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

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

К началу 5 в. до н. э- сложились два наиболее противоположных по своему укладу города-государства Древней Греции: Афины и Спарта. В Афинах наиболее полно выразили себя принципы рабовладельческой демократии, опиравшейся в основном на расцвет ремесла и морской торговли. В земледельческой, отсталой по своему общественному развитию Спарте, самом сильном в военном отношении полисе Греции, получил развитие консервативно-аристократический политический строй, обеспечивший господство сплоченной группы воинов-рабовладельцев — спартиатов — над массой бесправных рабов-земледельцев — илотов.

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

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.
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 объяснялась 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 достижениями в области искусства более древних культур рабовладельческого Востока. Вместе с тем по мере того как становилось все более ясным, что путь сложения рабовладельческого общества в Греции существенно отличается от Востока, все ярче выступало и своеобразие путей художественного развития Древней Греции. Восточные влияния, таким образом, отходили на второй план, и собственно античные черты определили характер наиболее передовых и типических явлений и 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 при росте 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, т. е. 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 но 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, т. е. выступами боковых стен, были помещены две колонны. Всем этим «храм в антах» был близок к древнему мегарону. В качестве главного сооружения полиса «храм в антах» был мало пригоден: он был очень замкнут и рассчитан на восприятие только с фасада. Поэтому он позднее, особенно в 6 в. до н. э., использовался чаще всего для небольших сооружений (например, сокровищниц в Дельфах).

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

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 н 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. Вместо 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. 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

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

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 расположении и соотношении частей архаического дорического периптера.

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

Одним из наиболее совершенных сооружений поздней архаики был храм Аполлона в Коринфе (на Пелопоннесе). Его план также 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 применение яркая раскраска. Основным было чаще всего сочетание красного и синего цветов. Раскрашивались тимпаны фронтонов (то есть их треугольное поле под двускатной крышей) и фоны метоп, триглифы и некоторые другие детали антаблемента. Раскрашивалась и скульптура, украшавшая архаические храмы. Раскраска повышала ощущение праздничности облика архитектуры и, кроме того, особенно в дорическом ордере, подчеркивала 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 — Храм, его колоннада была двойной. Глубокий пронаос состоял из четырех рядов колонн, по две в каждом ряду. Колонны на западном и восточном фасаде опирались на барабаны, украшенные скульптурными рельефами.

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. Это, 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.

Во времена ранней архаики (7 в. до н. э.) в греческой вазописи господствовал так называемый «ориентализнрующий» (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.

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 калидонского вепря, состязание колесниц и

т. п.). Центральную часть занимает изображение бракосочетания родителей Ахилла — Нелея 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 С 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.

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 Эисекия поражает 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 порой 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 застывших в торжественном покое. На этих статуях, несших в себе сковывающие и далекие от жизни древние традиции, лежала печать канонической схемы, не позволявшей художникам нарушать правила, установившиеся для изготовления такого рода культовой скульптуры. В отвлеченности и даже иногда геометризме форм сказывались приемы, идущие еще от искусства гомеровского периода.

« 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.

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.

Статуи, созданные художниками этого консервативного и условного направления, нередко были колоссальных размеров, также подражая в этом смысле Древнему Востоку. Такой была, например, иесохранившаяся бронзовая статуя Аполлона в Лмиклах (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.

Для « Клеобиса»(или Битона, 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 изображении физически развитого и хорошо подготовленного к борьбе бойца-гоплита его духовные качества (мужественность, сила духа, решимость и т. п.) показаны еще в самой примитивной и неопределенной форме.

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).

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.

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.

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 позднеархаичсский 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 ярко синяя борода Тифона и красный цвет его лица или сочетание зеленых, желтых и красных полос, 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 получил здесь свое яркое выражение.

Среди фрагментов фронтонных скульптур второго Гекатомподона 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.

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 пеплосе»и знаменитая статуя девушки, обычно просто называемая « Кора с 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 ракурса, 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.

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.