. н.э., хранящемуся в Матхурском музее. В трех этажах один над другим размещались огромные залы, щедро декорированные живописью, драгоценными камнями, золотыми и серебряными изображениями растений и животных и т. п. По фасаду тянулся длинный ряд килевидных арок, чередовавшихся с балконами на столбах. От дворца к Гангу террасами спускались сады с фонтанами и бассейнами.

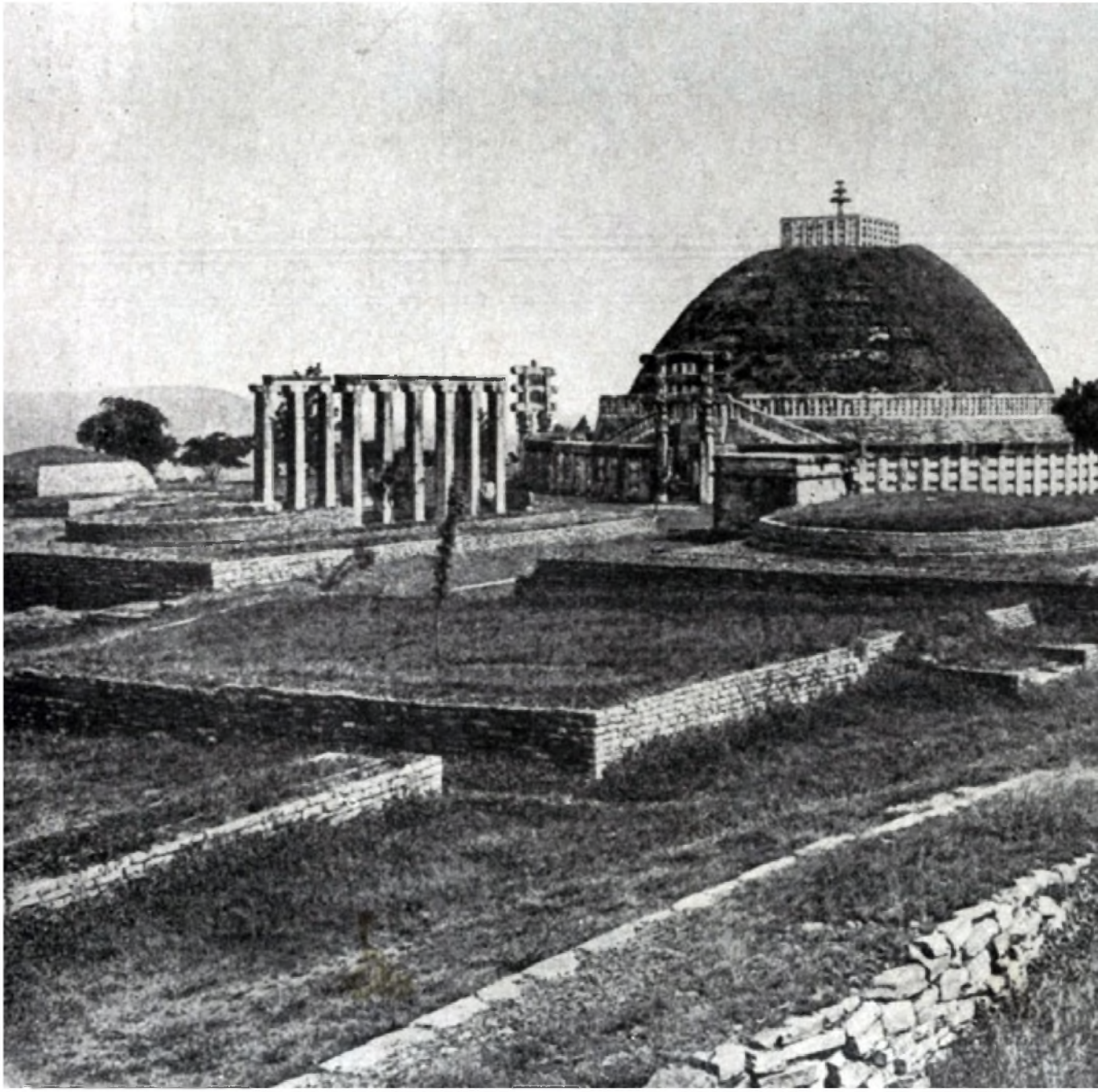
Паталипутра, согласно греческому историку (римского времени) Арриану, сделавшему пересказ несохранившегося труда Мегасфена, являлась самым большим и богатым городом Индии того времени. Вокруг города проходил широкий ров и деревянная стена с 570 башнями и 64 воротами длиной более 20 км. Дома были по большой части деревянными, двух- и трехэтажными.

В период правления Ашоки государство достигло значительного экономического и культурного процветания. Большое развитие получила внешняя и внутренняя торговля, завязались сношения со странами южной Индии, Египтом и Сирией. Это время характеризуется значительным усилением рабовладельческих отношений. Количество рабов увеличилось, росла работорговля. Огромные богатства сосредоточились в руках правящей верхушки.

Протест против гнета деспотического государства нашел отражение в появлении различных философских и религиозных учений, выступавших против брахманизма. Одним из таких учений был буддизм, возникший, по преданию, в 6 в. до н.э. и получивший широкое распространение в 3 в. до н.э. Согласно легенде, основатель этого учения Сидхарта Гаутама был сыном влиятельного князя, жившего в северо-восточной Индии в 6 в. до н.э. Увидев страдания людей, он в возрасте 29 лет покинул дворец, оставив жену и сына, и стал проповедовать новое учение, призывающее к всеобщему равенству людей, к покорности судьбе и обещающее спасение в загробном мире. Путем длительных странствований, страданий и перевоплощений Гаутама достиг нирваны (то есть прекращения перевоплощений и освобождения от страданий) и стал называться Буддой, то есть «просветленным». Буддизм получил распространение среди широких народных масс. Вместе с тем он имел поддержку и в среде господствующих классов. Для рабовладельческой военной знати он стал оружием борьбы со старым брахманским жречеством, претендовавшим на исключительное положение в государстве, поддерживавшим племенную раздробленность в стране и мешавшим развитию социально-экономических отношений. При царе Ашоке буддизм был объявлен государственной религией.

Появление буддизма повлекло за собой возникновение каменных культовых сооружений, служивших пропаганде его идей. При Ашоке строились многочисленные храмы и монастыри, высекались буддийские моральные предписания и проповеди. В этих культовых сооружениях широко использовались уже сложившиеся традиции архитектуры. В скульптуре, украшавшей храмы, отразились древнейшие легенды, мифы и религиозные представления; буддизм вобрал в себя почти весь пантеон брахманских божеств.

Одним из главных видов буддийских культовых памятников были ступы. Древние ступы представляли собой сложенные из кирпича и камня полусферические сооружения, лишенные внутреннего пространства, по облику восходящие к древнейшим погребальным холмам. Ступа воздвигалась на круглом основании, по верху которого был сделан круговой обход. На вершине ступы ставился кубический «божий дом», илиреликварий из драгоценного металла (золота и др.). Над реликварием возвышался стержень, увенчанный убывающими кверху зонтами — символами знатного происхождения Будды. Ступа символизировала нирвану. Назначением ступы являлось хранение священных реликвий. Ступы строились в местах, связанных, по легендам, с деятельностью Будды и буддийских святых. Наиболее ранним и ценным памятником является ступа в Санчи, выстроенная при Ашоке в 3 в. до н.э., но в 1 в. до н.э. расширенная и обнесенная каменной оградой с 4 воротами. Общая высота ступы в Санчи 16,5 м, а до конца стержня 23,6 м, диаметр основания - 32,3 м. Лаконичность и монументальность тяжелых и мощных форм характерны как для этого памятника, так и вообще для культового зодчества периода Маурья. Ступа в Санчи построена из кирпича и снаружи облицована камнем, на который первоначально был нанесен слой обмазки с выгравированными рельефами буддийского содержания. По ночам ступа освещалась светильниками.



359. Большая ступа в Санчи. 3 в. до н. э.

Близка по форме к ступе в Санчи Тупарама-Дагоба, выстроенная в 3 в. до н.э. в Анурадхапуре на острове Цейлоне, где параллельно с Индией развивалось близкое к ней искусство. Цейлонские ступы, носившие название дагоба, имели несколько более вытянутую колоколообразную форму. Тупарама-Дагоба представляет собой массивное каменное сооружение с высоким, заостренным кверху каменным шпилем.



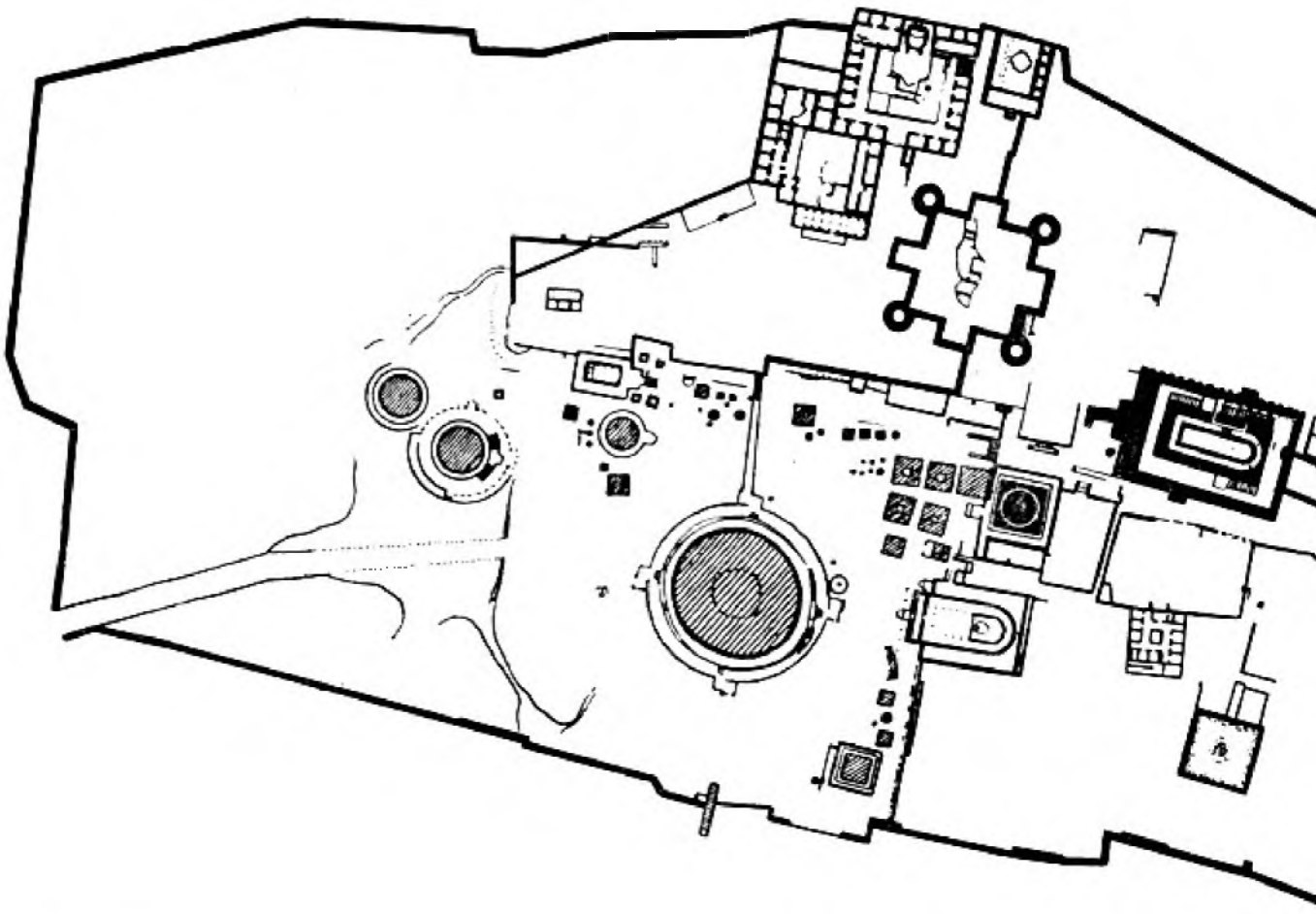
358. Тупарама - Дагоба в Анурадхапуре, на острове Цейлоне. 3 в. до н. э.

Каменная ограда вокруг ступы в Санчи была создана по типу древней деревянной, а ее ворота ориентировались по четырем странам света. Каменные ворота в Санчи сплошь покрыты скульптурой, почти нет ни одного места, где камень оставался бы гладким. Эта скульптура напоминает резьбу по дереву и слоновой кости, и не случайно резчиками по камню, дереву и кости в Древней Индии работали одни и те же народные мастера. Ворота представляют собой два массивных столба, несущих три пересекающие их наверху перекладины, расположенные одна над другой. На последней верхней перекладине помещались фигуры гениев-хранителей и буддийские символы, например колесо — символ буддийской проповеди. Фигура Будды в этот период еще не изображалась.



360. Северные ворота ступы в Санчи. 1 в. до н. э.

Сцены, украшающие ворота, посвящены джатакам — легендам из жизни Будды, перерабатывавшим мифы Древней Индии. Каждый рельеф является целой большой новостью, в которой с подробностью и тщательностью изображены все действующие лица. Памятник, так же как и священные книги, должен был как можно полнее освещать тот культ, которому он служил. Поэтому с такой подробностью рассказываются все события, связанные с жизнью Будды Живые образы, выполненные в скульптуре, являются не только религиозными символами, но воплощают в себе многогранность и богатство индийской народной фантАзии, образцы которой в литературе нам сохранила «Махабхарата». Отдельные рельефы на воротах — это жанровые сцены, повествующие о жизни народа. Наряду с буддийскими сюжетами изображаются также древние божества Индии. На северных воротах в верхней полосе изображена сцена поклонения слонов священному дереву. С двух сторон медленно приближаются к священному дереву тяжелые фигуры слонов. Их хоботы как бы качаются, скручиваются и протягиваются к дереву, создавая плавное ритмическое движение. Цельность и мастерство композиционного замысла, а также живое чувство природы характерны для этого рельефа. На столбах вырезаны пышные крупные цветы и ползучие растения. Легендарные чудовища (Гаруда и др.) помещены рядом с изображениями реальных зверей, мифологическими сценами и буддийскими символами. Фигуры даются то в плоском рельефе, то в высоком, то еле различимыми, то объемными, что создает богатую игру света и тени. Массивные фигуры слонов, стоящие по четыре с каждой стороны, подобно атлантам, несут на себе тяжелую массу ворот.



План Санчи.

Необычайно поэтичны скульптурные фигуры качающихся на ветвях девушек — «якшини», духов плодородия, — помещенные в боковых частях ворот. От примитивных и условных древних форм искусство в этот период далеко шагнуло вперед. Это проявляется прежде всего в несравненно большем реализме, пластичности и гармонии форм. Весь облик якшини, их грубоватые и большие руки и ноги, украшенные многочисленными массивными браслетами, крепкая, круглая, очень высокая грудь, сильно развитые бедра подчеркивают физическую силу этих как бы напоенных соками природы, упруго качающихся на ветвях девушек. Ветки, за которые хватаются руками молодые богини, сгибаются под тяжестью их тел. Движения фигур красивы и гармоничны. Эти женские образы, наделенные жизненными, народными чертами, постоянно встречаются в мифах Древней Индии и сравниваются с гибким деревом или молодым, буйным побегом, так как они воплощают могучие творческие силы обожествленной природы. Ощущение стихийной силы присуще всем образам природы в скульптуре Маурья.

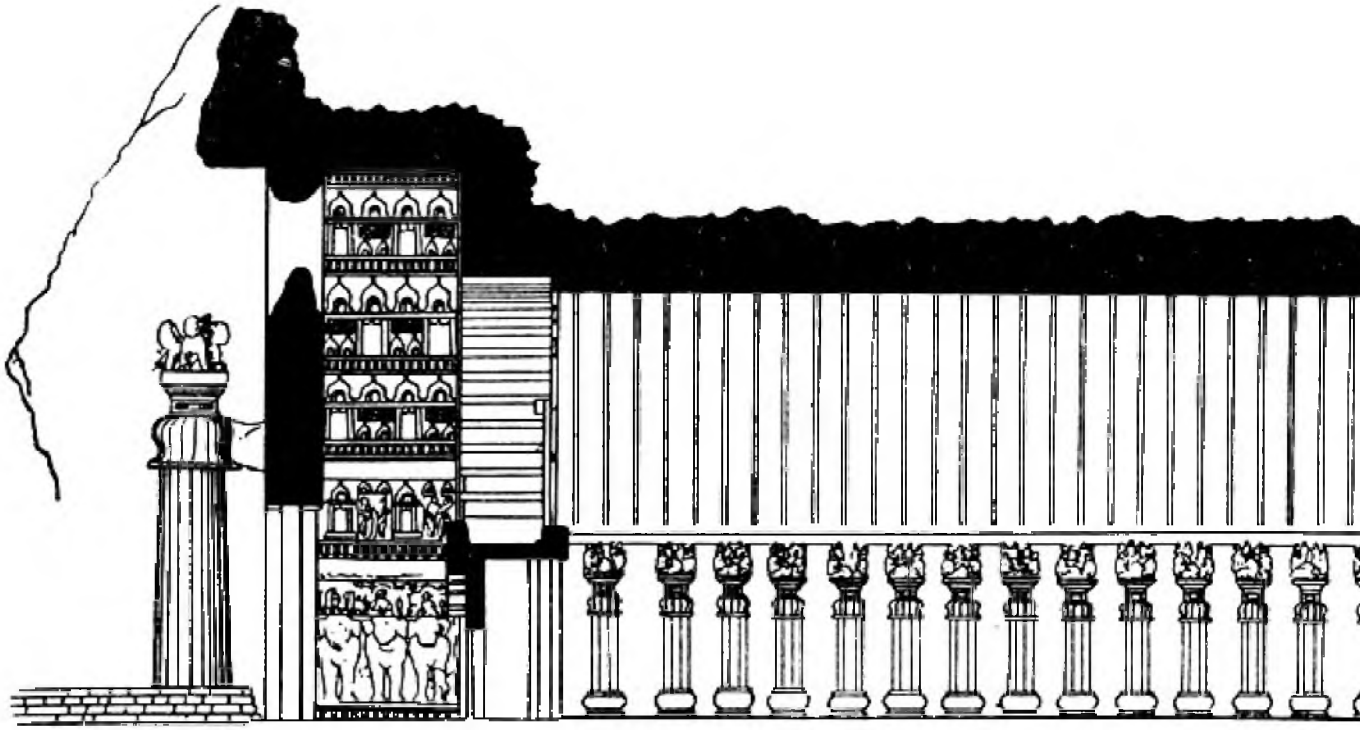


361. Якшини. Скульптура южных ворот ступы в Санчи. 1 в. до н. э.

Вторым видом монументальных культовых сооружений были стамбха — монолитные каменные столбы, обычно завершенные капителью, увенчанной скульптурой. На столбе высекались эдикты и буддийские религиозные и моральные предписания. Вершина столба украшалась лотосовидной капителью, несущей скульптуры символических священных животных. Такие столбы более ранних периодов известны по древним изображениям на печатях. Столбы, возведенные при Ашоке, украшены буддийскими символами и по своему назначению должны выполнять задачу прославления государства и пропаганды идей буддизма. Так, четыре льва, соединенные спинами, на сарнатхском столбе поддерживают буддийское колесо. Сар-натхская капитель сделана из полированного песчаника; все изображения, выполненные на ней, воспроизводят традиционные индийские мотивы. На абаке помещены рельефные фигуры слона, коня, быка и льва, символизирующие страны света. Животные на рельефе переданы живо, их позы динамичны и свободны. Фигуры львов наверху капители более условны и декоративны. Являясь официальным символом мощи и царственного величия, они значительно отличаются от рельефов в Санчи.



357. Львиная капитель из Сарнатха. Песчаник. Высота 2,13 м. 3 в. до н. э. Сарнатх. Музей.



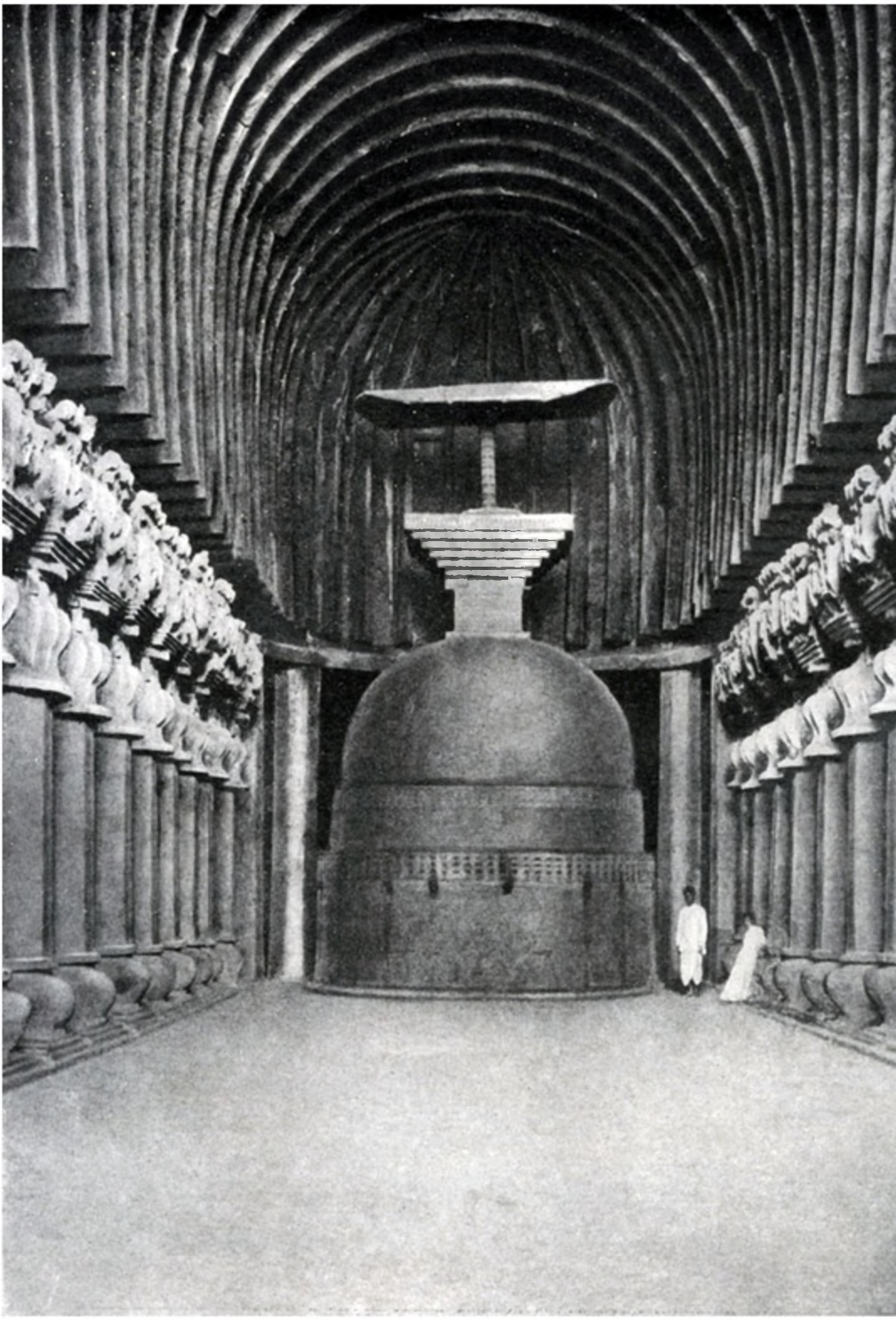
Чайтья в Карли. Разрез.

В период правления Ашоки начинается строительство буддийских пещерных храмов. Буддийские храмы и монастыри высекались прямо в массивах скал и представляли подчас крупные храмовые комплексы. Суровые, величественные помещения храмов, разделенные обычно двумя рядами колонн на три нефа, украшались круглой скульптурой, резьбой по камню и живописью. Внутри храма помещалась ступа, расположенная в глубине чайтьи, против входа. От времени Ашоки сохранилось несколько небольших пещерных храмов. В архитектуре этих храмов, как и в других каменных сооружениях периода Маурья, сказались традиции деревянного зодчества (главным образом в обработке фасадов). Таков вход в один из наиболее древних пещерных храмов Ломас-Риши в Барабаре, выстроенный около 257 г. до н.э. На фасаде воспроизведены в камне килевидная арка над входом, выступы балок и даже ажурная решетчатая резьба. В Ломас-Риши над входом, в узком пространстве пояса, расположенного полукругом, помещено рельефное изображение слонов, поклоняющихся ступам. Их грузные фигуры ритмическими и мягкими движениями напоминают рельефы ворот в Санчи, созданные двумя веками позднее.

Дальнейшее развитие внутреннего помещения, еще мало развитого в храме Ломас-Риши, привело к созданию крупных пещерных храмов — чайтий во 2 - 1 вв. до н.э. Наиболее значительными являются чайтьи в Бхаджа, Кондане, Аджанте Назике. В них выкристаллизовался ранний тип пещерного храма, нашедший свое лучшее выражение в чайтье в Карли.

Первоначально чайтья заимствовала отдельные элементы деревянного зодчества, что отразилось не только в повторении архитектурных форм, но и во вставленных деревянных деталях. Вместе с тем характер вырубленного в скалах помещения, своеобразная связь

ваяния и зодчества вызвали к жизни совершенно новый род архитектуры, просуществовавший в Индии около тысячи лет.



362. Чайтья в Карли. Внутренний вид. 1 в. до н. э.

Наиболее значительна в художественном отношении чайтья в Карли 1 в. до н.э. . Величественный интерьер чайтьи оформлен двумя рядами колонн. Восьмигранные монолитные колонны с пухлыми граненными капителями завершены символическими скульптурными группами коленопреклоненных слонов с восседающими на них мужскими и женскими фигурами. Свет, проникающий через килевидное окно, освещает чайтью. Прежде свет рассеивался рядами деревянных орнаментированных решеток, что еще более усиливало атмосферу таинственности. Но и теперь, выступая в полумраке, колонны как бы надвигаются на зрителя. Токовые коридоры настолько узки, что за колоннами почти не остается пространства Стены вестибюля перед входом во внутреннее помещение чайтьи украшены скульптурой. У подножия стен стоят массивные фигуры священных слонов, исполненные в очень высоком рельефе. Пройдя эту часть храма, как бы посвящавшую в историю жизни Будды и подготовлявшую определенное молитвенное настроение, паломники попадали в таинственное, полутемное пространство святилища с блестящими, отполированными, как стекло, стенами и полом, в которых отражались блики света. Чайтья в Карли - одно из лучших архитектурных сооружений Индии этого периода. В ней ярко проявилась самобытность древнего искусства и характерные черты культовой индийской архитектуры. Скульптура пещерных храмов обычно служит гармоничным дополнением архитектурных деталей фасада, капителей и т. п. Ярким образцом декоративной скульптуры пещерных храмов является упомянутое оформление капителей чайтьи, образующее своеобразный фриз над рядом колонн зала.

Следующий период в истории искусства Индии охватывает 1 - 3 вв. н.э. и связан с расцветом Индо-Скифского государства Кушан, занимавшего северную часть центральной Индии, Среднюю Азию и территорию Китайского Туркестана. В этот период Индия вела широкую торговлю и завязала тесные культурные сношения с западным миром. Литературные источники дают описание большого количества различных товаров и предметов роскоши, которыми обменивались между собой эти страны. Своеобразными чертами отличается искусство Гандхары (нынешняя территория Пенджаба и Афганистана), наиболее тесно связанное с культурой античного мира.

Буддийские сюжеты гандхарских скульптур и скульптурных рельефов, украшавших стены монастырей и храмов, отличаются большим разнообразием и в индийском искусстве занимают особое место. В Гандхаре сложились иконографические черты, композиционные приемы и образы, получившие в дальнейшем широкое распространение в странах Дальнего Востока и Средней Азии.

Новым явилось изображение Будды в образе человека, что не встречалось раньше в искусстве Индии. Вместе с тем в образе Будды и других буддийских божеств нашло воплощение представление об идеальной личности, в облике которой гармонически сочетается физическая красота и возвышенное духовное состояние покоя и ясного созерцания. В скульптуре Гандхары органически слились некоторые черты искусства Древней Греции с насыщенными полнокровными образами и традициями древнейшей Индии. Примером может служить рельеф Калькуттского музея, изображающий посещение Индрой Будды в пещере Бодхгайи. Как и в подобной сцене на рельефах Санчи, Индра со свитой подходит к пещере, молитвенно складывая руки; повествовательная жанровая сцена вокруг фигуры Будды тоже носит характер, присущий более ранним скульптурам Индии. Но, в отличие от композиции в Санчи, центральное место в калькуттском рельефе занимает полная спокойствия и величия фигура Будды, сидящего в нише, с головой, окруженной нимбом. Складки его одежды не скрывают тела и

напоминают одежды греческих богов. Вокруг ниши изображены различные животные, символизирующие уединенность места отшельничества. Значительность образа Будды подчеркнута неподвижностью позы, строгостью пропорций, отсутствием связи фигуры с окружающим.



363. Статуя Будды в Таксиле. 2 в. н. э.



364. Статуя Будды из Гандхары. 2—3 вв. н. э. Лахор. Музей.

В других изображениях гандхарские художники трактовали образ человека-божества еще более свободно и жизненно. Такова, например, статуя Будды из Берлинского музея, сделанная из голубоватого шифера. Фигура Будды закутана в одежду, напоминающую греческий гиматий и спускающуюся широкими складками к его ногам. Лицо Будды с правильными чертами, тонким ртом и прямым носом выражает спокойствие. В его лице и позе нет ничего, что указывало бы на культовый характер статуи.



367. Гений с цветами. Стуковая скульптура из Гадды. 3—4 вв. н. э. Париж. Музей Гимэ.

Еще меньше связана с религиозной традиционной формой стуковая статуя из Гадды (Афганистан), изображающая гения с цветами. Гений тонкой рукой придерживает край одежды, наполненной нежными лепестками цветов. Мягкие складки ткани облекают его тело, оставляя обнаженной грудь, украшенную ожерельем. Тяжелые крупные завитки волос обрамляют округлое лицо с тонкими бровями, выразительным, глубоким и одухотворенным взглядом. Вся фигура гения полна гармонии, проникнута легким и свободным движением.

Среди памятников Кушанского периода особое место принадлежит портретным статуям, в частности скульптурам правителей. Статуи правителей часто помещались вне архитектурных сооружений, как отдельно стоящие памятники. В этих статуях воссозданы характерные черты их облика и точно воспроизведены все детали одежды. К числу таких портретных статуй относится найденная в Матхурском округе фигура Канишки (правившего в Кушанском царстве в 78 - 123 гг. н.э.). Царь изображен в тунике, доходящей до колен и подпоясанной ремнем; сверху туники надета более длинная одежда. На ногах мягкие сапоги с завязками. Иногда отдельным культовым изображениям придавались портретные черты, как это видно в статуе Авалокитешвары.



365. Статуя Авалокитешвары из Гандхары. 2—3 вв. н. э. Берлин.

Герои древнеиндийского эпоса, так же как и прежде, продолжают занимать в искусстве этого периода значительное место. Но, как правило, они наделяются иными чертами. Их образы более возвышенны; их фигуры отличаются гармонией и ясностью пропорций.



366. Статуя «Змеиного царя» из Матхуры. 2 в. н. э.

Широкая связь индийской культуры с культурами других стран проявляется не только в искусстве Гандхары. Этими же чертами характеризуются и памятники матхурской школы, сосуществовавшей с гандхарским искусством. Как пример подобных памятников можно привести скульптуру 2 в. н.э., изображающую змеиного царя Нага. Его обнаженное тело необычайно пластично, сильная грудь расправлена, весь торс находится в сильном, но плавном движении. Мягкая повязка вокруг бедер, ниспадая широкой петлей, образует ряд глубоких складок, как бы разлетающихся от сильного движения. Могучая фигура змеиного царя соединяет в себе гармонию греческой скульптуры с традиционно индийской акцентировкой сочности, пластичности форм и передачей плавной ритмики непрерывного по своему характеру движения.

В архитектуре Индии, относящейся ко времени 1 - 3 вв. н.э., происходят изменения в сторону большей декоративности форм. Строительным материалом становится кирпич. Ступа приобретает более вытянутую форму, утрачивая свою прежнюю монументальность. Обычно она возводится на высокой цилиндрической платформе, имеющей лестницы и украшенной скульптурными изображениями Будды. Платформа и ступа, а также окружающая ограда покрываются декоративной резьбой и многочисленными барельефными изображениями на темы, взятые преимущественно из джатак — легенд о Будде. Одним из выдающихся образцов архитектуры этого периода была знаменитая ступа в Амаравати (2 в.). Ступа не сохранилась, но о ней можно судить по ряду рельефов ограды, изображающих ступу. Рельефы на буддийские сюжеты отличаются смелой динамикой композиционных приемов, реализмом отдельных фигур. Выразительным примером являются сохранившиеся фрагменты рельефа на ограде ступы.

Последнее крупное объединение Индии рабовладельческого периода произошло в 4 в. н.э. в связи с возникшим мощным государством династии Гупта (320 г. — середина 5 в. н.э.). С объединением страны в Индии наступил новый подъем культуры. В период Гупта начали зарождаться феодальные отношения; наметился переход от варн к более жесткой кастовой системе, получившей окончательное развитие в эпоху феодализма. Значительные изменения произошли и в религиозной идеологии Индии. Буддизм принял брахманское учение о врожденной принадлежности людей к различным варнам и кастам. Вновь возросло значение брахманизма, обосновывавшего деление общества на касты и постепенно поглощавшего буддизм. Новая религия служила сильнейшим средством укрепления нарождающегося феодального строя, содействовала закабалению и порабощению народа. Государство Гуптов в период своего могущества занимало огромную территорию: в его владения входили Мальва, Гуджарат, Пенджаб, Непал и др. В прямой зависимости были и соседние страны. Большие средства, притекавшие от налогов и торговых сношений с другими странами, тратились на строительство дворцов и храмов, на поощрение науки, достигшей в период Гупта большого расцвета, это был последний этап развития литературы и искусства рабовладельческого общества, в котором в то же время отразилось сложение новых эстетических взглядов.

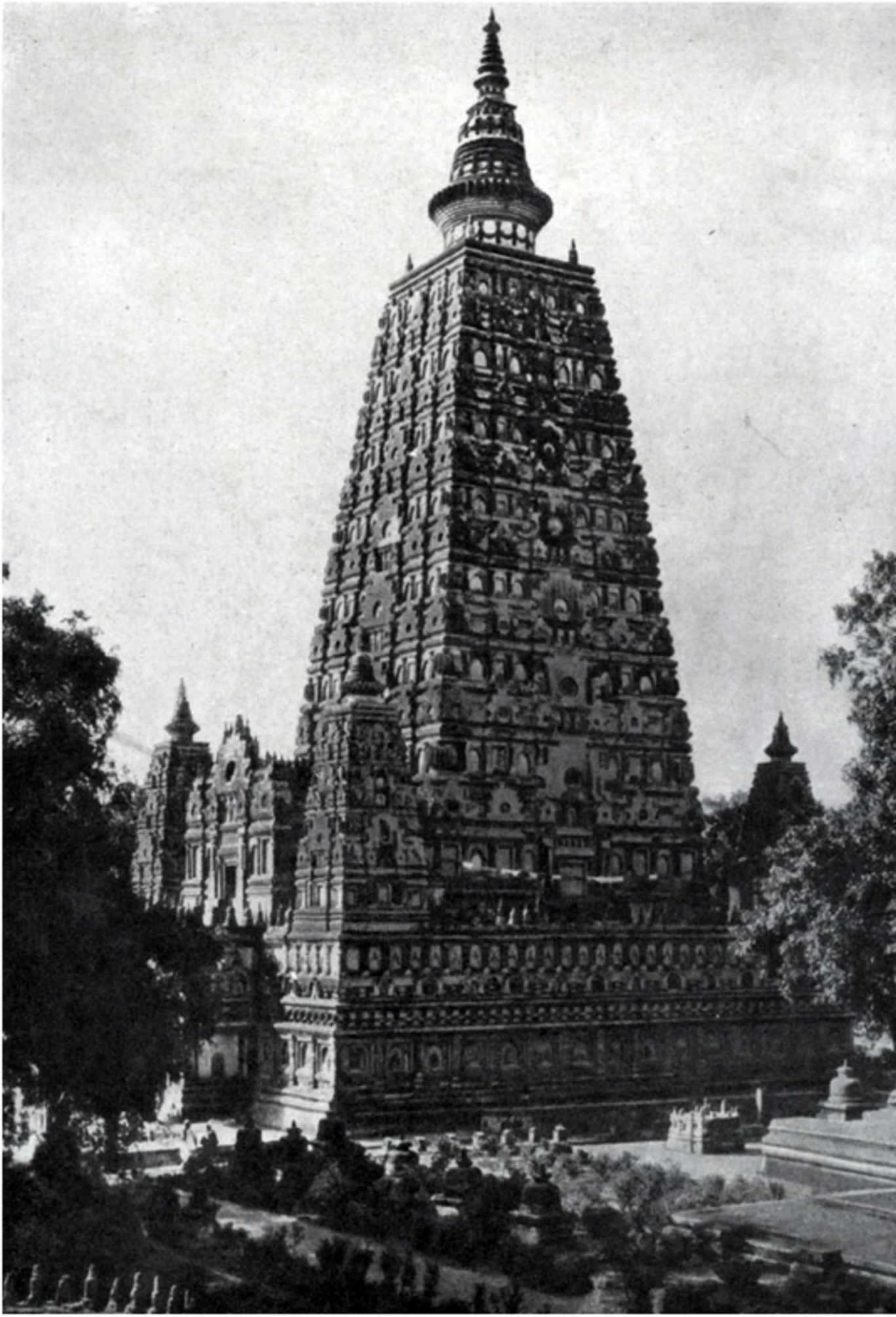
В период Гупта появились значительные произведения литературы, тесно связанные с высоким мастерством старого искусства Индии. Крупнейший индийский поэт этого времени Калидаса создал замечательные, полные глубокой человечности поэму «Мегхадута», драму «Сакунтала» и другие произведения, где ощущаются радостное биение жизни и живое чувство природы. К этому же времени относится и создание одного из самых выдающихся памятников художественной культуры Древней Индии — росписей храмов Аджанты.

В период Гупта завершается работа над архитектурным трактатом «Манасара», собравшим и зафиксировавшим традиционные правила прошлых веков. В планировке городов нашло отражение кастовое деление: низшая каста селилась далеко за оградой города.



374. Фрагмент росписи пещерного храма № 17 в Аджанте. Конец 5 в. н. э.

В культовом зодчестве попрежнему создаются ступы и пещерные храмы, но широкое распространение получают и иные наземные сооружения. Подобные каменные постройки, относящиеся к 4 - 5 вв., невелики и стройны по пропорциям. Лучшим образцом является храм № 17 в Санчи, отличающийся особенным изяществом и гармоничностью. Другой тип храма характеризуется килевидной или плоской уступчатой крышей. Гладкие стены украшены пилястрами и резьбой по камню. Таков храм в Айхоле, выстроенный около 450 г.



368. Храм Махаводхи в Бодхгайе. Около 5 в. н. э. Реставрирован.

На севере Индии появляется также особый вид кирпичного башнеобразного храма. Примером такого рода построек может служить храм Махаводхи в Бодхгайе или храм «Великого просветления» (построенный около 5 в. и в дальнейшем сильно перестроенный), посвященный Будде и представляющий собой своеобразную переработку формы ступы. Храм до перестроек имел вид высокой усеченной пирамиды, разделенной снаружи на девять декоративных ярусов. На вершине находился реликварий «хти», увенчанный шпилем с убывающими кверху символическими зонтами. Основанием башни служила высокая платформа с лестницей. Ярусы храма были украшены нишами, пилястрами и скульптурой, изображавшей буддийские символы. Внутреннее пространство храма почти не развито. Зато снаружи каждый ярус расчленен на ряд декоративных ниш, сохранились сведения и о яркой раскраске отдельных деталей. В целом в архитектуре конца 5 - 6 вв. происходит усиление декоративности, наблюдается известная перегруженность наружных стен скульптурным декором и мелкой резьбой. Однако при этом сохраняется еще ясность архитектоники, по большей части утрачиваемая в архитектуре феодальной Индии.



369. Статуя Будды из Сарнатха. Песчаник. Высота 1,60 м. 5 в. н. э. Сарнатх. Музей.

Стремление к обильной роскоши и утонченности, предвосхищающее будущее феодальное искусство Индии, появляется и в изобразительном искусстве. Официальные религиозные требования и строгие каноны уже наложили на него печать отвлеченной идеализации и условности, особенно в скульптурных изображениях Будды. Такова, например, статуя из музея в Сарнатхе (5 в. н.э.), отличающаяся виртуозностью в обработке камня и застылой идеальной красотой. Будда изображен сидящим с поднятой кверху кистью руки в ритуальном жесте наставления - «мудра». На его лице с опущенными вниз тяжелыми веками тонкая бесстрастная улыбка. Большой ажурный нимб, поддерживаемый с двух сторон духами, обрамляет его голову. На пьедестале изображены последователи Будды, расположенные по сторонам символического колеса закона. Образ Будды — утонченный и холодный, в нем нет той живой теплоты, которая в целом характерна для искусства Древней Индии. Сарнатхский Будда сильно отличается от гандхарских изображений большей отвлеченностью и бесстрастностью.

В том же духе трактована огромная медная статуя Будды из Султангаджа, относящаяся к 5 в. Стоящая фигура с правильными, но сухими чертами лица кажется неподвижной и застылой. В этой фигуре, выполненной обобщенно и схематично, отсутствует жизненная выразительность и динамичность ранних индийских скульптур. Большей простотой и человечностью отличается большая фигура сидящего Будды в Анурадхапуре (Цейлон) 4 - 5 вв. Двухметровая статуя установлена непосредственно под открытым небом. Монументальность и простота общего пластического решения замечательно гармонируют с тонкой психологической трактовкой образа, выражающего глубокое душевное спокойствие и мудрость.

Одним из лучших художественных ансамблей, которые создавались в период с 3 в. до н.э. и до 7 в. н.э. были буддийские храмы Аджанты, находящиеся в центральной Индии (нынешняя провинция Бомбей). Самые выдающиеся из них созданы в период Гупта. Аджанта была своеобразным монастырем-университетом, где жили и обучались монахи, и служила местом паломничества не только индийцев, но и буддистов многих стран, в том числе и китайцев. Храмы Аджанты (всего 29 пещер) вырублены в почти отвесных скалах живописнейшей долины над изгибающейся внизу рекой Вагхора.



370. Вход в чайтью № 19 в Аджанте. 6 в. н. э.



371. «Змеиный царь» у входа в чайтью № 19 в Аджанте. 6 в. н. э.

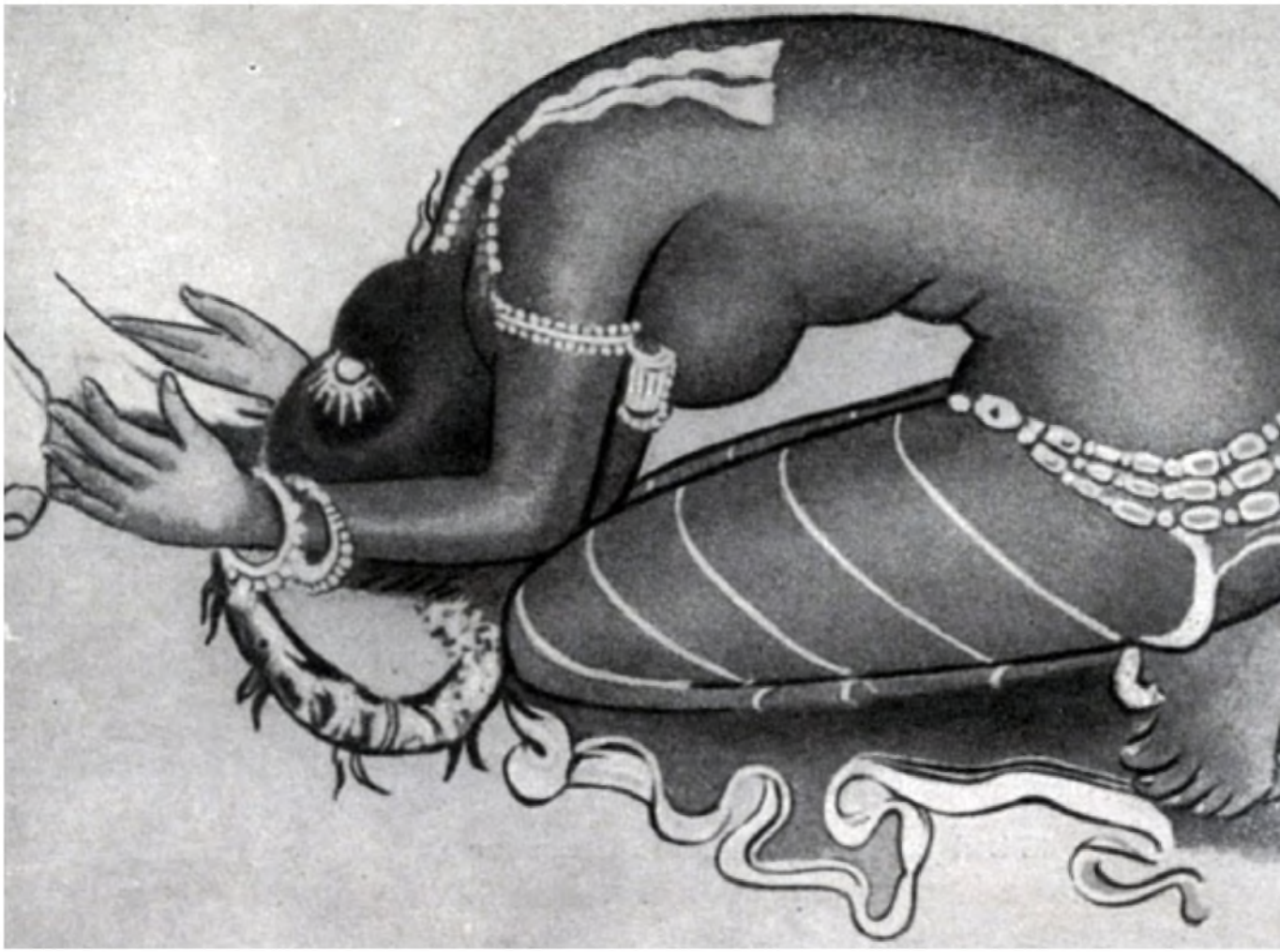
Фасады пещерных храмов, относящиеся к периоду Гупта, пышно декорированы скульптурой. Бесчисленное количество статуй Будды, выполненных в высоком рельефе, заполняют ниши стен. Пространство между большими скульптурами покрыто резным орнаментом и изображениями учеников и спутников Будды. Помимо буддийских сюжетов в храмах Аджанты встречаются скульптуры на традиционные сюжеты. К ним относится изображение змеиного царя Нагараджа, помещенное в нише одного из внутренних помещений храма № 19 (6 в.). Царь представлен сидящим рядом со своей женой.Его тяжелая и массивная фигура занимает центральное место в композиции. Голову в драгоценной короне окружает традиционный ореол, состоящий из семи кобр. Тело покрыто драгоценностями. Он сидит в живой, свободной позе, задумчиво смотря в пространство. Рядом помещена фигура царицы, изображенной по сравнению с ним маленькой и менее величественной, эта скульптура, как и другие монументальные памятники Аджанты, выполнена с большим пластическим мастерством. Помещенные в ниши или просто у стен большие фигуры божеств и духов, богинь с круто изогнутыми бедрами и огромной грудью, выступая из мрака храма, воспринимались зрителем как грозные и могучие силы таинственной и сказочной природы. В скульптурных памятниках Аджанты видно развитие традиций прошлого как в содержании, так и в трактовке образов, но здесь эти образы предстают уже гораздо более зрелыми по мастерству, более свободными и совершенными по форме.

Внутренние помещения храмов Аджанты покрыты почти целиком монументальными росписями. В этих росписях мастера, работавшие над ними, выразили с большой силой богатство, сказочность и поэтическую красоту своей художественной фантАзии, сумевшей воплотить живые человеческие чувства и разнообразные явления реальной жизни Индии. Росписи покрывают сплошь и потолок и стены. Сюжетами их являются легенды из жизни Будды, сплетенные с древними индийскими мифологическими сценами. Изображения людей, цветы и птицы, звери и растения написаны с большим мастерством. От грубоватых и могучих образов периода Ашоки искусство эволюционировало к одухотворенности, мягкости и эмоциональности. Образ Будды, данный многократно в своих перевоплощениях, окружен множеством жанровых сцен, имеющих по существу светский характер. Росписи полны самых живых и непосредственных наблюдений и дают богатый материал для изучения жизни Древней Индии.

В пещерном храме № 17 изображен Будда, встречающий жену и сына. Его фигура в белой одежде стоит в священном белом цветке лотоса. Лицо Будды спокойно и задумчиво, в руках чашка нищего. Над ним гений, держащий зонтик - символ царского происхождения, с которого на фигуру Будды свешиваются ажурные легкие белые цветы.

Условность изображения проявляется в том, что фигура Будды — «Великого учителя» — показана огромной сравнительно с фигурами его жены и сына, которые изображены перед ним маленькими, простыми людьми, смотрящими на него снизу вверх. Этой росписи свойственны простота, гармоничность и спокойная ясность. Фигуры жены и сына исполнены непосредственного человеческого переживания и душевной теплоты. В этом храме имеются и другие изображения жанрового характера. Это ряд бытовых и мифологических сцен. Восемь росписей, расположенных около центральной двери, показывают людей в обстановке их домашней жизни. Одна из этих росписей изображает молодых юношу и девушку, сидящих на полу. Юноша подносит девушке цветок. Обнаженные тела обоих необычайно пластичны и объемны. Художник убедительно

показал и физическую красоту упругого, полного силы и мягкой гармонии человеческого тела и нежные и живые выражения лиц.



373 6. Склонившаяся девушка. Фрагмент росписи пещерного храма № 2 в Аджанте. 6 в. н. э.

Превосходным примером мастерства живописцев Аджанты может служить знаменитая фигура склонившейся девушки из храма № 2, полная грации, изящества и нежной женственности. Одухотворенностью отмечено лицо Бодисатвы (будущий Будда, сошедший на землю для спасения людей) на росписи грота № 1. Бодисатва в высоком головном уборе занимает в композиции главное место. Лицо его с мягкими легкими тенями, подчеркивающими объемность форм, склонено к левому плечу. Продолговатые глаза потуплены, брови высоко подняты. В руках он держит священный цветок лотоса. И лицо и поза выражают глубокую задумчивость. Бодисатва, как и большинство божеств аджантских росписей, усыпан цветами и унизан драгоценностями. Образ его необычайно поэтичен и изыскан.



372. Летящий Индра. Фрагмент росписи пещерного храма № 17 в Аджанте. Конец 5 в. н. э.

Роспись в храме № 17 изображает летящего Индру в сопровождении музыкантов и небесных дев «апсар». Ощущение полета передается клубящимися на темном фоне голубыми, белыми и розоватыми облаками, среди которых парят Индра и его спутники. Ноги, руки и волосы Индры и прекрасных небесных дев украшены драгоценностями. Художник, стремясь к передаче одухотворенности и изысканной грации образов божеств, изобразил их с удлиненными полузакрытыми глазами, очерченными тонкими линиями бровей, с крошечным ртом и мягким, округлым и плавным овалом лица. В тонких изогнутых пальцах Индра и небесные девы держат цветы. По сравнению с несколько условными и идеализированными фигурами богов слуги и музыканты в этой композиции изображены в более реалистической манере, с живыми, грубыми и выразительными лицами. Тела людей написаны теплой коричневой краской, только Индра изображен белокожим. Густая и сочная темнозеленая листва растений и яркие пятна цветов придают мажорную звучность колориту. Значительную декоративную роль в живописи Аджанты играет линия, идущая то чеканно и четко, то мягко, но неизменно придающая телам объемность. Прекрасные чувственные и нежные женские образы Аджанты находят аналогию в драмах блестящего поэта и драматурга периода Гупта — Калидасы.

Мифологическое, яркое и образное восприятие природы в сочетании с повествовательностью в жанровых сценах (хотя и на религиозные сюжеты) характерны для этих росписей. Жанровость в трактовке религиозных сюжетов свидетельствует о стремлении связать древнюю мифологию с реальной действительностью.



373 а. Дворцовая сцена. Фрагмент росписи пещерного храма № 1 в Аджанте. 6 в. н. э.



375. Апсара (небесная дева). Фрагмент наскальной росписи в Сигирийе на острове Цейлоне. 5 в. н. э.

К росписям Аджанты ближе всего по характеру живописи росписи храмов Сигирийи на Цейлоне. Эти росписи были созданы в скальных пещерах в конце 5 в. Они отличаются от росписей Аджанты несколько большей утонченностью и изощренностью. Росписи изображают небесных дев апсар со служанками. Их полуобнаженные тела украшены ожерельями и драгоценностями, на головах причудливые уборы. Мягкими тенями переданы объемы хрупких подвижных женских фигур, хотя и показанных среди облаков, но вполне земных по всему своему облику.

Ко времени Гупта относятся и первые крупные наскальные скульптуры (в Удаягири, 5 в., и других местах), изображающие Шиву и другие божества брахманской религии. В этих скульптурах проявились пышность, нагроможденность и тяжеловесность, присущие уже памятникам искусства времени феодализма, в 6 - 7 вв. окончательно сменившего в Индии рабовладельческие отношения.

Характерными чертами для всего древнего периода индийского искусства является сила и устойчивость народных традиций, всегда пробивающихся сквозь многочисленные религиозные наслоения как в выборе сюжетов, так и в содержании многих художественных образов. В архитектуре долгое время прочно сохраняются основные элементы деревянного народного зодчества, идущие от древнейших времен. В скульптуре и живописи на основе народной фантАзии создаются полные обаяния, гармонии и красоты очеловеченные образы богов и героев, ставшие традиционными.

В древнем искусстве Индии уже можно проследить разделение искусства на более официальное направление, подчиненное каноническим правилам, приобретающее со временем черты сухости и застылости, и реалистическое, жанровое по своим устремлениям, отличающееся человечностью и жизненным полнокровием. Это второе направление получило свое наиболее яркое выражение в росписях Аджанты.

Искусство Древнего Китая

Н.Виноградова

Исследованиями археологов установлено, что территория Китая была населена уже со времен нижнего палеолита. Именно в Китае найдены самые древние остатки ископаемого человека (синантропа) вместе с примитивными каменными орудиями. Благоприятные природные условия восточного Китая способствовали тому, что в долине реки Хуанхэ и ее притоков очень рано — уже с 3 тысячелетия до н.э.появилось земледелие. Затем здесь возникли государства, которые наряду с Египтом, Двуречьем и Индией явились наиболее ранними в истории человечества очагами культуры и искусства.

История культуры Древнего Китая охватывает длительный период, насчитывающий около пяти тысячелетий своего существования. В настоящее время еще не выработано единой точки зрения на ход социально-экономического развития древнекитайского общества. По

мнению некоторых исследователей, рабовладельческие отношения, сложившиеся ко 2 тысячелетию до н.э., уже в середине 1 тысячелетия до н, э. сменились отношениями феодальными. Другая часть исследователей весь древний период, включая Хань (3 в. до н.э. - 3 в. н.э.), относит к рабовладельческой формации. Во всяком случае для истории искусства важно отметить, что, хотя в культуре и в искусстве Китая начиная с середины 1 тысячелетия до н.э. появляются новые черты, которые получают отчетливое развитие в искусстве периода Хань, оно еще тесно связано с традициями всего предшествующего времени. Очень важной особенностью культуры Китая является то, что с древнейших времен, с самого своего возникновения, она развивалась непрерывно, сохранив многие древнейшие культурные центры на протяжении веков. Этим в значительной степени определилась устойчивость традиций в искусстве Китая. Своеобразный художественный стиль сложился в Китае очень рано, и, несмотря на изменения, происходившие в течение последующего времени, некоторые его характерные черты не меняются на протяжении всего развития искусства - от древнейших времен вплоть до наших дней.

Культура Древнего Китая достигла высокого уровня. Уже в очень давние времена ученые Китая сделали многие важные открытия в области астрономии, математики, медицины и других наук. Во 2 тысячелетии до н.э. в Китае существовала уже иероглифическая письменность. Несколько позднее были изобретены компас, а затем сейсмограф. В середине первого тысячелетия до н.э. был составлен первый в мире звездный каталог, насчитывавший 800 светил. Большой высоты достигли литература и искусство. Достижения первого искусства легли в основу национальной художественной традиции Китая и имели большое значение для развития искусства многих других народов.

Наибольшего расцвета культура Древнего Китая достигла в периоды Цинь и Хань, когда впервые произошло объединение разрозненных древнекитайских царств в единое Китайское государство.

***

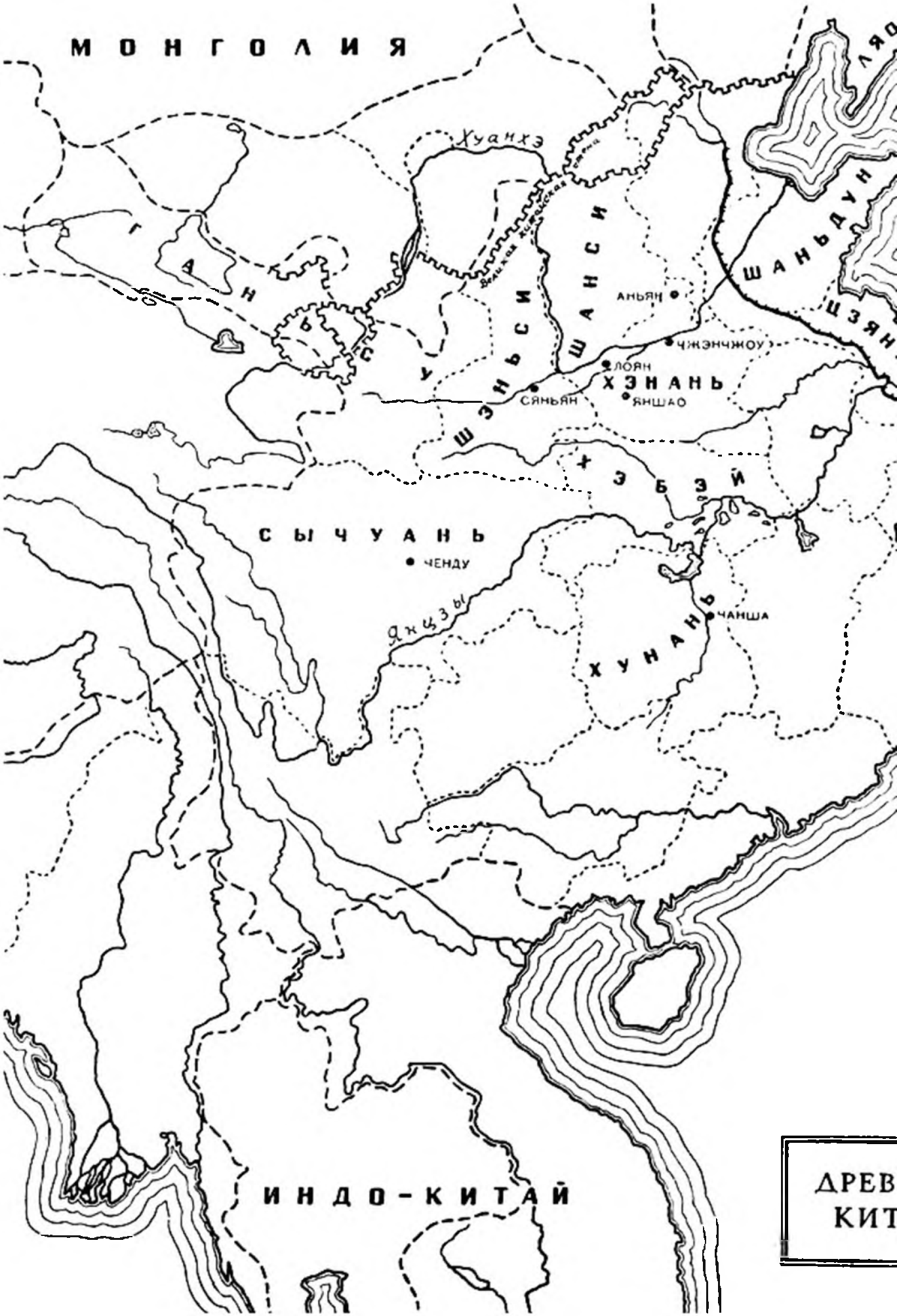
Древнейшие памятники искусства Китая восходят к 3 тысячелетию до н.э. - времени существования первобытно-общинного строя. В настоящее время по всей территории Китая обнаружено очень много неолитических стоянок. Наиболее крупные из этих земледельческих поселений найдены на территории современных провинций Ганьсу, Хэнань, Шаньси, Шэньси, Цзянсу и Чжэцзян. Открытая здесь неолитическая культура так называемой крашеной керамики наиболее ярко характеризуется керамикой типа Яншао, названной так по первоначальному месту раскопок, произведенных в 20-х годах 20 в. в провинции Хэнань. Археологические исследования, проводящиеся особенно интенсивно в настоящее время, обнаружили в погребениях и на местах древних жилищ много орудий и расписных лощеных сосудов, дающих представление о наивысшем этапе развития неолитической культуры. Расписные керамические сосуды самых разнообразных форм исполнялись от руки или на гончарном круге. Это либо остродонные сосуды с узким горлышком, либо широкие округлые вазы с невысоким горлом и двумя ручками, либо чаши, расширяющиеся кверху; некоторые сосуды похожи по форме на греческие амфоры. Сосуды подвергались обжигу при высокой температуре; роспись на них обычно исполнялась по серому, коричневатому или красноватому фону глины фиолетовой, красной, черной, желтой и белой красками. В редких случаях весь фон заполнялся черной краской и лишь орнамент оставался светлым.



376. Керамические сосуды. Культура Яншао. 3 тыс. до н. э. Пекин. Музей Гугун.

Вазы, чаши и погребальные урны, сделанные на гончарном круге, отличаются правильностью форм, тонкостью и красотой узора, большим совершенством исполнения, тогда как сосуды, выполненные от руки, грубее и часто лишены росписи. Узор покрывает иногда почти всю поверхность сосуда и обычно состоит из геометрического орнамента, в котором преобладают ритмически повторяющиеся спиралевидные завитки, сетчатый и шахматный рисунок, часто заключенный в окружности, ромбы, треугольники и т. п. Этот узор органически связан с формой сосуда. В невысоких сосудах рисунок покрывает верхнюю часть до середины, подчеркивая приземистость и округлость, в более высоких впечатление вытянутости и стройности формы усиливается зигзагообразными линиями, расположенными по вертикали. Орнамент имел магическое значение и был, вероятно, связан с представлениями.древних китайцев о силах природы: предполагают, например, что зигзагообразные линии и серповидные знаки являлись условными изображениями луны и молний, перешедшими в дальнейшем в китайские иероглифы. Встречающиеся

среди керамики Яншао круглые сосуды на трех ножках («ли») и некоторые другие сохранили свою форму и культовое назначение в Китае на протяжении многих веков.


МОНГОЛИЯ
Хуанхэ
ГАНЬСУ
ШЭНЬСИ
ШАНСИ
АНЬЯН
ЧЖЭНЧЖОУ
ЛОЯН
ХЭНАНЬ
СЯНЬЯН
ЯНШАО
ШАНЬДУН
ЛЯО
ШЗЯН
ХЭБЭЙ
СЫЧУАНЬ
ЧЕНДУ
Яцзы
ХУНАНЬ
ЧАНША
ИНДО-КИТАЙ
ДРЕВ
КИТ

Древний Китай.

К 3 тысячелетию до н.э. относится и так называемая Луншаньская культура, открытая при раскопках древних стоянок, главным образом в провинциях Шаньдун, Шаньси и Хэнань. Здесь было обнаружено много керамических изделий, отличающихся высоким качеством исполнения. Эти черные лощеные сосуды, лишенные росписи, очень тонкие и хрупкие, поражают разнообразием форм и изяществом пропорций. Встречаются однотипные с сосудами Яншао треножники «ли» и «дин», а также различные тарелки, миски, кубки и т. п.

В результате современных раскопок можно сделать вывод о широком территориальном распространении и высоком уровне неолитических культур Китая.

Более подробно изучен следующий период, относящийся ко 2 тысячелетию до н.э.) известный под названием Шан или Инь — по наименованию племен, населявших территорию Китая в основном в долине реки Хуанхэ на северо-востоке нынешней провинции Хэнань, а также, по данным последних археологических раскопок, и в пределах восточного и северо-западного Китая. В это время происходило формирование классового рабовладельческого общества в Китае и возникло первое государство, во главе которого стояли «ваны» — бывшие племенные вожди, постепенно превратившиеся в царей-деспотов. Экономика была еще очень примитивной, но основным занятием населения стало уже земледелие, хотя рыболовство и охота играли еще большую роль. Возникли города, в которых развилось ремесло; зародились примитивные формы обмена между племенами. В структуре общества сохранились многие черты родового строя; продолжали существовать сельские общины, имевшие каждая свое родовое имя.

В период Шан (Инь) появились первые укрепленные поселения. Раскопками близ Аньяна, производившимися в 1928 - 1937 гг., были обнаружены остатки большого города, возможно, столицы государства Шан (Инь). Город имел правильную планировку по кварталам. Постройки возводились на искусственной земляной платформе.

В качестве строительных материалов для жилых домов и дворцовых сооружений служили плотно утрамбованная земля и дерево, иногда применялся камень. Сохранились лишь фундаменты строений и остатки стен, которыми обносились дворы. О самих сооружениях и форме крыш можно судить лишь по дошедшим до нас пиктограммам, изображающим дома и сторожевые башни. Постройки имели высокие двускатные крыши, материалом для которых, возможно, служила солома, так как ни остатков черепицы, ни деревянных покрытий не обнаружено. Дворец в Аньяне представлял собой прямоугольное здание довольно больших размеров (около 30 м в длину и 9 м в ширину). Внутри здания было расположено 3 ряда колонн, базами которых служили врытые в земляную платформу каменные обточенные глыбы и бронзовые диски. Таким образом, исторические и археологические данные позволяют заключить, что в период Шан (Инь) уже были выработаны некоторые архитектурные приемы и формы, которые легли в основу дальнейшего развития древнекитайского зодчества.

Это подтверждается и данными новых археологических изысканий, проводимых с 1950 г. в районе Аньяна. Раскопками обнаружено большое число остатков жилищ, на окраинах города найдены поселения ремесленников, мастерские бронзолитейщиков и керамистов, посреди города обнаружена мощенная булыжником дорога с остатками каменных фундаментов домов по краям.

Во 2 тысячелетии до н.э. получила дальнейшее развитие древнейшая религия китайцев, зачатки которой можно проследить уже в культуре Яншао. Эта религия выражалась в обоготворении явлений и сил природы: солнца, луны, земли, гор и рек. Небо считалось верховным божеством. Эти представления находили отражение в развившейся к тому времени иероглифической письменности и в изобразительном искусстве.

Духам природы приносились жертвы и устраивались молебствия. Высшие жреческие функции принадлежали самому «вану».

Огромное значение приобрел также культ предков, в связи с которым был разработан строгий ритуал погребения. В могилу умершего клались многочисленные предметы, которые должны были сопровождать и охранять его в загробной жизни. Раскопками в Аньяне обнаружено большое количество гробниц людей из самых различных слоев общества. Отделка и инвентарь гробниц указывают на наличие классового расслоения. Царские гробницы содержат особенно большое количество различных предметов быта, бронзовых и керамических изделий, мраморных скульптур. В могилы людей незнатного происхождения помещались лишь глиняные сосуды и грубая утварь.

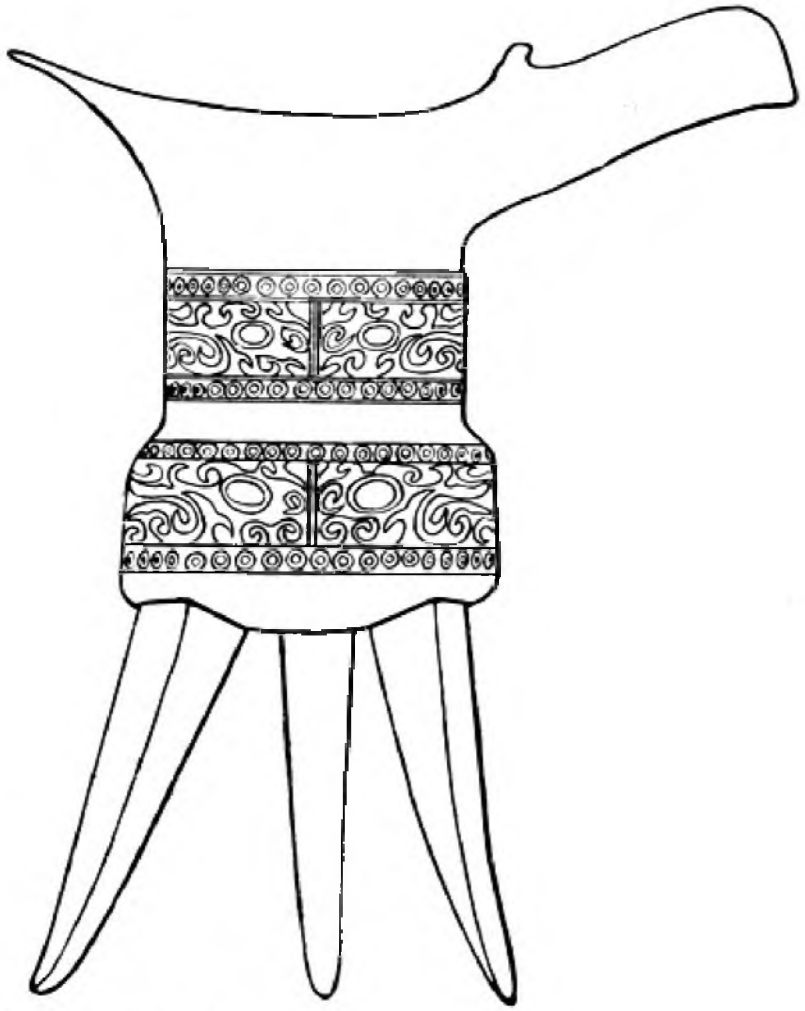
Гробницы знати были грандиозными по размерам. Одна из обнаруженных близ Аньяна гробниц занимает площадь 340 кв. м, а объем ее достигал 1615 куб. м. Внутри гробница выкладывалась бревнами, плотно пригнанными друг к другу. Помещение состояло из входов с лестницами, нижнего зала, куда ставился саркофаг, и верхнего, где размещались различные предметы, а также трупы людей и животных, сопровождавших умершего в загробное царство. При входах в гробницу зарывались убитые при погребении лошади и собаки. Считалось, что собаки должны охранять гробницу, лошади - везти колесницы в загробном мире. На поверхности не сооружалось ни могильных холмов, ни построек. Стены и потолки богатых гробниц покрывались резьбой, инкрустацией и росписью. Роспись исполнялась, по всей видимости, красной краской (ее следы были обнаружены). Мотивами орнаментации гробниц являлись условные изображения животных, напоминающие узоры на бронзовых сосудах.



378 6. Статуя человека-тигра из Аньяна. Мрамор. Период Шан (Инь). 2 тыс. до н. э. Пекин. Музей Гугун .

Все предметы, которые помещались в гробницах, были связаны с определенными религиозными представлениями и имели уже установленное традицией назначение. Это относится и к произведениям скульптуры. В Аньяне найдены мраморные фигуры фантастических существ: человека-тигра и хищного рогатого зверя «таоте» — символа сверхъестественной силы, традиционно изображавшегося в виде геометризи-рованной симметрично построенной маски с круглыми глазами на плоской морде, с рогами и клыками в форме завитков. Статуя человека-тигра должна была отпугивать от могилы злых демонов. В этом фантастическом образе подчеркнута свирепость и сила; оскаленная пасть с широкими массивными клыками, упершиеся в колени руки с тигровыми когтями, устойчивая неподвижная поза имеют явно устрашающий характер. Вся фигура «тигра», представляющая собой каменный блок с гладко обтесанными сторонами и слегка

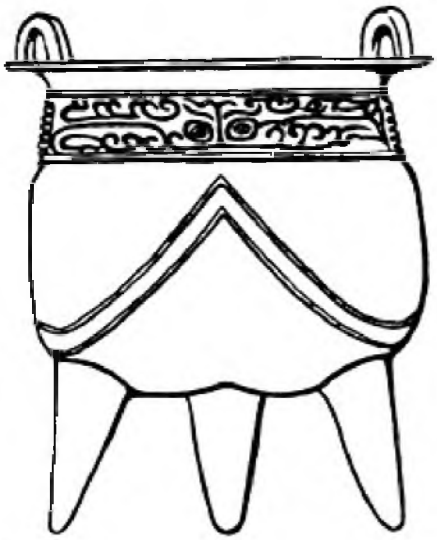
округленными углами, испещрена плоским магическим орнаментом, состоящим из спиралевидных завитков. Подобным орнаментом покрыта и другая каменная скульптура в виде сидящего человека, плотно охватившего согнутые ноги руками и уткнувшегося в колени головой. Предполагают, что эта почти круглая тяжелая каменная глыба, очень условно передающая формы человеческого тела, служила базой колонны в аньянском дворце.



Сосуд типа цзюэ.

Наиболее многочисленными среди произведений искусства периода Шан (Инь) являются изделия из бронзы, особенно бронзовые сосуды бытового и культового назначения, найденные в погребениях. По стилю они очень близки к скульптуре этого времени. Однако формы и узоры сосудов отличаются гораздо большим совершенством и виртуозным техническим мастерством, свидетельствующим об уже зрелой художественной традиции. Иногда рисунок на сосудах настолько тонок и сложен, что его можно рассматривать только в лупу. Инвентарь погребений периода Шан (Инь) характеризует зрелый этап эпохи бронзы в Китае. Переходный этап от каменных орудий к бронзе пока еще неизвестен. Удивительное мастерство и проработанность каждой детали на бронзовых изделиях достигались совершенной для того времени техникой литья. В Аньяне и Чжэнчжоу найдено за последнее время несколько литейных форм, позволивших установить способ изготовления древних бронзовых сосудов. Первоначально изготовлялась точная модель сосуда из глины. После обжига по этой модели делали из особой огнеупорной глины форму, на которую оттискивался обратный узор. Наличие выпуклых швов на бронзовых сосудах указывает, что форма была не монолитная, а состояла из отдельных точно пригнанных частей, число которых зависело от типа сосуда.

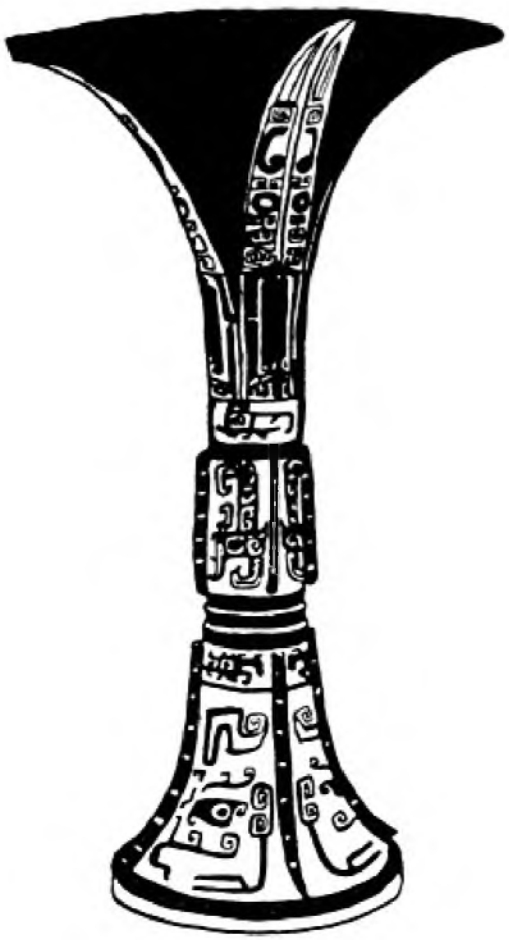
В собранную и обмазанную сверху сырой глиной форму вливали расплавленную в специальных котлах бронзу, заполнявшую пространство между двумя стенками.После окончания литья форма разламывалась и больше не употреблялась. Об уровне литейного производства в период Шан (Инь) можно судить и по тому, что некоторые сосуды достигают веса в 600 - 650 кг, для чего бронза плавилась сразу в нескольких котлах.



Сосуд типа дин.

Сосуды в соответствии с их назначением имели [определенные традиционные формы, многие из которых идут еще от неолита. Однако именно в шанское время начинает складываться тот орнаментальный художественный стиль, черты которого сохраняются в дальнейшем на протяжении веков. Таковы «цзюэ» — сосуд на трех расходящихся книзу ножках, украшенный рельефным узором; «гу» — высокий, стройный, расширяющийся книзу и кверху, предназначавшийся для жертвенных возлияний; сосуд «дин» — в форме широкой чаши на трех ножках; «гуй» — котлы с двумя ручками, предназначавшиеся для варки пищи. Кроме того, имелось можество других разнообразных сосудов: тазы для умываний с изображением внутри рыб и змей, полированные чаши, заменявшие зеркала, высокие кувшины и т. п. Все эти сосуды, найденные в погребениях, обычно употреблялись для жертвенных церемоний или для приготовления пищи. Некоторые сосуды изготовлялись специально для захоронений. Их легко отличить: они делались либо без дна, либо с припаянной крышкой, изготовлялись из металла низкого качества и были бедны по узору.

Обычно бронзовые сосуды снаружи покрыты символическими изображениями, а внутри имеют иероглифические надписи — дарственные или указывающие на имя владельца. Содержание искусства периода Шан (Инь) еще мало известно, его символические образы далеки от реальности. Воплощенные в них представления переданы в абстрактной форме. Самыми распространенными узорами на сосудах являются условно изображенные в виде тонких спиралей гром и облака, а также мотивы фантастических и полуфантастических животных, в том числе драконов, помещенных на фоне облаков и символизирующих могущество сил природы. По представлениям древних китайцев, эти изображения имели магическое значение и должны были способствовать получению от духов природы благоприятной погоды, дождей и урожая.



Сосуд типа гу.

В узоре бронзовых сосудов периода Шан (Инь) на фоне очень мелких, тонких линий выделяется более выпуклый орнамент, из которого резко выступают сделанные в высоком рельефе фигуры и головы животных. Расположение узора на поверхности при удивительной сложности, динамичности рисунка всегда строго симметрично и соответствует структурным особенностям сосуда. В это время уже выработались канонизированные иконографические приемы изображения определенных символов и представлений, которыми мастер пользовался при создании любого произведения искусства, подчас применяя их только в декоративных целях.



377 а. Сосуд типа юй. Бронза. Период Шан (Инь). 2 тыс. до н. э.



377 6. Сосуд типа цзунь. Бронза. Период Шан (Инь). 2 тыс. до н. э.

Одним из типичных для периода Шан (Инь) является сосуд «юй», предназначавшийся для хранения жертвенного вина, - высокий, расширяющийся книзу, с крышкой и петлеобразной ручкой. Полосы узора делят поверхность сосуда по горизонтали на несколько частей, по вертикали сосуд разделен сильно выступающими швами. Такое строгое членение, равно как и полнейшая симметрия рисунка, вносят ясность и ритмичность в построение формы. Весь сосуд украшен необычайно мелким однообразным геометрическим орнаментом, по которому, как по фону, размещены выпуклые изображения бегущих драконов и повернутых друг к другу спинами птиц (возможно, символизирующих ветер). У драконов морды, лапы и хвосты переданы ритмически повторяющимися геометризированными завитками, создающими впечатление беспрерывного движения. Рельеф на сосудах как бы постепенно нарастает от очень низкого к более высокому и получает свое завершение в объемных изображениях, венчающих крышку сосуда и концы ручки. Обычно это изображения рогатых животных, возможно, жертвенного быка. Сочетание по-разному трактованных форм узора, создающее богатые декоративные эффекты, является характерной чертой бронзовых

изделий периода Шан (Инь). Подобными же символическими узорами украшены стрелы, ножи, топоры и другие изделия из бронзы, употреблявшиеся на войне, в быту и для жертвоприношений и изготовлявшиеся в шанский период в большом количестве. На топорах изображены маски «таоте». Ножи по тупой стороне украшены фигурками бегущих зверей или просто ритмически повторяющимися узорами, образующими словно кружево своими причудливыми изгибами. Лезвие покрыто узором с мотивом драконов. Рукоятки ножей часто инкрустированы бирюзой. Яркоголубые выпуклые кусочки бирюзы, выступающие на фоне бронзы среди тончайшей сети орнамента, создают тонкие красочные сочетания.

В период Шан (Инь) достаточно высоко стояла и техника резьбы по камню и кости. Из красивого полупрозрачного и необычайно твердого камня нефрита выделывались ритуальные предметы, предназначенные для культовых церемоний, и предметы роскоши. Повидимому, на поверхность камня первоначально наносился рисунок, по которому алмазом производилась резьба или высверливались отверстия. Затем нефрит шлифовали сырым песком.

В шанских погребениях найдено много различных предметов из нефрита. Это оружие, серьги, украшения в форме рыб, птиц и зверей, искусно выточенные, покрытые характерным для того времени орнаментом и гладко отшлифованные.



378 а. Белый керамический сосуд из Аньяна. Период Шан (Инь). 2 тыс. до н. э. Вашингтон.

Большим своеобразием отличаются белые керамические сосуды, осколки которых в большом количестве найдены близ Аньяна. Целых сосудов обнаружено немного. Для белой керамики характерен тонкий черепок, чуть желтоватый на поверхности и на изломе. Формы очень разнообразны и отличаются от бронзы большей гладкостью, округлостью и мягкостью. Белая керамика изготовлялась из каолиновой глины, покрывалась штампованным узором и обжигалась в специальных печах при температуре свыше 1000°. Узор поправлялся после обжига бронзовыми инструментами. Характер орнамента близок к бронзе, но на керамических сосудах он более плоский, менее динамичный. В нем преобладает геометрическая линейность. Белая керамика красива совершенством четкого орнамента, сочетающегося с такой же четкостью и ясностью форм сосудов.

В целом памятники искусства периода Шан (Инь) свидетельствуют о высоком для своего времени художественном мастерстве и о сложении своеобразного орнаментального стиля, традиции которого получили дальнейшее развитие в последующий период истории Китая, носящий название Чжоу, по имени племени, завоевавшего государство Шан (Инь) в 12 в. до н.э.

***

Период Чжоу, охватывающий время с 12 по 3 в. до н.э., в экономическом и политическом отношениях не был единым и в свою очередь разделяется на ряд исторических этапов, наиболее значительными из которых были периоды Чуньцю (722 - 481 гг. до н.э.) и Чжаньго (480 - 221 гг. до н.э.). К началу первого тысячелетия до н.э. в Китае окончательно сложилась древневосточная деспотия и образовалось большое и сильное царство. Во главе господствовавшей землевладельческой аристократии стояли цари, управлявшие страной при помощи многочисленного чиновничества. Вместе с дальнейшим развитием сельского хозяйства совершенствовались ремесла. В это время существовали уже большие государственные ремесленные мастерские, где работали рабы под надзором особых чиновников. Сильно возросла и роль торговли. Изделия ремесленных мастерских шли на рынок, велся обмен и между городами. Культура Чжоу восприняла и развила многое из культуры Шан (Инь) — письменность, архитектурные приемы, религиозные представления. Памятники искусства, относящиеся к этому времени, только теперь подвергаются серьезному изучению на основе новейших археологических исследований, проводимых китайскими учеными.

В период Чжоу выработалась городская планировка, которая в своей основе продолжала существовать в Китае и в дальнейшем, претерпевая лишь небольшие изменения. Чжоуский город обносился четырехугольной крепостной стеной, сторона которой достигала 9 ли (*Ли = 576 м*) в длину. В центре столичного города помещался императорский дворец, также обнесенный стеной, на восток и на запад от которого располагались храмовые постройки для совершения обрядов в честь земледелия. С юга на север и с запада на восток город пересекали 9 широких улиц «по 9 колесниц шириной каждая». Дворцовые здания, как и в шанский период, возводились на высоких земляных утрамбованных платформах и имели широкие крыши на столбах. По такому принципу была построена столица Чжоуского государства, находившаяся западнее современного Лояна. Ранний этап развития культуры Чжоу до сих пор изучен недостаточно, но есть основания предполагать, что в самом начале периода Чжоу художественные традиции еще не претерпели больших изменений. От этого времени дошли сосуды, формы которых мало чем отличаются от шанских. Но уже начиная с 9 - 8 вв. до н.э. появились заметные изменения. В этот период наряду с большим ростом бронзолитейного мастерства произошла известная стабилизация и упрощение форм бронзовых сосудов по сравнению с шанскими. Некоторые из них, например «цзюэ», стали встречаться редко, некоторые сильно видоизменились. Появился ряд совершенно новых форм. Наряду с роскошными культовыми сосудами изготовлялись более дешевые, сделанные из свинца, встречавшиеся в период Шан (Инь) крайне редко. Изменения происходили в искусстве постепенно и проявлялись в нарастании большей строгости в узорах и формах. Узоры стали менее крупными и выпуклыми. Изображения животных, которые в шанский период выделялись на поверхности сосуда как самостоятельные орнаментальные детали, теперь получили более подчиненный характер. Орнамент, располагающийся поясами, теперь иногда почти совсем отсутствует или заполняет собой небольшую часть поверхности сосуда. Почти исчезло изображение маски «таоте» и другие фантастические мотивы, характерные для шанского символического орнамента. Изменился и характер надписей на сосудах. Шанские надписи обычно лаконичны по содержанию и строги по стилю исполнения.

Среди чжоуских встречаются длинные надписи, довольно различные по стилю в зависимости от места изготовления бронзы. Это различие в стиле написания иероглифов указывает на большое развитие и широкое распространение письменности в это время. В надписях говорится, кому, за какие заслуги дарится сосуд, кто его изготовил, иногда сообщается и место изготовления.



379. Сосуды типа цзунь и типа гуй. Бронза. Период Чжоу. 12—3 вв. до н. э.

Характерным для раннего искусства Чжоу является бронзовый сосуд «гуй», предназначавшийся для жертвоприношений, возвышающийся на массивном основании и имеющий по бокам две далеко выступающие ручки. Средняя его часть украшена обычными для чжоуской бронзы гофрированными вертикальными полосами. Верхний и нижний пояски заполнены узором в виде драконов и слегка выступающими на этом фоне звериными мордами. Тяжелые круглые ручки в виде очень обобщенных фигур животных подчеркивают тяжеловесность и приземистость сосуда.

Чжоуские сосуды часто имеют форму зверей или птиц. Примером таких зооморфных сосудов может служить сосуд в виде совы. Изображение совы в Древнем Китае наделялось различным символическим содержанием: предвестника смерти, охранителя гробниц от пожара и др. Сосуд предназначался для хранения вина; голова птицы служила крышкой. Хищный загнутый клюв, торчащие уши, круглые глаза и характерная посадка туловища на крепких лапах говорят о приближении к натуре и известной наблюдательности мастера. Но он перерабатывает свою модель, исходя из культового назначения сосуда и канонических правил изображения, восходящих к шанской традиции. Все тело птицы покрыто геометрическим орнаментом, условно передающим оперение: на крыльях, обозначенных выпуклой спиралевидной полосой, изображены извивающиеся тела драконов. Религиозно-символическое значение имели также бронзовые сосуды в форме тапиров, слонов, баранов, а также различные изделия из нефрита, в большом количестве изготовлявшиеся в период Чжоу.

Особенно много найдено в погребениях отшлифованных дисков «би», символизировавших небо, которое древним китайцам представлялось плоским и круглым. Предполагается, что похожие на «би» диски в более древние времена имели только утилитарное назначение и употреблялись как отвесы при прядении ниток, а затем в среде знати им было придано значение символа, подносившегося императору в знак уважения. Диски периода Чжоу делались из разнообразных пород нефрита и покрывались узором, изображавшим драконов и зверей, или декорировались маленькими круглыми бугорками.

К середине 1 тысячелетия до н.э. в хозяйственной и культурной жизни Древнего Китая произошли большие изменения. Замена каменных и бронзовых орудий железными открыла новые возможности для развития земледелия и ремесла. Происходило постепенное расширение городов и увеличение городского населения. Ремесленное производство и торговля сильно расширились. Получила развитие частная собственность на землю, постепенно вытеснявшая общинное землевладение. В 5 в. до н.э. государство Чжоу распалось на ряд отдельных царств, в связи с чем этот период получил название Чжаньго, то есть «Борющихся царств». Значительно усилилась эксплуатация трудящихся масс, обнищанию которых также способствовали частые войны. В конце периода Чжоу постоянно вспыхивали народные восстания. Одним из крупнейших в истории Китая было восстание Дао Чжэ.

В условиях обострившейся классовой борьбы возникли как идеалистическое, так и материалистическое направление китайской философии, имевшее большое Значение для всей последующей истории Китая.

Прогрессивным было материалистическое учение Ян Чжоу (5 - 4 вв. до н.э.), отрицавшего существование загробного мира и сверхъестественных сил и утверждавшего, что в природе все совершается с естественной закономерностью. Учение Лао Цзы (жившего в 6 в. до н.э.), распространившееся в 4 в. до н.э., также заключало в себе возникшие еще в глубокой древности наивно материалистические представления о мире. По учению Лао Цзы, мир подчинен закону «дао», то есть законам самой природы, находящейся в постоянном движении и изменении. Человек должен следовать этим законам, как естественной необходимости. Возникшее как прогрессивное, учение Лао Цзы постепенно превратилось в догматическую систему даосизма, который выдвинул на первое место идеалистические и мистические элементы — в особенности призыв к бездейственному созерцанию и уходу от борьбы. Большое значение в истории культуры Китая имела и философская система Конфуция, создавшего этико-политическое учение об отношениях между людьми в семье и обществе. Учение Конфуция в дальнейшем было использовано господствующими классами для утверждения незыблемости общественного порядка, обязательности выполнения человеком традиционных обрядов, преклонения перед старшими по чину и возрасту. Оно заимствовало и древние религиозные представления: веру в духов природы, культ предков и пр.

В 5 - 3 вв. до н.э. получила значительное развитие литература. В этот период вслед за такими фольклорными произведениями, как книга древних народных песен «Шицзин», создается литература, уже имеющая индивидуального автора. Передовые тенденции древнекитайской литературы с особенной полнотой воплотились в творчестве поэта Цюй Юаня, стремившегося приблизить официальный книжный язык к разговорному.

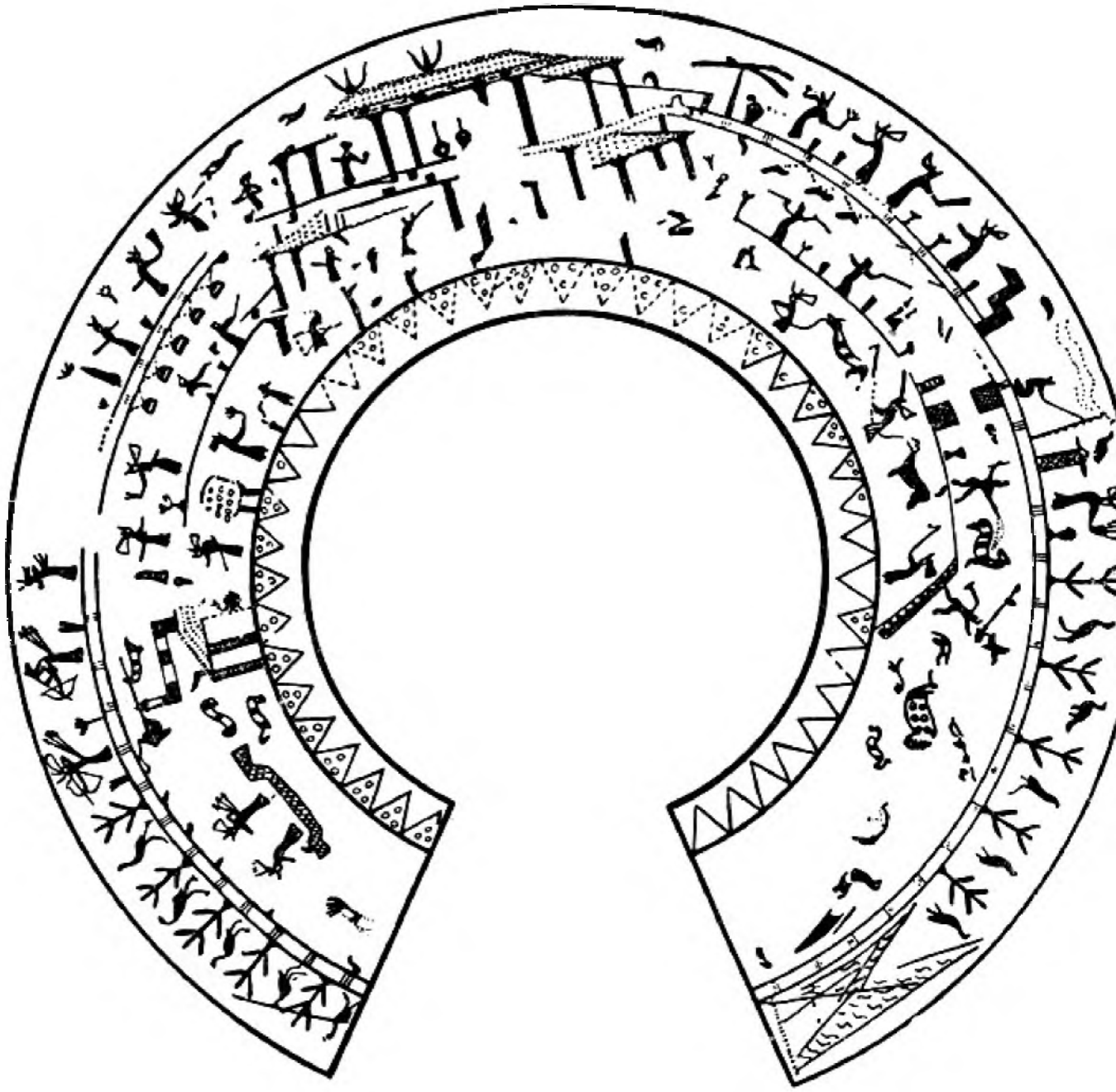
В изобразительных искусствах Китая второй половины 1 тысячелетия до н.э. произошли также очень значительные изменения и сдвиги. В искусстве гораздо шире и разнообразнее стал круг сюжетов и тем: наряду с абстрактной символикой создаются изображения людей и реальных животных. Появляются новые виды искусства, усложняется и

обогащается техника и мастерство. С дальнейшим развитием ремесла и торговли в городах различных царств возникли многочисленные мастерские (керамические, бронзолитейные и др.); в которых изготовлялись изделия, предназначенные для быта местных правителей и знати. Раскопки, начатые в 1950 г. китайскими археологами в провинциях Хэнань, Хунань и других областях Китая, обогатили знание о культуре и искусстве Китая периода Чжаньго (480— 221 гг. до н.э.). Близ города Чанша обнаружено большое количество памятников, ярко свидетельствующих об изменениях, происшедших в искусстве, и о высоком уровне культуры этого времени.

В одном из погребений найдена самая древняя из известных в Китае картин, написанных на шелку. По ее художественному уровню можно заключить, что живопись существовала и в более ранние периоды, но, судя по общему характеру искусства раннего Чжоу, была, вероятно, гораздо более условной и абстрактной. Следует обратить внимание на то, что поэт Цюй Юань в поэме «Вопросы к небу» спрашивает о содержании виденных им росписей древних дворцов, смысл которых ему уже был непонятен. На картине из Чанша изображена женщина в характерной для той эпохи одежде с широкими свисающими вниз расшитыми рукавами и развевающимися длинными полами. Лицо женщины повернуто в профиль; темные волосы украшены драгоценностями или лентами. Фигура исполнена в графической манере совершенно плоскостно, но, несмотря на эту условность, художник живо передает характер движения и жеста. Эта картина представляет особый интерес потому, что это древнейшее изображение реального человека в китайском искусстве. Предполагают, что изображение является портретом умершей, похороненной в этом погребении.

Представленная на картине сцена имеет мифологическое содержание. В верхней части над фигурой женщины помещены два борющихся фантастических существа: феникс и извивающееся змееподобное чудовище — ставший символом зла дракон Куй. Их поединок символизирует борьбу жизни со смертью. Идейно-образное содержание картины отличается от шанской и раннечжоуской символики, так как тут затрагиваются большие философские темы, характерные для мировоззрения этой Эпохи. Соответственно стал иным и стиль живописи. Фантастический облик феникса, отважно бросившегося на чудовище, проникнут большой экспрессией и, несмотря на стилизацию, наделен чертами, наблюденными художником в движениях и повадках реальных птиц.

Значительно отличаются от предшествующих периодов стиль и содержание прикладного искусства: мелкой пластики, изделий из бронзы, нефрита и керамики. Изготовляется много новых, ранее не встречавшихся художественных изделий, например зеркала, выплавляемые из высококачественной бронзы, полировавшиеся ртутью. С обратной стороны зеркала украшались сложным и тонким орнаментом, золотились и иногда раскрашивались. Появляется также много новых форм бронзовых сосудов. Сосуды времени Чжаньго отличаются большим изяществом и стройностью, виртуозной тонкостью орнамента. Им чужды массивность и тяжеловесность, характеризующие многие изделия предшествующих эпох. Даже при значительных размерах они производят впечатление легкости, стенки их очень тонки, пропорции вытянуты. Для их украшения в большом количестве применялись различные виды инкрустации драгоценными камнями, цветными металлами - медью и серебром, - а также позолота.Нередко сосуды выплавлялись не монолитными, а состояли из отдельных частей, спаянных оловом. Орнамент часто очень плоский. Для тончайших мелких рисунков употреблялась техника гравировки. В надписях на сосудах этого времени появляется стремление к единству композиции. Надписи уже не выполняются вместе с сосудами, а гравируются позднее.

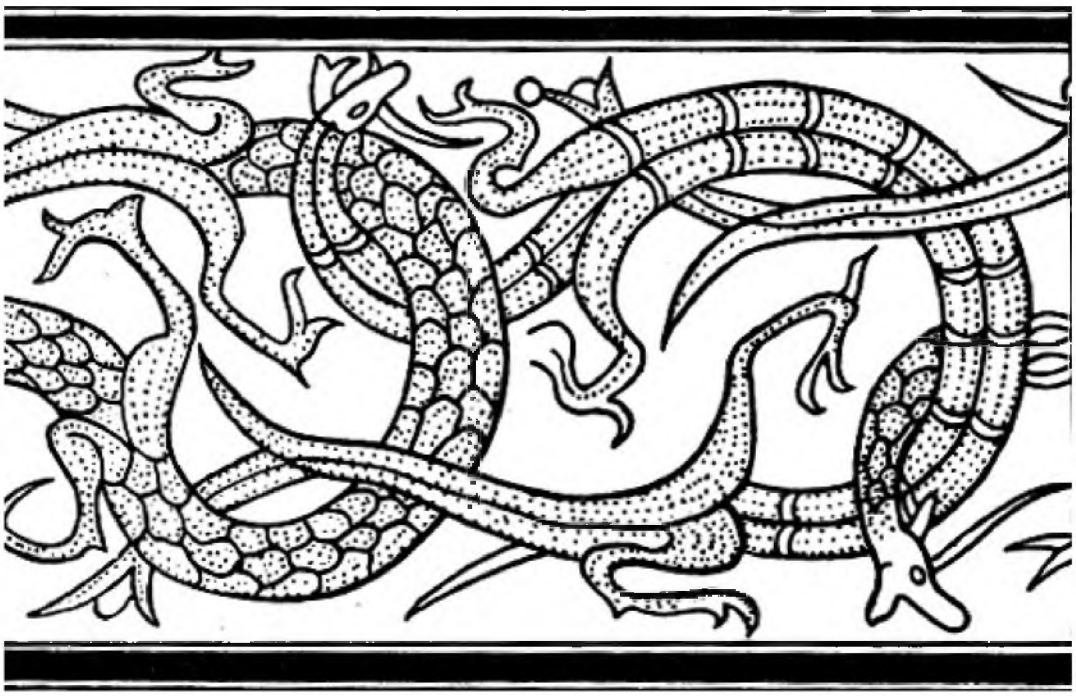


Гравированный рисунок на бронзовой чаше.



380 а. Сосуд типа ху. Бронза. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э.

Образцом бронзы периода Чжаньго является сосуд типа «ху», представляющий собой высокий, гладкий, стройный кувшин с двумя ручками, прикрепленными к кольцам, и невысоким изящным горлом. Весь сосуд от горла до основания заполнен выгравированным орнаментом. Узор попрежнему расположен горизонтальными поясами и по вертикали разделен швами, но уже не акцентированными, а выступающими на поверхности тонкими графическими линиями. Характер узора совершенно нов, хотя в расположении орнамента сохранены старые принципы композиции. Сюжетами являются различные сцены борьбы зверей и охоты. На одних поясах изображены охотники с мечами и луками, нападающие на диких, яростно отбивающихся животных, на других — птицы, пожирающие змей, или дерущиеся фантастические крылатые чудовища. Для уничтожения композиционного однообразия художник разделяет сюжетные сцены несколькими орнаментальными фризами с более крупными геометрическими узорами, проходящими в центре и у горла сосуда. Это традиционный мотив ритмически повторяющихся крупных завитков.



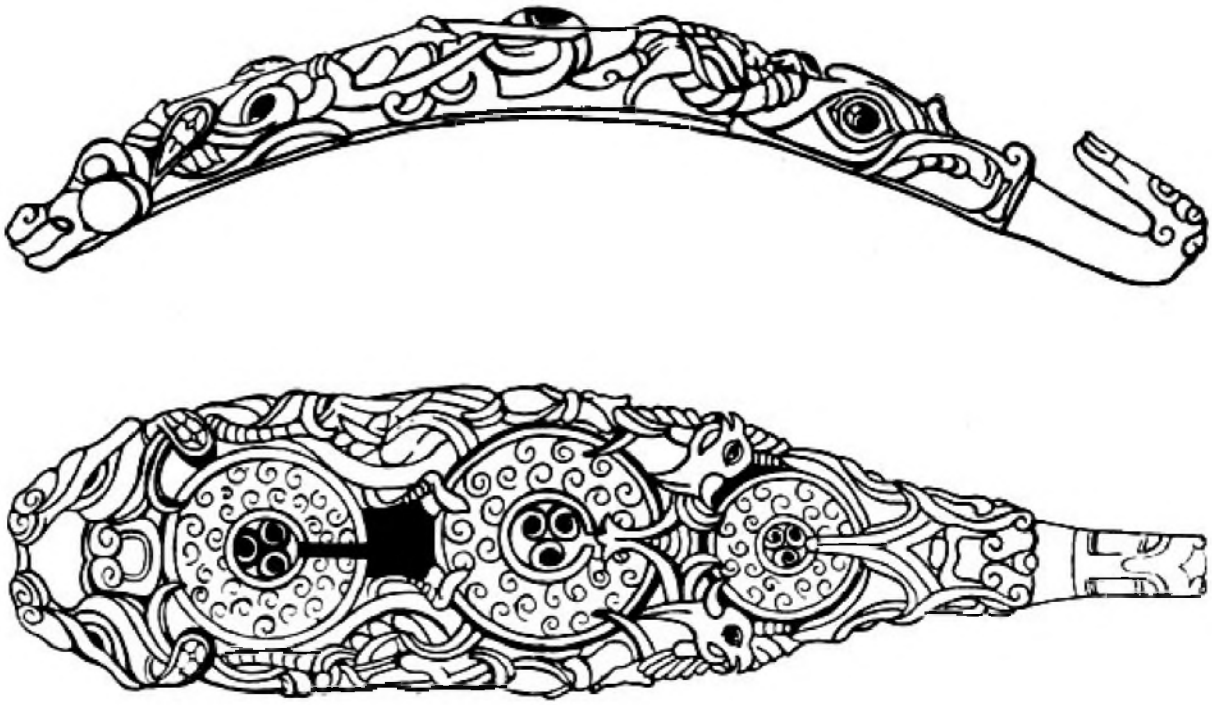
Орнамент (украшение повозки).



381. Сосуд типа ху с аистом на крышке. Бронза. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э. Пекин. Музей Гугун.

Изображенные люди и животные необычайно динамичны. Несмотря на плоскостность и схематизм фигур, их жесты очень выразительны и жизненны. Многие животные, например раненный стрелой бык, круто нагнувший рогатую голову и бросающийся на человека, или длинноногая птица, схватившая кривым крепким клювом извивающуюся перед ней змею, исполнены с большой долей реализма. В этих изображениях все время переплетаются причудливые, фантастические, идущие издревле мотивы с живым и непосредственным наблюдением натуры. Подобными чертами отличается и другой бронзовый «ху» (из погребения в провинции Хэнань), очень высокий (более 0,5 м в высоту), стоящий на двух фигурах извивающихся драконов с открытой пастью и длинными высунутыми языками. По стилю он близок к традициям прошлого. Весь он покрыт извилистым, слегка выпуклым орнаментом, из затейливых изгибов которого как бы вылетают рогатые скрученные драконы, объемные тела которых служат ручками, а также украшают поверхность сосуда, делая ее живой и подвижной. Эта удивительная динамичность формы и узора дополняется расходящимися в разные стороны острыми ажурными зубцами, венчающими края крышки, и стоящей в центре на самой вершине скульптурной фигурой тонконогого аиста, широко распахнувшего крылья. Облик птицы настолько реали-стичен, взмах ее крыльев так естествен, что предвосхищает собой образцы китайского искусства гораздо более позднего времени. В этом сосуде снова можно отметить характерное для периода Чжаньго сочетание самой необузданной фантастики с очень ярко выраженными реалистическими чертами.

Появляются и жанровые мотивы, выполненные, правда, еще довольно условно. Так, на стенках тонкой, почти как бумажный лист, круглой бронзовой чаши, обнаруженной раскопками 1950 - 1951 гг. в уезде Хойсянь, выгравированы бытовые сцены. Изображены архитектурные сооружения с крышами, выложенными,повидимому, черепицей, с деревянными колоннами; вокруг по всему полю чаши — люди за различными занятиями: одни гонят скот, другие охотятся, третьи собирают урожай и т. д. Эти сцены не лишены повествовательности в изображении различных картин жизни. Несмотря на схематизм изображения, условность и символика здесь предстают совсем в ином виде, чем прежде. Человек и его жизнь занимают уже определенное место в искусстве. Эти новые черты еще только намечаются в период Чжаньго и подчас тесно сплетаются с традициями прошлого. Они получают развитие лишь в последующие эпохи.



Нефритовая пряжка.

Фигуры животных в искусстве Чжаньго выполнены с гораздо большей долей реализма, нежели люди. От периода Чжаньго дошло много деревянных, глиняных и бронзовых небольших скульптур, изображающих животных, употреблявшихся в качестве жертвоприношения духам предков, а также наряду с другой утварью много сосудов в форме различных зверей.

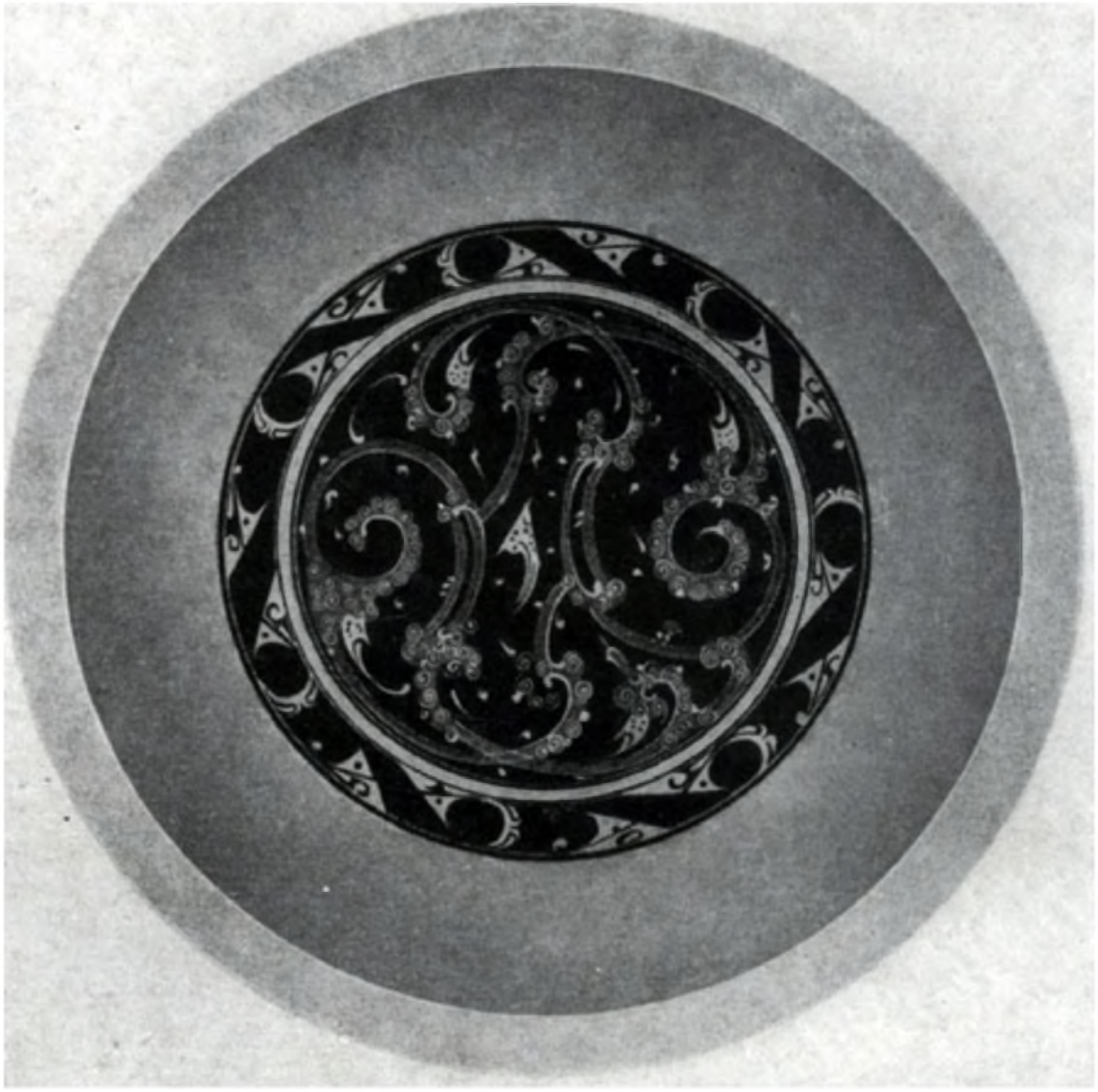


380 6. Сосуд в виде фантастического зверя. Бронза. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э.

Примером подобной скульптуры может служить бронзовый сосуд в виде жертвенного животного, в изображении которого господствует все та жемесь вымысла и реальности, характерная для этого времени. Художник создал облик вымышленного, связанного с определенными религиозно-символическими представлениями животного. У него коренастое, плотное туловище, мягкие длинные уши и короткие ноги с круглыми крепкими копытцами. Все тело и морда покрыты красивым узором, инкрустированным серебром и золотом. Несмотря на то, что образ в целом фантастичен, в нем поражают большая свобода, мягкость и пластичность в трактовке тела. Здесь как бы собраны и обобщены верно подмеченные черты различных реальных животных.

Большим совершенством отличаются художественные изделия из лака, относящиеся к этому времени, и изделия из нефрита.

Изящные по формам лаковые подносы, подставки, различные чаши, вазы и туалетные коробки богаты и ярки по красочным сочетаниям и покрыты удивительно тонким орнаментом. Техника лаковых изделий в период Чжаньго уже достаточно высока. Обычно слои лака наносились на деревянную, кожаную или холщовую основу. В тех случаях, когда основой служила ткань, изготовлялась деревянная модель, которая удалялась после многократного покрытия основы лаком. Как образец подобной техники можно привести лаковую туалетную шкатулку, найденную при раскопках близ Чанша. Шкатулка очень легкая, с очень тонкими стенками, покрытыми, как и большинство подобных изделий этого времени, в основном красным, черным и белым лаком. Изображены различные жанровые мотивы: беседующие люди, скачущая лошадь, везущая колесницу с людьми.



382 6. Лаковое блюдо из Чанша. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э.

Иной характер имеет узорное лаковое блюдо, также обнаруженное близ Чанша. Кирпично-красные и черные полосы расположены по нему кругами. Поразительно тонкие, точные и гибкие линии рисунка свидетельствуют о зрелом и высоком мастерстве орнамента. В центре по черному фону расположены крутящиеся, словно вихрь, ажурные серебристо-серые завитки, сплетающиеся друг с другом и образующие сложные сочетания различных круглящихся линий, замкнутых в окружности. Здесь нет изображения живых существ. Орнамент отличает от предшествующих периодов отсутствие прежней геометризации и схематичности, отступление от канонических правил и норм, большая легкость и изящество.

Из нефрита в этот период, как правило, изготовляли предметы роскоши. Этот камень, по представлениям древних китайцев, обладал свойством охранять душу и тело. В погребениях периода Чжаньго найдены многочисленные нефритовые предметы: нагрудные украшения типа «хэн» в форме ажурного полукруга с рельефным резным узором, ритуальные диски «би», серьги и поясные пряжки.



382 а. Украшение в форме полудиска хэн с изображением драконов. Нефрит. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э.Пекин. Музей Гугун.

Одним из лучших украшений является обнаруженная раскопками 1950 - 1952 гг. в уезде Хойсянь провинции Хэнань поясная пряжка, дошедшая в превосходной сохранности. Она состоит из трех очень тонких нефритовых дисков, окруженных переплетающимися сложным узором пластинками из золота и темного металла, возможно железа. Нефритовый узкий конец пряжки сделан в виде головы дракона. В этом изделии поражает многообразие красок и ювелирная тонкость работы. На каждом из трех нефритовых дисков вырезаны в невысоком рельефе ажурные знаки, изображающие облака,а в центре вставлены узорные и выпуклые синие стекла; каждая золотая пластинка покрыта чеканкой. Мастерство тончайшей обработки и орнаментации художественных изделий достигло в период Чжаньго блестящего развития и во многом превзошло предшествующие и последующие периоды развития древнего искусства.

Таким же образцом мастерского орнамента является резная деревянная доска, найденная в одном из богатых погребений близ Чанша и служившая, по всей видимости, ложем для умершего.



383. Резная деревянная доска из Чанша. Период Чжаньго. 5—3 вв. до н. э. Пекин. Исторический музей.

От периода Чжаньго дошли и первые по времени китайские расписные керамические сосуды. Роспись наносилась на них яркими минеральными красками после обжига. На керамических сосудах изображались различные животные или поясами располагался характерный для того времени орнамент, несколько более сочный и крупный, чем на изделиях из бронзы.



384. Великая Китайская стена. 4—3 вв. до н. э.



385. Великая Китайская стена. 4—3 вв. до н. э.

Самым грандиозным архитектурным сооружением этого времени являепся «Великая китайская стена», начало постройки которой относится к 4 - 3 вв. до н.э. . Стена строилась по северной границе Китая и предназначалась для защиты страны от набегов кочевников, а также защищала поля от песков пустыни. Местом начала строительства Китайской стены считается северо-восточная область Китая. Вдоль простирающихся на запад и на юг горных хребтов и было основано это могучее крепостное сооружение.

Вначале стена не была единой. Ее строительство велось по частям и нерегулярно, в отдельных царствах периода Чжаньго. Лишь в конце 3 в. до н.э., после объединения страны, разрозненные части стены были соединены вместе. Первоначально ее длина

равнялась приблизительно 750 км; после различных достроек, производимых на протяжении веков, она превысила 3000 км.

Китайская стена поистине является одним из самых величественных древних памятников мирового зодчества. По неприступным голым крутым и диким вершинам гор поднимается она иногда почти отвесно, как бы сливаясь воедино с могучей и суровой природой, образует причудливые петли и уходит бесконечно далеко широкой белой полосой, отделяющей горы от равнин. По грандиозному размаху, суровости и монументальности это сооружение можно сопоставить с египетскими пирамидами. При осмотре Великой китайской стены особенно чувствуется та гигантская, титаническая масса человеческих сил, воли, труда и энергии, которая потребовалась для ее создания. Строители стены придерживались того правила, чтобы вести ее только вдоль труднопроходимых горных хребтов, поэтому часто она образует настолько крутые петли, что расстояние между двумя участками стены через ущелье равняется всего 500 - 700 м. При постройке стены в разных местах пользовались различными материалами. В основном она сложена из плотно утрамбованного лёсса или камыша, пересыпанного песком и обмазанного глиной. Позднее стена была облицована светлосерым камнем. Средняя ее высота от 5 до 10 м, средняя ширина от 5 до 8 м. По верху стены проходит ряд зубцов с бойницами и проложена дорога, по которой могли передвигаться колонны войск. Примерно через каждые 100 - 150 м по всей длине стены сооружены квадратные сторожевые башни, где жила стража и откуда подавались световые сигналы при приближении неприятеля. Высокие и массивные башни с зубчатым верхом имеют небольшие окна, тяжелые невысокие входные арки и внутренние помещения. На всем протяжении стены по верху в ее толще были сделаны проходы с лестницами, позволяющими выйти на одну из сторон.

Суровый ландшафт северокитайских гор, лишенных растительности, особенно подчеркивает лаконичность и строгую простоту этого древнего крепостного сооружения.

***

Своего наивысшего развития архитектура и изобразительные искусства Древнего Китая достигли в 3 в. до н.э.- 3 в. н.э. (период династий Цинь и Хань), когда страна была объединена в крупное централизованное государство. Китай этого времени представлял собой мощную империю, в состав которой были включены ранее независимые многочисленные племена и государства. Территория Китая во время династии Цинь (256 - 206 гг. до н.э.) и в период династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н.э.) охватывала обширное пространство вплоть до границ Кореи и Индо-Китая. Установились торговые отношения с рядом других стран, в том числе со Средней Азией, Сирией, Ираном, Римской империей.

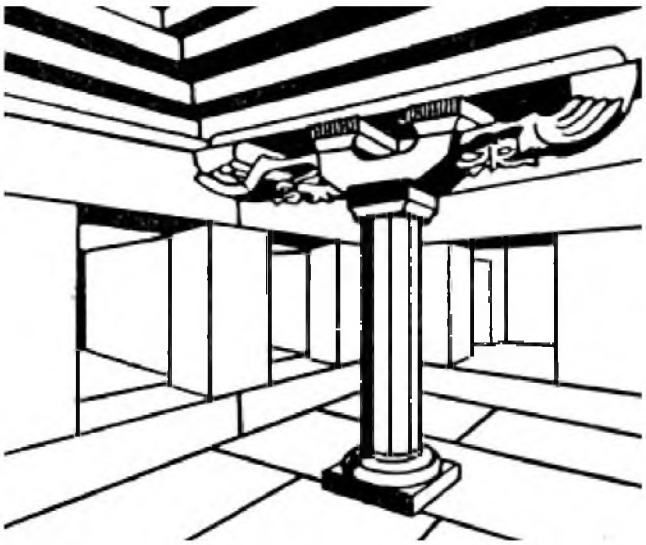
В этот период в Китае зарождаются феодальные отношения. Разорение и порабощение крестьянства, увеличение налогов и повинностей вызвали на протяжении периода Хань многочисленные народные движения, вспыхивавшие в различных районах Китая. Крупнейшими из них были восстание «Краснобровых» в 18 г. н.э., восстание «Желтых повязок» в 184 г. н.э. и ряд других. Накопление больших средств в руках господствующего класса и централизация власти способствовали необычайно широкому строительству в этот период. Были сооружены дороги, связывающие различные части страны, выстроено много городов и каналов.

От периода Цинь до нашего времени почти не дошло памятников; о ханьскои искусстве, напротив, можно составить достаточно целостное представление.

Период Хань — время блестящего расцвета культуры Древнего Китая. В это время получает особенное развитие монументальное искусство — скульптура и живопись. В ханьском искусстве ясно видна уже повсеместная тенденция к единству стиля, связанная с объединением государства и установлением в Китае широкого культурного общения.

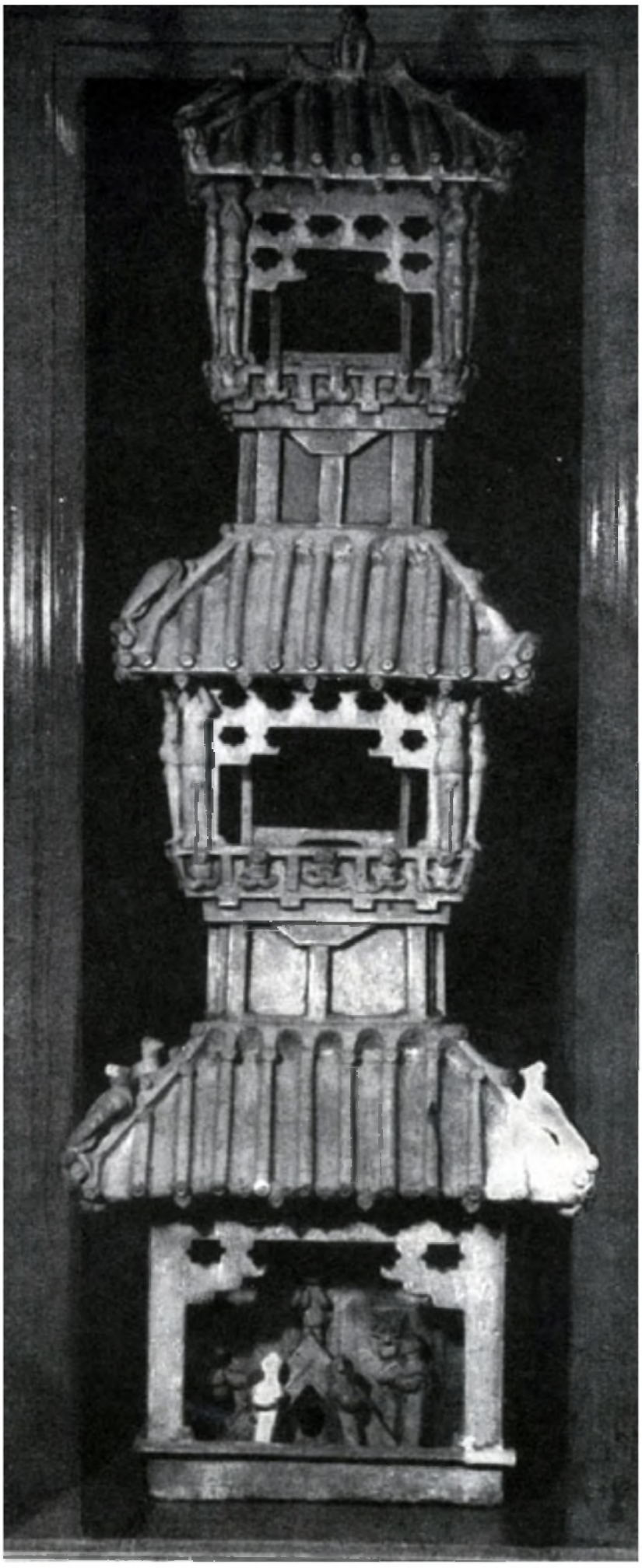
Эту тенденцию можно проследить и в архитектуре. Об облике циньских и ханьских городов составить полное понятие еще довольно трудно. В основных чертах план древнего китайского города сложился уже в конце периода Чжоу. Циньские и ханьские города достигали больших размеров и отличались установившимися принципами планировки. Раскинувшиеся на большом пространстве, они обносились крепостными стенами с башнями и многочисленными воротами и внутри делились на несколько частей.

В центре города находилась запретная часть с императорским дворцом. Город являлся средоточием ремесла, культуры и торговли. Дворцовые сооружения, башни и дома знати выделялись среди остальных построек своими размерами и роскошной отделкой. Во время династии Цинь в столице государства — Сяньяне — число дворцов достигало 300. Зданий, относящихся к этому времени, не сохранилось до наших дней, так как основным строительным материалом служило дерево. Однако представление о них дают описания в литературных источниках. Строительные принципы китайской архитектуры, восходящие к очень древним временам, изложены уже в «Щицзине».На подготовленной и утрамбованной площадке закладывался земляной фундамент (род стилобата), облицованный камнем или мрамором. На этом фундаменте возводился основной каркас здания, состоявший из деревянных столбов, связанных поперечными перекладинами. На каркас опиралась широкая и высокая крыша, которая была самой большой и тяжелой частью здания. По образному представлению древних китайцев, она должна была производить впечатление развернутых крыльев летящего фазана. Тяжелая массивная кровля, столь обычная в памятниках китайского зодчества, предопределила особенности одного из основных конструктивных и декоративных элементов китайских построек — так называемого доу-гун. Доу-гун представляет собой своеобразную систему многоярусных деревянных кронштейнов, которая, увенчивая опорный столб в месте его соединения с горизонтальной балкой, принимает на себя тяжесть этой балки и служит для поддержки большого выноса широких крыш, равномерно распределяя их тяжесть. Доу-гун состоит из ряда изогнутых брусьев, наложенных друг на друга и далеко выступающих за пределы здания. В архитектуре периода Хань доу-гун используется в качестве отдельных декоративно обработанных архитектурных узлов, расположенных по углам и в центре здания, в отличие от более поздних периодов, когда он представляет собой ажурный фриз, проходящий под крышей вдоль всей стены. Выступающие концы балок и доу-гуны в ханьское время уже богато декорировались. Легкие деревянные стены здания укреплялись на каркасе и служили как бы ширмами, которые можно было разбирать и заменять в зависимости от времени года. Судя по описаниям в летописях и древних книгах, дворцы циньских и ханьских правителей строились из различных пород ценного дерева и имели кровли из цветной черепицы. Внутри дворцов стены украшались росписями и пропитывались ароматическими веществами, полы инкрустировались драгоценными камнями. Вокруг дворцов были разбиты сады и парки с цветниками, сохранявшимися на протяжении всего года.



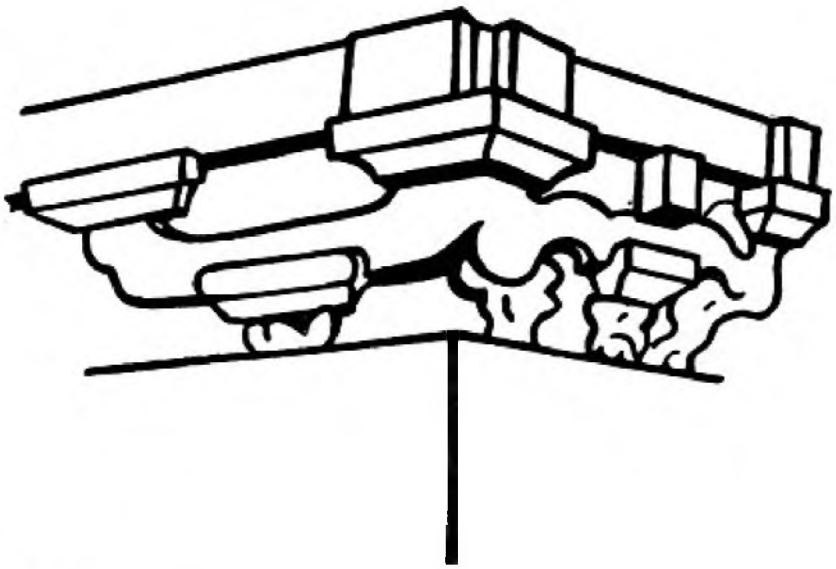
Доу-гун.

Помимо дворцов в городах возводились высокие многоэтажные дозорные башни с несколькими крышами. Об этих башнях можно в настоящее время получить довольно ясное представление по сохранившимся глиняным моделям, обнаруженным в погребениях. Одна из подобных моделей найдена раскопками 1954 года в провинции Хэнань. Уже масштабы модели, достигающей свыше 1,5 м в высоту, говорят о том, что ханьские постройки подобного рода были значительных размеров.



386. Керамическая модель башни. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э. Пекин. Исторический музей.

Четырехугольная башня, легкая и вытянутая кверху, состоит из трех Этажей с выступающими карнизами и столбами по углам. Столбы были украшены скульптурными изображениями обнаженных человеческих фигур,напоминающих собой кариатиды. Человеческие фигуры как декоративный мотив в китайской архитектуре встречаются крайне редко. Здесь эти фигуры выполнены очень условно и обобщенно, тогда как вся обработка модели свидетельствует о зрелом архитектурном мастерстве. Здание башни увенчано крышей с выпуклыми орнаментальными полосами, имитирующими цветную цилиндрическую черепицу. По верху крыши проходит высокий конек, украшенный фигурой птицы.

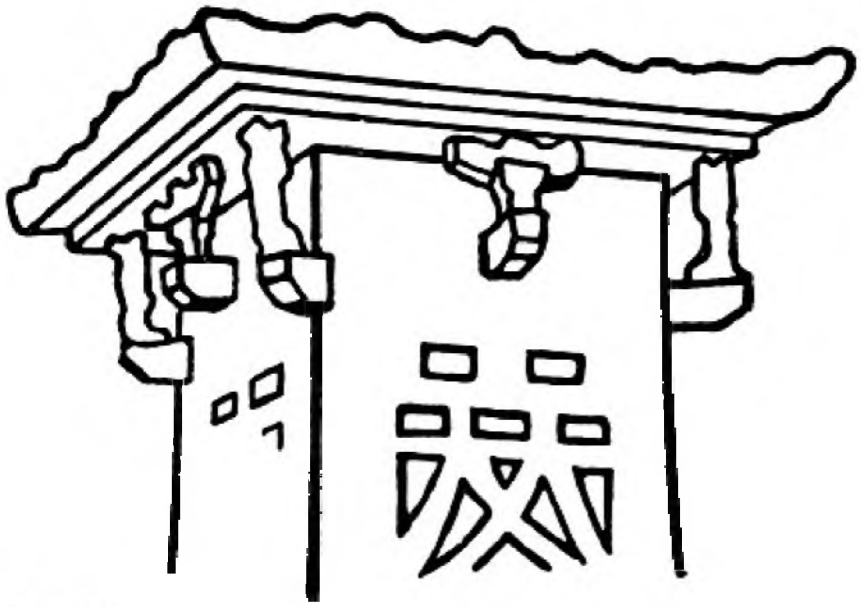


Доу-гун.

О рядовых жилых постройках можно составить представление также по найденным в погребениях глиняным моделям, а особенно по сохранившимся изображениям домов и усадеб, высеченным на каменных плитах, украшавших гробницы. Судя по ним, облик усадьбы в ханьское время был довольно однотипным и сохранился без существенных изменений на протяжении последующих веков. Усадьба состояла из нескольких жилых и служебных построек, размещенных во дворе, обнесенном стенами с воротами. Двор разделялся на несколько частей, куда выходили окнами жилые помещения. Ворота, как и здания, покрывались черепичными кровлями. Строения, составлявшие усадьбу, располагались симметрично и отличались лаконичностью и простотой архитектуры. Религиозная традиция предписывала строить здание в соответствии с благоприятным для человека направлением ветров, уровнем подземных вод и рельефом местности. В основе своей Эта традиция опиралась на народный опыт и имела не только символический смысл, но и определенное практическое значение. По суеверным представлениям, здания должны были фасадом обращаться на юг, строиться у реки и у подножия гор. Практически это было связано с защитой строений от ветров и обогреванием солнечными лучами с юга.

Особенно разнообразными и красивыми были городские постройки. Возводились многоэтажные дома, украшенные по фасаду резными карнизами, колоннами и пилястрами, имевшими декоративное значение. Недавними раскопками на востоке от Пекина обнаружена большая превосходно исполненная глиняная модель дома около 2 м в

высоту, дающая отчетливое представление о подобных городских сооружениях. Модель изображает богато декорированное пятиэтажное здание с несколькими крышами, балконами, многочисленными дверями и окнами. Перед домом расположены ворота с двумя невысокими прямоугольными башнями, покрытыми черепичными кровлями. Выше идут широкие крыши и резные балконы, опирающиеся на доу-гуны, облегчающие конструкцию и создающие мягкие переходы в силуэте здания, Этажи постепенно уменьшаются кверху, и постройка венчается небольшой крышей, по своим размерам не превышающей крыши привратных башен. Модель расписана яркими красками, что, по-видимому, соответствовало красочным сочетаниям ханьской архитектуры.



Доу-гун.

Крыши домов и башен, покрытые цветной цилиндрической черепицей, являлись основной декоративной частью. Здания. Приподнятые доу-гуном высоко над стенами, они как бы парили над ними. Длинные пологие скаты и высокие изогнутые коньки создавали впечатление легкости, особенно ощутимое в архитектуре башен. В период Хань еще не встречаются крыши с изогнутыми концами, что характерно для последующего времени.

О декоративном богатстве жилых построек можно составить представление по сохранившимся керамическим украшениям, завершавшим каждый ряд черепицы на крыше. Рельефный узор, изображающий либо растения, либо животных, искусно располагался в окружности.



387. Керамическое украшение кровли. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Немногочисленными наземными архитектурными памятниками, дошедшими от этого времени, являются каменные пилоны, ставившиеся по два при входе к месту погребения и служившие символической гранью, за которой начиналось «царство мертвых». Пилоны сохранились в провинциях Хэнань, Шаньдун и Сычуань. Сычуаньские пилоны отличаются от более массивных шаньдунских и хэнаньских стройностью, легкостью и вытянутостью пропорций. По размерам они невелики: высота их около 2,5 м при расстоянии между ними в 23 м. Нижняя часть сычуаньских пилонов состоит из прямоугольного, слегка суживающегося кверху столба, декорированного плоскими пилястрами. Верхняя часть, воспроизводящая конструкцию покрытия жилых домов, — из архитрава, фриза, карниза и широкой крыши, увенчивающей все сооружение. В камне выточены выступающие веером концы круглых поддерживающих крышу балок и цилиндрическая черепица, лежащая наверху в несколько рядов. Пилоны украшены резными каменными рельефами и надписями.

Ансамбли ханьских погребальных сооружений достигают значительных размеров и представляют собой комплексы подземных камер, облицованных кирпичом или каменными плитами. На поверхности земли погребения отмечены земляными холмами, небольшими постройками, статуями и пилонами.

В различных районах Китая обнаружено большое количество самых разнообразных видов гробниц. Некоторые из них высекались прямо в толще гор, некоторые возводились в специально вырубленном для этого между скалами пространстве. Подземные помещения с массивными каменными прямоугольными входами и многочисленными комнатами дают представление о большом размахе строительных работ ханьского времени. Уходящие кверху, решенные в форме ступенчатого свода потолки разделялись посередине низко нависшими балками и поддерживались восьмигранными столбами, стоящими по одному в центре каждой комнаты. Подобные столбы имели в качестве капителей грандиозные доу-гуны, представляющие собой изогнутые дугой каменные брусья, концами упирающиеся в перекрытия. Различные решения подобных доу-гунов позволяют судить о большом мастерстве и разнообрАзии строительных и декоративных приемов.

Например, на одном из таких доу-гунов от центральной дуги в обе стороны широко расходятся две также изогнутые каменные опоры, выточенные в виде крылатых фантастических зверей, как бы вылезающих до середины туловища из потолка и вгрызающихся в каменную массу капители. В некоторых погребениях при входе стояли парные колонны, также увенчанные наверху доу-гунами и имевшие в качестве базы монументальные фигуры львов.

Впечатление давящей массы камня в ханьских гробницах облегчалось тем, что стены, колонны и потолки сплошь покрывались резьбой, а также росписью.

Изобразительное искусство периода Хань значительно отличается от предшествующих периодов, хотя и опирается в своем развитии на сложившиеся ранее традиции.

С середины 2 в. до н.э. конфуцианство утвердилось как официальная религиозно-философская система, что нашло отражение в ханьском искусстве. Однако в это время продолжали развиваться и другие философские течения. На базе философского даосизма возникла даосская религия, проникнутая духом мистицизма, началось проникновение в Китай буддийского учения, В противовес идеалистическому направлению в философии

получили дальнейшее развитие материалистические идеи. Прогрессивным философским течением, противостоявшим конфуцианству и религиозному даосизму в 1 в. н.э., явилось учение материалиста Ван Чуна, стремившегося к разоблачению конфуцианских идей о небе как верховном божестве, опровергавшего «дао» в его поздней мистико-идеалистической трактовке. Небо и земля, человеческая жизнь рассматривались Ван Чуном материалистически, как естественные явления. Прогрессивные тенденции имели место и во всех других областях культуры, достигшей высокого уровня развития. В это время была упрощена и унифицирована письменность, достигли блестящего развития ханьская поэзия и художественная проза. При дворе императора У Ди (140 - 87 гг. до н.э.) была создана так называемая «Музыкальная палата» (Юэфу), где собирались и обрабатывались народные сказания и песни. Народными мотивами проникнуто творчество многих крупных ханьских поэтов, таких, как Сыма Сян-жу и др. Их произведения написаны простым и красочным общедоступным языком. Крупнейшим произведением ханьской художественной прозы были знаменитые «Исторические записки» Сыма Цяня, создавшего огромный обобщающий труд по истории Китая.

Характер искусства во многом определялся требованиями господствующей конфуцианской идеологии, привносившей в него морализирующие назидательные идеи, служившие утверждению существовавшего государственного порядка. Вместе с тем в искусстве появились черты, отразившие некоторые передовые тенденции времени. В скульптуре и живописи все более проявляется интерес к отражению явлений реальной жизни: изображаются исторические события, придворный быт и даже сцены из жизни простых людей. Развивая тенденции, возникшие в искусстве 5 — 3 вв. до н.э., ханьские художники выработали несравненно более реалистический метод передачи изображения человека и окружающей его обстановки. Но особенность ханьского реализма заключается в том, что новые черты в искусстве еще очень сильно связаны с древней символикой и религиозными представлениями. Реальные изображения людей и животных часто соединяются с фантастическими и причудливыми образами демонов, драконов, различных духов.



389 6. Лев — хранитель могилы. Черный мрамор. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Примером ханьской монументальной скульптуры являются стоявшие по сторонам пилонов при входах на территорию погребальных ансамблей так называемые «стражи могил», изображенные чаще всего в виде львов. Фигуры высекались из мрамора или песчаника и достигали больших размеров. Подобные мотивы «стражей могил» восходят еще к периоду Шан (Инь), но в ханьское время они, получили совсем иную трактовку. Если тогда создавались схематические геометризированные условные фигуры, избражающие фантастические существа, то теперь скульптор воплощает символический образ в облике реального зверя. Чертами своеобразного реализма особенно выделяется среди монументальных скульптур фигура черного мраморного льва. Мощный зверь с закинутой назад массивной головой, раскрытой пастью и сильной шеей, покрытой гривой, изображен в живой, напряженной позе. Обобщенно, но близко к натуре переданы крепкое мускулистое тело и грозная оскаленная львиная морда.



389 а. Гробница полководца Хо Цюй-бина. Провинция Шэньси. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Большинство ханьских монументальных скульптур выполнено грубо и примитивно, хотя некоторые из них интересны по сюжету. Так, скульптура в провинции Шэньси перед входом в гробницу победителя кочевников — полководца Хо Цюй-бина (умер в 117 г. до н.э.) изображает коня, топчущего поверженного врага. Фигуры коня и кочевника представляют собой сплошную каменную глыбу, в которой лишь намечены основные формы. В этой грузной и неподвижной массе скульптор стремился выразить не религиозную идею, а скорее идею могущества государства, его силу и крепость. Скульптура является своеобразной аллегорией победоносной деятельности полководца. Возможно, что эта статуя являлась частью скульптурного оформления «дороги духов».

Более зрело и ярко новые черты искусства проявляются в ханьских скульптурных рельефах. В содержании этих изображений нашли отражение древние китайские легенды, исторические события, басни и мифы. Сюжеты рельефов на пилонах, открывавших вход на так называемую «дорогу духов», связывались по древним представлениям с благоприятным расположением планет, направлением ветров и т. п. На пилонах в провинции Сычуань феникс, дракон, тигр и черепаха олицетворяли различные страны света. Горы запада были местом, где появлялись тигры, производившие в долинах опустошения, — поэтому тигр с древнейших времен ассоциировался с западом.

Медлительная черепаха, покрытая темным холодным панцырем, являлась напоминанием о севере, царстве мрака и холода. Мифическая красная птица феникс была символом юга и лета. На рельефах пилона в Сычуани феникс изображен гордо выступающим, раскрыв полукругом свои крепкие крылья с твердыми, резко очерченными перьями, высоко поднимая тяжелые лапы. Его облик, полный движения, создает впечатление могущества и силы. Помимо символических животных на этих пилонах можно видеть многочисленные жанровые и мифологические многофигурные сцены. На карнизе с большой долей реализма высоким рельефом изображен кочевник, едущий верхом на быстро скачущем олене. Ниже - фриз с фигурками животных, выполненных в плоском рельефе: обезьяны, пляшущие взявшись за руки, заяц, по легенде живущий на луне, трехлапый ворон - обитатель солнца и др. Более условны по трактовке мифологические существа - драконы, фениксы и т. п. В изображении людей и реальных животных скульптор, отвлекаясь от их символического смысла, обнаруживает большую наблюдательность и свободу в передаче их внешнего облика и характера движений. Сцены исполнены часто настолько жизненно, что символический сюжет в них играет лишь второстепенную роль.

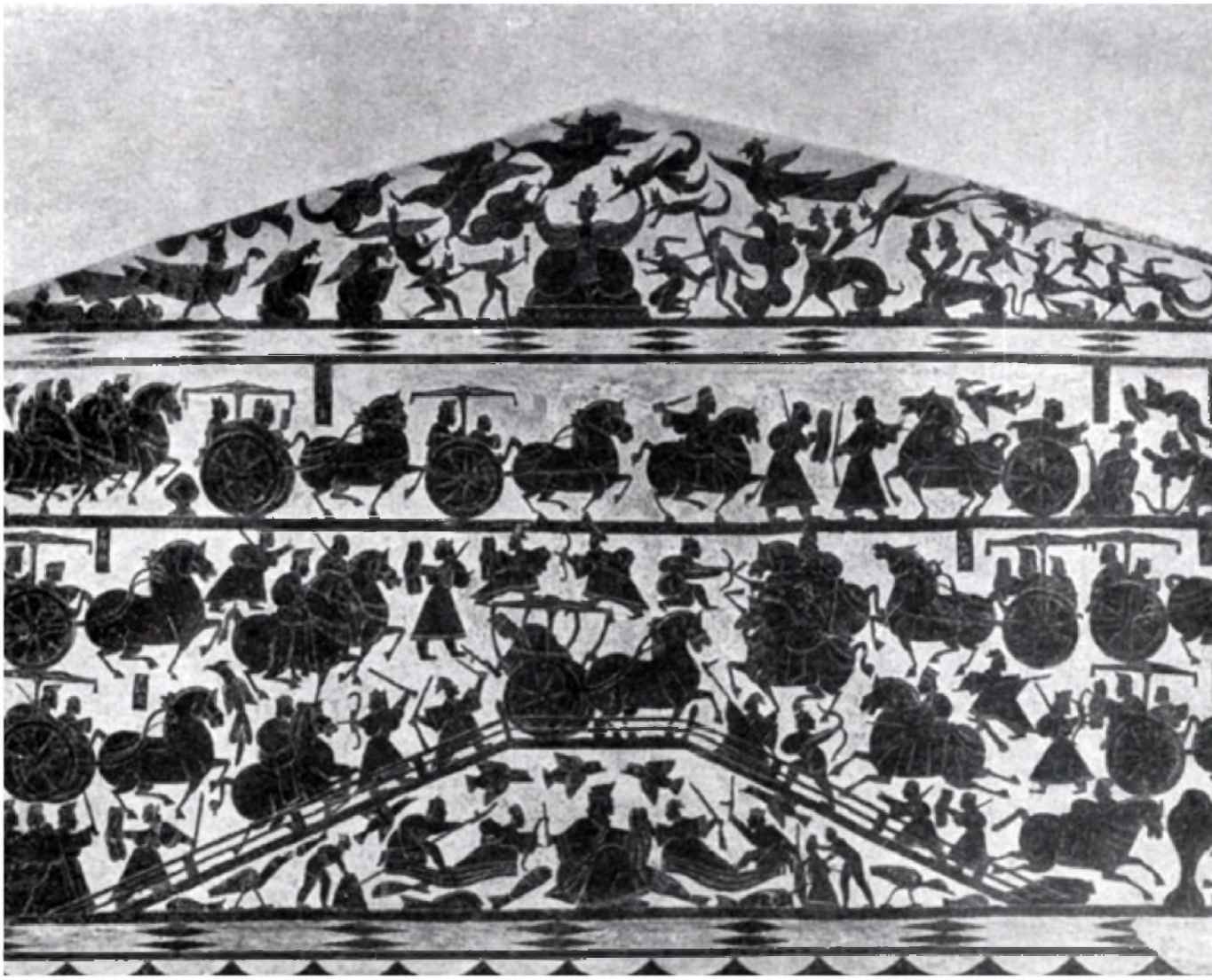


388. Каменный пилон. Провинция Сычуань. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Стилистически близки скульптурным украшениям пилонов многочисленные резные рельефы на каменных плитах, украшавшие стены подземных и наземных погребальных помещений. Содержанием этих рельефов служат мифологические, а также бытовые сцены, которые должны были воспроизводить вокруг умершего ту же обстановку, которая окружала его на земле. Одним из лучших памятников Этого рода являются выполненные в 147 — 163 гг. н.э. рельефы на каменных плитах погребального помещения богатой семьи чиновника У Лян-цыв Шаньдуне. Изображения отличаются повествовательностью и дают представление о жизни и быте эпохи Хань. Пиры, выезды, сцены охоты, различные эпизоды назидательного и морализирующего характера в духе конфуцианской этики, божества и портреты Конфуция - таковы их сюжеты. Сцены расположены фризообразно друг над другом, и каждая отделена в свою очередь от другой иероглифическими надписями, поясняющими содержание. Соединение иероглифической надписи с изобразительными мотивами стало традиционной чертой в китайском искусстве последующих эпох. Рельефы настолько плоски, что напоминают гравюру. Все пространство фона заполнено действующими лицами. Сцены из реальной жизни сочетаются с самыми фантастическими и причудливыми мотивами. В изображении парадного приема во дворце силуэты фигур подчинены мягкому гармоническому ритму. Сгибаются спины послов, торжественно передаются блюда с кушаньями, головы собеседников плавно поворачиваются друг к другу. Вся сцена рассказана с удивительной подробностью. Дворец в несколько этажей показан в разрезе: на нижнем фризе видно, как подъезжают к нему колесницы, выше — как останавливаются они перед входом в дом и из них выходят церемонно кланяющиеся фигуры в длинных одеждах. В центре композиции изображен знатный хозяин, важно восседающий в неподвижно торжественной позе; его фигура по размерам значительно крупнее остальных. Наверху, над сценой приема, расположены музыканты, играющие для гостей. На крыше дворца и за его пределами изображены фигуры людей, звери и птицы. Сцены, несмотря на условность и обобщенность рельефа, полны жизненных наблюдений. Плоский силуэт очерчен очень скупой и ясной линией;характеристика ристика движений и мимики передана с достаточной наглядностью: подчеркиваются особенности каждой позы, каждого жеста. В рельефах У Лян-цы созданы ставшие каноничными образы: вельмож, в облике которых подчеркивается неподвижность, пышность и величие; гонцов, изображенных торопливо шагающими с одинаково развевающимися полами одежды; всадников, припавших к шеям скачущих лошадей, и т. п.



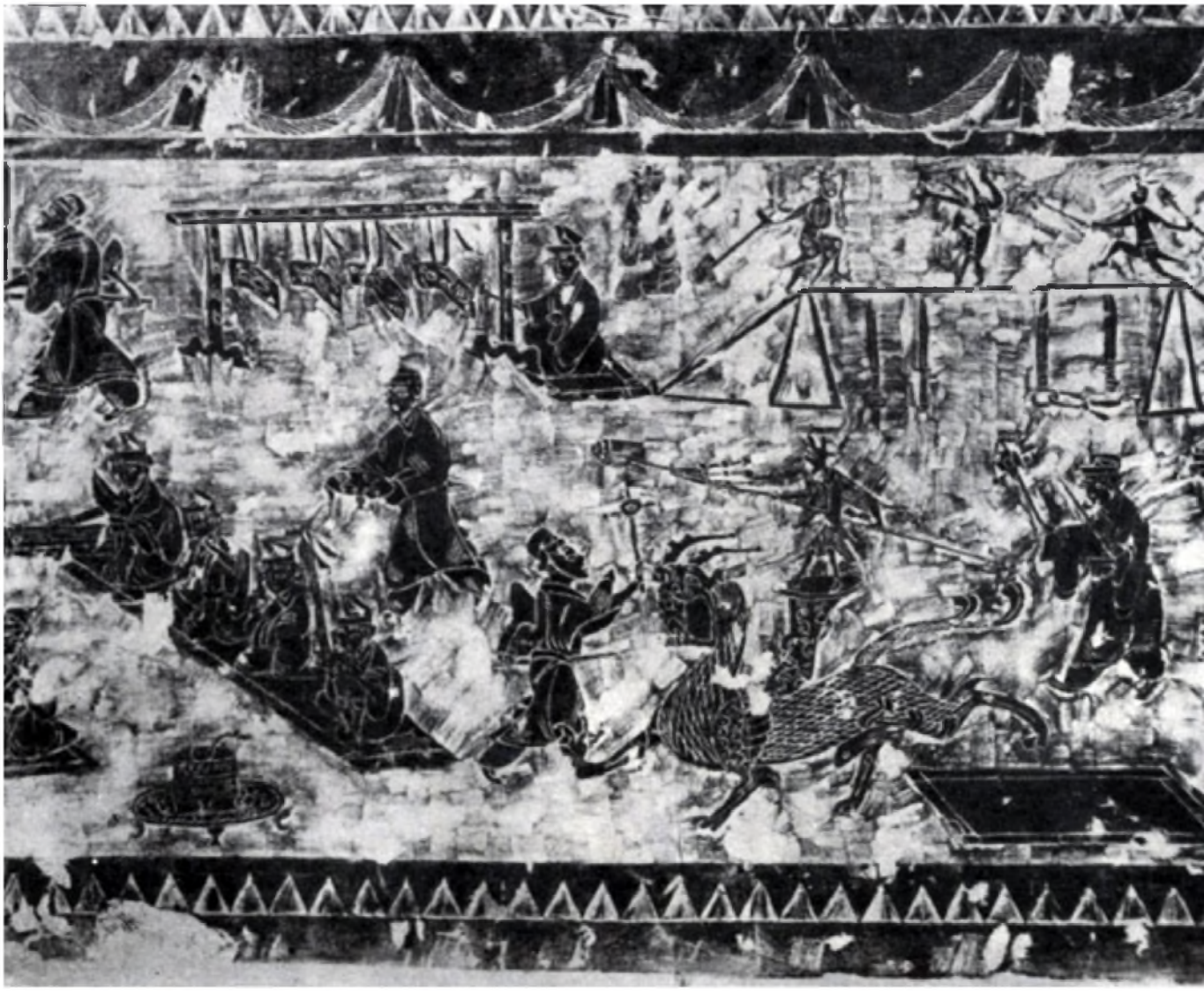
391 а. Прием во дворце. Рельеф из гробницы У Лян-цы. Провинция Шаньдун. Период Хань. 147 г. н. э.



390 а. Битва на мосту. Рельеф из гробницы У Лян-цы. Провинция Шаньдун. Период Хань. 147 г. н. э.

Большое место среди изображений занимают сюжеты религиозного и мифологического содержания. На одном из рельефов показаны первые легендарные создатели Китая — Нюйва и Фуси, согласно преданию сотворившие его обитателей и научившие их пахать землю, строить плотины и выделывать различные орудия, эти обожествленные предки изображены с человеческими туловищами и длинными змеиными хвостами. На другом рельефе, разделенном на четыре фриза, показаны божества, олицетворяющие собой небесные планеты, гром и другие явления природы. Бородатый бог грома с молотком на плече сидит на колеснице, стоящей на условно изображенном в виде крутых завитков облаке; по таким же облакам бегут маленькие, ритмически повторяющиеся фигурки духов ветра, которые тянут его повозку за длинные ленты. В правой части композиции духи молотками выколачивают молнию и гром из облаков. Нижний фриз изображает созвездие Большой Медведицы, которое легко узнать по характерному расположению звезд, показанных в виде кружков, соединенных между собой несколькими линиями. В центре среди планет восседает божество созвездия, к которому с поклоном идут семь дарителей. Остальное поле рельефа заполнено различными фигурами. Здесь и птицы, и небесные духи, и драконы, и божества маленьких звезд, держащие в руках свои планеты. Научные познания древних китайцев были тесно сплетены с древней мифологией. Но божества и духи изображаются здесь уже не в виде абстрактных символов, а в виде людей. Таким образом, трактовка религиозной темы получает в период Хань жанрово-

повествовательный характер. Еще большей жизненностью, тонкостью, проработанностью и подробностью деталей отличаются жанровые рельефы из другого погребения в Шаньдуне, изображающие сцены пиров и празднеств.



390 6. Рельеф из погребения. Провинция Шаньдун. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

В настоящее время стало известно довольно большое количество ханьских рельефов из погребений. Несмотря на то что они обнаружены в различных районах страны, их объединяют единые стилистические особенности. По содержанию рельефы разных областей также близки друг другу. В них изображаются те же выезды, пиры и охоты, мифологические сцены и т. п. По художественным качествам одними из лучших рельефов наряду с упомянутыми являются резные каменные плиты из погребений в провинции Сычуань, обнаруженные недавними раскопками. Но в отличие от рельефов У Лян-цы они менее ограничены официальными требованиями, а потому более жизненны и свободны.

Сюжеты сычуаньских рельефов разнообразны. В них встречается гораздо больше непосредственно подмеченных жизненных сцен. На одном из таких рельефов изображена колесница, которую мчат через мост кони. Лошади как бы летят над мостом. Их бег так стремителен, что копыта не касаются земли, а колеса вертятся так быстро, что не видно спиц. Очень хорошо передан единый ритм движения двух коней, расположенных один на фоне другого. У обоих одинаковые породистые морды, гордые крутые шеи, тонкие и

упругие ноги. Изображая сидящих в колеснице знатных вельмож, скульптор повторяет тот же ритмический прием. Две величественные, неподвижные, откинувшиеся назад фигуры, данные одна на фоне другой, почти повторяют друг друга. Эта жанровая сцена передана с таким мастерством, наблюдательностью и реальным знанием жизни, каких еще не было во всей предшествующей истории искусства Китая.



391 6. Добыча каменной соли. Рельеф из провинции Чэнду. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Помимо религиозных и придворных сюжетов в ханьских рельефах нашли отражение жизнь и труд простого народа. На рельефе из Ченду, украшавшем стены одной из сычуаньских гробниц, изображена добыча каменной соли. На фоне условного горного пейзажа двигаются в разных направлениях силуэты худых и изможденных людей. Подробно показан весь процесс добычи соли, ее выпаривание и просушка. На примитивно устроенных блоках из большого котла с трудом поднимают люди в ведрах соль. Их худые руки напряжены, ноги подгибаются от непосильной тяжести. Справа под навесом стоит чиновник в высокой шапке, которому, низко кланяясь, рабы несут соль. Изображение исполнено схематично; фигуры выполнены условно, но в движениях, в согнутых дугой спинах и напряженности человеческих фигур ясно чувствуется стремление художника подчеркнуть изнурительность и тяжесть трудовой жизни. Эти рельефы созвучны стихам передовых ханьских поэтов, где простыми, ясными словами рассказывается о человеческих чувствах и тяжелом гнете бесправной жизни.

Рельефы из Ченду богаты сценами народного быта; здесь можно видеть изображения молотьбы, охоты, рыбной ловли, рыночные сцены, народные танцы.

Стены погребальных помещений украшались помимо скульптурных рельефов живописью. О ней можно составить представление по нескольким сохранившимся образцам. Многоцветные и яркие, они, так же как и рельефы, изображали жанровые и мифологические сцены. По стилю они близки к рельефам этого времени. Сюжетами росписей служила вся та обстановка, которая окружала умершего при жизни. В хэнаньских росписях показаны беседующие между собой люди, нарядные женщины в платьях со шлейфами и с тяжелыми прическами, унизанными жемчугом. Фигуры переданы плоскими силуэтами, краски положены локальными пятнами, преобладает яркий красный цвет. Моделировка намечена немногими тонкими линиями, точно обрисовывающими складки одежды при поворотах фигур.

В хэнаньских росписях, как и в рельефах, много движения; жесты фигур передают характер бесед и ситуаций, но пространство фона ничем не заполнено, разрозненные группы составляют длинную вереницу различных человеческих фигур. Иной характер имеют росписи из Ляояна (провинция Ляодун). Они не менее динамичны, нежели хэнаньские, и имеют единую композицию. Росписи изображают разные сцены, связанные с бытом знати, цирковые представления, сцены играющих музыкантов, выезды и пиры. Колорит намного богаче, чем в хэнаньских росписях. Здесь встречаются и голубые, и сиреневые, и оранжевые краски, данные в очень тонких сочетаниях. Как образец ляоянских росписей можно привести сцену, изображающую традиционный сюжет - парадный выезд.



394а. Парадный выезд. Роспись из Ляояна. Провинция Ляодун. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Все внимание художник сосредоточивает на том, чтобы как можно красочнее, богаче и разнообразнее изобразить жизнь и быт знатных людей. Он берет уже установленные традиционные схемы и приемы, но вносит в них большую долю смелости и творческой фантазии. Стремясь показать различный характер движений, он располагает фигуры уже не фризообразно, а разбрасывает их по всему полю росписи. На зеленом фоне травы яркими пятнами выделяются кони, везущие нарядные колесницы, и всадники. Центральное место занимают повозки и свита. Мелькают черные тонкие спицы колес, нетерпеливо вскидывают головы и перебирают ногами гарцующие в ряд за повозкой сдерживаемые всадниками лошади, остальные же, пущенные на волю, несутся вскачь. Их движения показаны нарочито утрированными, чтобы создать впечатление необычайно бурного движения; для этого художник дает их в разных поворотах и раккурсах, то поднимая лошадей на дыбы, то показывая их с круто изогнутыми шеями на полном скаку, словно готовящимися сбросить седока. Вся эта сцена выписана с большой наблюдательностью. Художника интересует каждая отдельная фигура. Тщательно переданы прически и костюмы, яркокрасные ленты на каретах, сбруя лошадей, повороты человеческих тел. Большая свобода и вместе с ней законченность каждого жеста, каждой детали характеризуют живопись ханьского времени. Человек и его жизнь стали ее основным и ведущим содержанием. В этот период еще нет стремления к раскрытию внутреннего мира человеческих переживаний: лица изображенных людей бесстрастны и схематичны. Но в наблюдении характерных движений, в передаче внешнего облика, в изображении людей за различными занятиями живопись сделала огромный шаг вперед по сравнению с предшествующим периодом и достигла большого совершенства.

Яркими, живыми образцами ханьского народного искусства являются предметы мелкой терракотовой пластики, предназначенные, как и погребальные рельефы, сопровождать умершего в загробном царстве. Подобные предметы найдены не только в богатых погребениях, но и в могилах людей самых различных слоев общества. Мастера, исполнявшие эти терракотовые статуэтки, не были связаны каноническими правилами. Они стремились передать характерные особенности лиц, одежды, этнографические черты различных народов, населявших страну. Девушки-рабыни в платьях с длинными свисающими рукавами, играющие на флейте или несущие в ведрах воду, работники с кирками и лопатами, различные животные — грузный бык, запряженный в грубую крестьянскую повозку и лениво передвигающий ноги, собака — хранитель могилы, готовая броситься на врага, — все эти глиняные фигурки несколько грубоваты, но отличаются живостью передачи характерных черт.



393а. Терракотовая статуэтка девушки. Фрагмент. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.



392. Терракотовая статуэтка девушки. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э.

Наряду с несколько примитивными фигурками в погребениях встречаются и высокохудожественные реалистические произведения. Такова керамическая скульптура, изображающая девушку. Девушка стоит в длинной одежде, спрятав руки в широкие рукава, отчего последние смялись легкими складками. Поза девушки фронтальна, тело выполнено довольно обобщенно. Основное, что привлекает внимание, — это лицо, округлое, с широкими скулами и узкими длинными глазами. Оно выполнено с удивительной правдивостью и отличается большой простотой и выразительностью. Тонкая высокая шея и опущенные плечи подчеркивают юность и женственность всего облика, мягкость переходов от одной пластической формы к другой. Этот "скульптурный портрет простого человека далек от официального искусства ханьского периода. Те же черты большой жизненности характеризуют и фигуру коня, обнаруженного в провинции Сычуань раскопками 1954 г. .



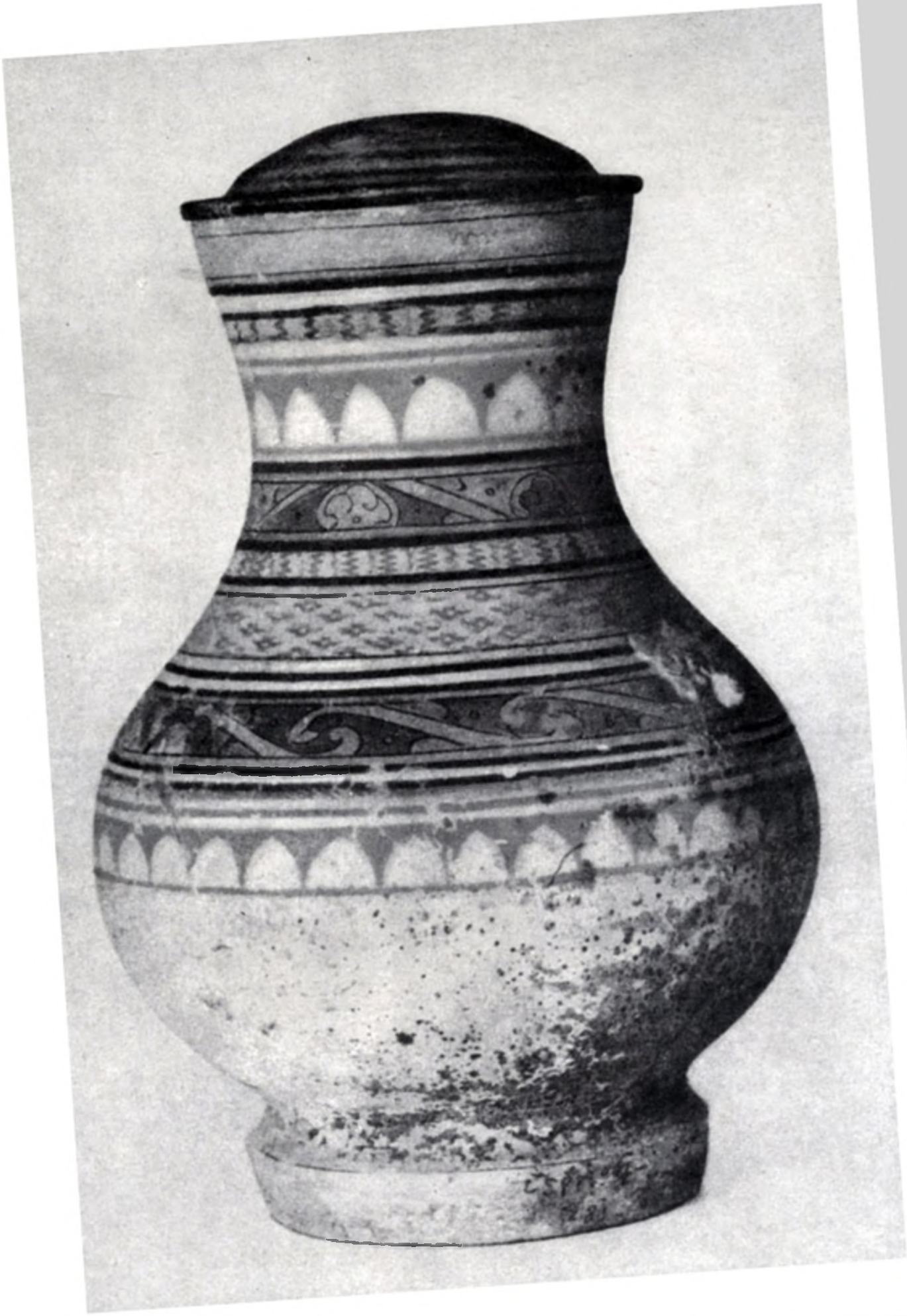
393 6. Конь с повозкой. Терракота. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э. Пекин. Исторический музей.

Эта скульптура отличается очень большими размерами (более 1 м в высоту), что в ханьский период встречается среди керамической пластики крайне редко и характерно уже для более позднего времени. Конь изображен с круто изогнутой шеей, торчащими ушами и коротким вскинутым кверху хвостом. Он скребет копытом землю, и весь его облик выражает горячее нетерпение. Фигура лошади выполнена с большим мастерством,

в ней чувствуется глубокое знание скульптором натуры, умение обобщить эти знания и показать самое основное, в данном случае характерный облик молодого горячего коня. В ханьское время многие из терракотовых погребальных скульптур, клавшихся в погребение вместе с моделями домов и усадеб (о которых говорилось выше), составляют подчас довольно сложные жанровые сцены, передающие быт древних китайцев.

Прикладное искусство периода Хань по формам и технике исполнения значительно отличается от произведений предшествующего периода. Ханьские бронзовые сосуды очень тонкостенны и почти лишены орнамента. Большая часть из них имеет уже чисто утилитарное назначение, в связи с чем меняются и упрощаются многие формы. Рельефный узор остается, как правило, только около ручек, остальная поверхность украшается лишь несколькими декоративными выпуклыми полосами, проходящими поперек сосуда. Техника литья становится несколько более разнообразной. Часто отдельно припаиваются детали сосудов, многие изготовляются уже с помощью не литья, а ковки. Попрежнему применяются инкрустация и позолота.

Для этого времени характерно изготовление больших глиняных сосудов, покрытых зеленой и золотисто-коричневой глазурью, по форме и орнаменту подобных бронзовым.



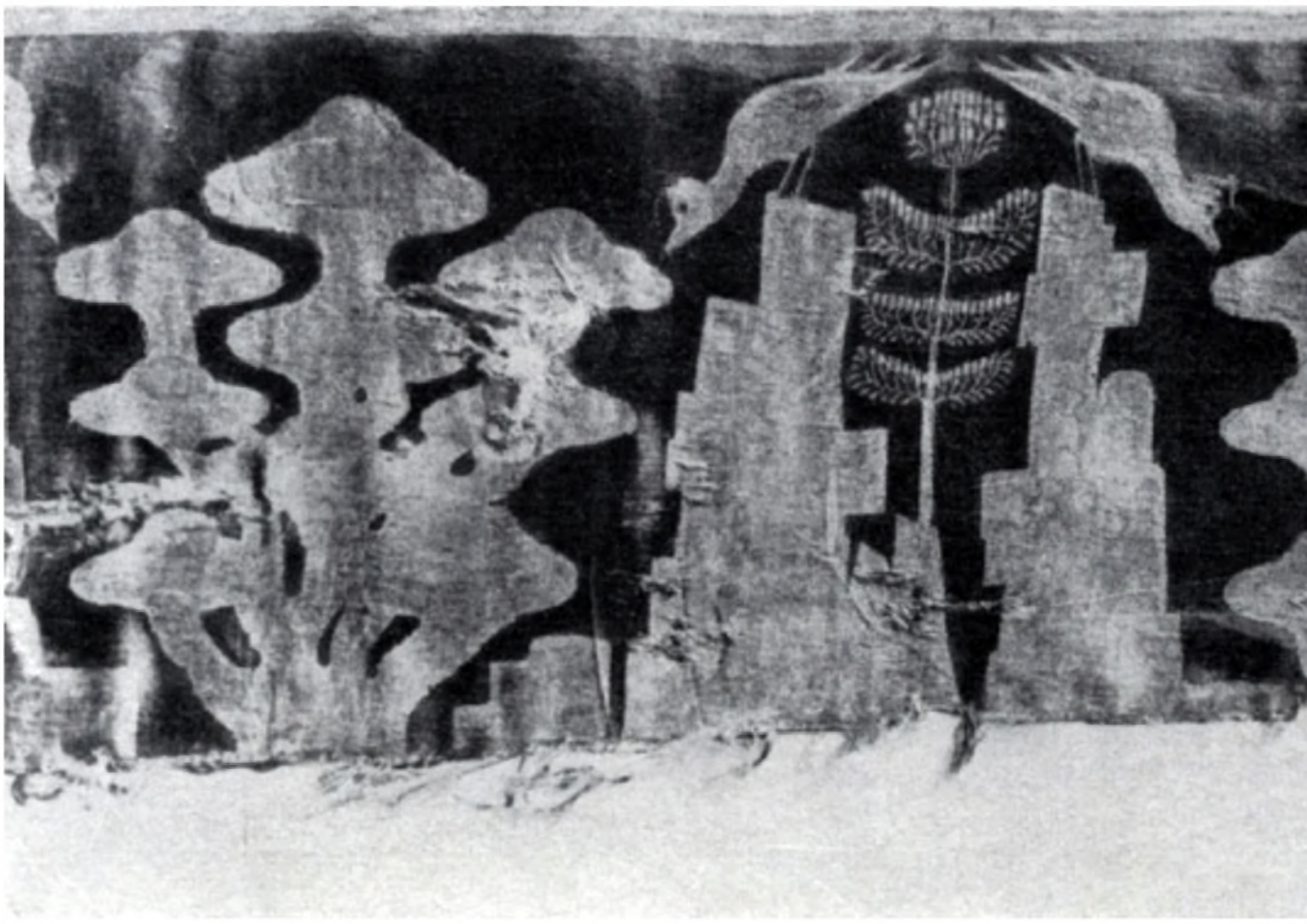
395. Керамический сосуд типа ху. Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э. Пекин. Исторический музей.

Большое распространение получают в период Хань также расписные керамические сосуды, отличающиеся яркостью расцветки. Как и в период Чжаньго, узор наносился на сосуд минеральными красками уже после обжига. Основной мотив ханьского узора — это геометрический орнамент, идущий поясами, отграниченными друг от друга резкой черной полоской. Яркие краски — красная, белая, сиреневая и зеленая — образуют очень красивые, красочные сочетания. Этот орнамент почти лишен символики и имеет лишь декоративный характер.

В быту, а также для ритуальных целей в период Хань употреблялись бронзовые зеркала, первые образцы которых относятся еще к периоду Чжаньго. В могилы эти зеркала клались с целью защиты умершего от злых духов. Ханьские зеркала имеют круглую или квадратную форму и более массивны, чем тонкие зеркала Чжаньго. На обратной стороне зеркал исполнялись рельефные изображения и не встречавшиеся ранее ханьского времени надписи лирического, символического и назидательного содержания (например, «мудрец пользуется своим разумом, как зеркалом» и т. п.). Ханьские зеркала, как и зеркала Чжаньго, золотились и инкрустировались. Мотивами узоров на ханьских зеркалах обычно служат изображения животных и символические знаки, которые, возможно, изображали древние приборы для измерения и были связаны с конфуцианской моралью, гласящей, что небо круглое, а земля квадратная («Без циркуля и угольника нельзя сделать правильный круг, значит и жить нужно по правилам»). Как образец ханьских зеркал можно привести зеркало из собрания Пекинского музея, на оборотной стороне которого концентрическими кругами размещены геометрический орнамент и надпись. Ближе к центру выпуклым рельефом исполнены фигуры хищника и оленя и две симметрично расположенные сцены, вероятно, представляющие поклонение божеству. С большей экспрессией переданы изящно и легко бегущий олень с ветвистыми рогами и несущийся за ним прыжками хищник. В трактовке их причудливо изогнутых тел видна близость к скифскому «звериному стилю», что характерно для ряда произведений китайского прикладного искусства этого времени.

Большим разнообразием отличаются ханьские изделия из нефрита. Изготовлявшиеся из него пряжки, кольца, статуэтки людей и животных и пр. отличаются мягкостью моделировки гладко шлифованной поверхности камня и тончайшими узорами. На одной из нефритовых пряжек высоким рельефом изображены фигуры фантастических зверей, ползущих с двух закругленных книзу концов пряжки. Оба гибких зверька извиваются, образуя изгибами своих тел спиралевидный узор. Фигурки приникли к поверхности камня, и только настороженные морды приподнялись, как бы для того, чтобы лучше рассмотреть друг друга.

Большое мастерство проявляется в тканях и художественных вышивках по шелку ханьского периода, вывозившихся далеко за пределы Китая в страны Западной Азии и Европы. На тканях выполнялись обычные для того времени мотивы: всадники на лошадях, рыбы, иероглифические надписи. На известной ханьской ткани, обнаруженной экспедицией П. Козлова в 1924 г. при раскопках погребений в Ноин-Ула (северная Монголия), изображены деревья и скалы, на которых сидят хохлатые птицы. Рисунок выполнен золотой нитью по тёмнокрасному фону. Условно переданные фигурки тонконогих птиц с острыми перьями и причудливые извилистые скалы с растущими на них деревьями образуют динамическую композицию, отличающуюся большой декоративностью.



394 6. Ткань из погребения в Ноин-ула (северная Монголия). Период Хань. 3 в. до н. э. — 3 в. н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Искусство Древнего Китая, в особенности периода Хань, сыграло важнейшую роль в сложении и дальнейшем развитии китайской культуры. Оно имело большое Значение и для других стран Востока - Японии, Кореи, Индо-Китая, Монголии, которые в течение многих веков использовали культурные достижения Древнего Китая.