

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА

І. І. КРЕЙЗЕР

**ІСТОРІЯ АРХІТЕКТУРИ, МІСТОБУДУВАННЯ, МИСТЕЦТВА
ТА ДИЗАЙНУ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ**

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

*(для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
денної форми навчання зі спеціальності
191 – Архітектура та містобудування)*

Харків
ХНУМГ ім. О. М. Бекетова
2023

Крейзер І. І. Історія архітектури, містобудування, мистецтва та дизайну Стародавнього світу : конспект лекцій для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної форми навчання зі спеціальності 191 – Архітектура та містобудування / І. І. Крейзер ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова , 2023. – 97 с.

Автор

канд. арх., доц. І. І. Крейзер

Рецензент

І. В. Древаль, доктор архітектури, професор кафедри архітектурного проєктування (Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова).

Рекомендовано кафедрою основ архітектурного проєктування, протокол № 4 від 07.12.2021.

В конспекті викладено основні положення дисципліни «Історія містобудування, архітектури, мистецтва та дизайну Стародавнього світу». Еволюція архітектурних форм, конструктивних рішень, будівельних технологій здавна представлена найвідомішими будівлями древніх культур починаючи від первісного суспільства, загадкового Давнього Єгипту, Месопотамії, демократичної Греції і величного Риму. Вплив історичних подій, релігії, соціальних передумов на формування типології споруд.

© І. І. Крейзер, 2023

© ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
1 ЕПОХА ПЕРВІСНО-ОБЩИННОГО ЛАДУ (ДОІСТОРИЧНА АРХІТЕКТУРА).....	6
2 СТАРОДАВНІ МІСТОБУДУВАННЯ, АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВО ЄГИПТУ.....	11
2.1 Культура й історія Стародавнього Єгипту.....	11
2.2 Типологія архітектурних споруд Стародавнього Єгипту.....	14
2.3 Єгипетський храм.....	17
2.4 Мистецтво Стародавнього Єгипту.....	21
2.5 Культура елліністичного Єгипту.....	24
3 СТАРОДАВНІ МІСТОБУДУВАННЯ, АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВО МЕЖИРІЧЧЯ.....	30
3.1 Зодчество Стародавньої Месопотамії.....	30
4 ІСТОРІЯ МІСТОБУДУВАННЯ, АРХІТЕКТУРИ ТА МИСТЕЦТВА АНТИЧНОГО СВІТУ (ЕГЕЙСЬКА ТА ДАВНЬОГРЕЦЬКА КУЛЬТУРИ).....	36
4.1 Зодчество Егейського Світу.....	36
4.2 Стародавня Греція.....	40
4.3 Містобудування та архітектура Греції в класичний період.....	43
4.4 Поява і розвиток грецького ордеру.....	46
4.5 Дорійський храм.....	50
4.6 Мистецтво Стародавньої Греції класичного й елліністичного періодів.....	54
5 ІСТОРІЯ МІСТОБУДУВАННЯ, АРХІТЕКТУРИ ТА МИСТЕЦТВА ЕТРУСКІВ І СТАРОДАВНЬОГО РИМУ.....	62

5.1	Зодчество Стародавнього Риму. Етруски.....	62
5.2	Зодчество Стародавнього Риму. Історія виникнення.....	65
5.3	Містобудування, типологія будівель і споруд Риму.....	69
5.4	Римський ордер. Будівельні матеріали і конструкції.....	77
5.5	Мистецтво Стародавнього Риму.....	81
	КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ.....	88
	СПИСОК ДЖЕРЕЛ.....	92
	ДОДАТКИ.....	93

ВСТУП

Необхідні умови формування сучасної творчої особистості – пізнання художньої та будівельної культури минулих часів. Освітньо-професійна програма підготовки бакалаврів спеціальності 191 – Архітектура та містобудування містить дисципліни, присвячені освоєнню архітектурно-художнього спадку, створеного людством упродовж багатовікової історії. Одна з дисциплін професійного напрямку є обов'язковою – ОК10 «Історія архітектури, містобудування, мистецтва та дизайну».

В ХНУМГ ім. О. М. Бекетова розвиток дисципліни «Історія архітектури, містобудування, мистецтва та дизайну» має багаторічну історію. За цей час провідні викладачі кафедри – В. О. Кодін, П. В. Панов, С. О. Шубович, О. В. Вдовицька, Л. О. Богданова, Л. М. Швець – розробили та видали багато навчально-методичних видань з цієї дисципліни. Зміст і структура конспекту лекцій «Історія архітектури, містобудування, мистецтва та дизайну Стародавнього світу» визначаються метою і завданнями викладення дисципліни «Історія архітектури, містобудування, мистецтва та дизайну».

Мета вивчення дисципліни – розглянути феномен світової архітектури Стародавнього світу, проаналізувати пам'ятки архітектури, містобудування та мистецтва, спираючись на історичний досвід.

Завданнями цієї дисципліни є:

- усвідомлення ролі архітектурної спадщини Стародавнього світу, її значення в соціальній та професійній діяльності архітектора;
- визначення особливостей планування історичних населених міст;
- виявлення закономірностей архітектурно-художньої виразності пам'яток архітектури та мистецтва;
- розпізнавання художніх стилів в архітектурі та мистецтві;
- вивчення конструктивних і будівельних особливостей в архітектурі історичних епох.

Конспект лекцій складений на підставі напрацювань попередніх лекторів, а також враховує сучасні дослідження, теорії і гіпотези, що за стилем викладення відповідають вимогам видання навчальної літератури.

Зміст конспекту лекцій побудований на послідовній розповіді про виникнення первісно-суспільного ладу, далі за історичною періодизацією мова йде про Давній Єгипет, Межиріччя, Егейський світ, Давню Грецію і Стародавній Рим.

Конспект розрахований на зацікавлення здобувачів коротким матеріалом викладених тем, для подальшої самостійної роботи і опрацювання питань більш глибоко. У кінці конспекту представлено список джерел, запитання для самоперевірки і завдання для індивідуальної роботи здобувачів вищої освіти.

1 ЕПОХА ПЕРВІСНО-ОБЩИННОГО ЛАДУ (ДОІСТОРИЧНА АРХІТЕКТУРА)

Економічне і політичне становище, сприятливе для зачатків найпримітивнішої архітектури, могло скластися для людства лише після закінчення льодовикового періоду. До того часу, поки суворість клімату примушувала людину вести кочовий, пов'язаний з тисячею випадковостей спосіб життя мисливця, вона повинна була задовольнятися для ночівлі першим-ліпшим місцем. Знаходила цей нічліг під уступом навислої скелі або в курені, спорудженому на швидку руку з гілок дерев. У ті часи людина анітрохи не дбала про місце свого поховання, а для здійснення релігійних обрядів задовольнялася печерою, стіни якої були прикрашені малюнками, що зображують тварин.

Але як тільки осілий землеробський спосіб життя, який виник внаслідок підвищення температури земної поверхні, дав можливість, з одного боку, примножити і врегулювати способи досягнення кращих життєвих умов, а з іншого – досягти тієї мінімальної зібраності населення і тієї елементарної політичної організації, без яких не може мати місця колективна і організована творча робота, стало можливим і необхідним приступити до будівництва архітектурних споруд. Від цієї віддаленої епохи, іменованої неолітичною, або епохою «полірованого каменя», до нас дійшли залишки земних і водних (пальових) жител, сліди земляних укріплень, гробниці – штучні печери, дольмени, криті алеї і, нарешті, ймовірно релігійні споруди – менгіри, кромлехи, цисти й алеї каменів.

Так протягом багатьох століть поступово виникла і утвердилася рудиментарна архітектура загальна на різних широтах – від Атлантичного до Тихого й Індійського океанів і від Скандинавії до Судану. Неможливо встановити точні межі області неолітичної архітектури. Історична наука встановила класифікацію періодів існування первісно-общинного ладу в залежності від типу знарядь для обробки каменю і основних видів діяльності, що забезпечують головні компоненти виживання людського суспільства й індивідуума: їжу, одяг і житло.

Класифікація періодів існування первісно-общинного ладу:

– **палеоліт** (від 40–50 до 12–10 тисячоліть до н. е.). Це період, коли в теплих районах до кінця льодовикового періоду стали розселяться людські спільноти кількістю до 60–100 осіб, які володіли вогнем і не шліфованими кам'яними знаряддями. Основним видом діяльності, що забезпечував їх їжею (поряд з періодичним полюванням), було збиральництво. Відповідно матриархат був основою суспільного устрою;

– **неоліт** (з IX до середини VI тис. до н. е.). Цей період характерний наявністю відшліфованих кам'яних знарядь (епоха «кам'яної сокири»), які вже дозволяли рубати товсті дерева, видовбувати з колод примітивні човни, обробляти ріг і кістку. Відхід льодовиків, поява лісів і лісостепу з

різноманітною рослинною їжею і тваринним світом стимулювали заміну збирання на зачатки землеробства і скотарства, що забезпечувало не тільки їжею але й одягом (шкіри і вовна тварин). За видом організації господарської діяльності основним залишається суспільний устрій на основі матріархату;

– **бронзовий вік** (від IV до початку I тис. до н. е.). Цей період дав нові знаряддя для праці і полювання. Бронзові наконечники стріл роблять більш ефективним полювання на великих тварин, а бронзові знаряддя – найбільш досконалі засоби для обробки деревини і каменю, що позначилося безпосередньо на розвитку зодчества. Підвищення ефективності полювання, чоловіча робота з видобутку металу, виготовлення сплаву сприяють формуванню єдиноплемянних спільнот за принципом патріархату;

– **залізний вік** (IX–VII століття до н. е.). Перші копальні та металургійні центри забезпечили не тільки отримання більш міцних, ніж бронза, знарядь праці, але й сприяли економічній, технічній та соціальній перебудові. Залізний плуг дозволив обробляти істотно більші території сільськогосподарських угідь, що призвело до боротьби за володіння землею з супутнім зростанням економічної нерівності, а винахід колеса вирішував не тільки транспортні проблеми, а й швидкість військових набігів. Залізо дало розвиток ремісничого виробництва зброї та обладунків.

Слід враховувати, що розглянута класифікація періодів первісно-общинної формації і її датування справедливі тільки для найбільш освоєних і густозаселених територій Землі. У її віддалених і неосвоєних територіях і в минулому столітті виявляли ізольовані людські громади, що існували на основі єдиноплемянних первісних відносин з відповідними знаряддями праці.

Існують три основні типи мегалітичних об'єктів: **менгіри, дольмени і кромлехи.**

Менгір (з латинської великий камінь) – це вертикально встановлений, грубо обтесаний і глибоко закопаний в землю камінь. Висота окремих менгірів становить 10–20 метрів за ваги до 300 тонн. Призначення одиночних менгірів прийнято вважати меморіальним знаком якої-небудь визначної події, битви або видатної особистості (вождя племені, наприклад, або героя битви), тому що іноді менгіри супроводжували одиночні поховання. Менгір – попередник меморіальних обелісків. Поодинокі менгіри досить широко поширені по різних районах Землі – від Шотландії до Закавказзя.

Поряд з цим існують так звані «поля менгірів» – **аліньмани**, де іноді кілька сотень невеликих встановлених вертикально правильними рядами каменів орієнтовані на один великий. Аліньмани переважно зустрічаються на території Франції, де іноді займають території від 1 тис. км² до 3 тис. км². На території Шотландії та Вірменії є всі види мегалітичних споруд. Ймовірно аліньмани призначалися для монументального оформлення ритуальних культових церемоній і процесій. В архітектурно-композиційному відношенні аліньмани стали першим прикладом просторово-часових рішень на відміну від менгіра. Особливістю композиції аліньмана є можливість її продовження в будь-якому напрямку до нескінченності. Це прийом, який через тисячоліття

буде використаний в ісламській архітектурі, а сьогодні – в архітектурі метаболізму.

Дольмени в початковій стадії розвитку представляли собою композицію з трьох великих каменів (двох вертикальних і одного горизонтального), потім перетворилися в істотно більш велике спорудження зі значного числа вертикальних каменів і відповідного числа горизонтальних, що перекривають великий простір між каменями. У найбільш великих дольменах були вперше застосовані перекриття помилковими склепіннями.

Більш певним представляється призначення дольменів як поховальних камер, що свідчить про наявність у приміщеннях дольменів поховань і жертвних приношень покійному. В інтер'єрах дольменів зустрічаються примітивні, переважно орнаментальні розписи і рельєфи. Вони, поряд з конкретними розписами на теми полювання в печерних житлах, являють собою зачатки мистецтва живопису і скульптури. Дольмени часто покривали земляними курганами, зміцнюючи курган від осипання укладанням по його периметру каменів і влаштовуючи в товщі кургану потайний вхід в дольмен. Археологами встановлено, що іноді дольмени служили житлом, але не виключено, що так їх стали використовувати пізніше.

Якщо менгіри і дольмени сформувалися вже в період пізнього неоліту, то кромлехи – дитя бронзового століття, про що свідчить більш ретельна обробка каміння і конструкції з'єднань між ними. За композицією **кромлех** – це кільцева споруда з вертикально встановлених каменів, причому камені зовнішнього ряду пов'язані між собою горизонтальним камінням – перемичками. Кількість кільцевих каменів, їх склад і розміри можуть бути різними, але, як правило, в центрі кола встановлювалися тріліти (композиція з трьох каменів – двох вертикальних і перемичного), які виконані з найбільших каменів. Горизонтальні камені кромлеху насаджувались на шипи вгорі вертикальних каменів спеціальними лунками, обраними на нижній поверхні перемичок. Каміні і їх стикові елементи добре відшліфовані з використанням бронзових знарядь. Найзнаменитіший і всебічно вивчений кромлех знаходиться в Стоунгенджі (англ. Stonehenge) під містом Солсбері (Велика Британія), але схожі споруди зустрічаються і в Шотландії і в Латинській Америці (рис.1.1) .

Житлом неолітичної людини зазвичай служила невелика хатина, скоріше кругла, ніж квадратна, і частково вкопана в землю. Прогрес цивілізації породив зачатки внутрішнього поділу житла, у якому стали намічатися кухня з вогнищем і помийною ямою та спальня. У різних країнах варіанти цього розподілу полягали в тому, що житлом служили або кілька суміжних хатин, або одна хатина, розділена перегородкою на два окремих приміщення, до того ж долівку спальні робили трохи піднятою.

Доісторична гробниця є кам'яною халупою, зазвичай квадратну або прямокутну, іноді круглу або багатокутну. Якщо вона має форми і розміри ящика, її називають цистит; якщо це більш-менш велика кімната – дольмен. Площа дольмена коливається між 4 м² і 70 м², а його висота – між 1 м і 3,5 м. Вхід у нього закритий кам'яною плитою, він зазвичай рухомий, іноді

просвердлений круглим отвором. Часом є додаткові склепи. Кімнаті часто передують сіни, або, вірніше, коридор, більш-менш довгий і широкий, зазвичай прямий, але іноді колінчастий. На острові Гаврінісе він дорівнює 12,5 м × 1,3 м; у Баньє – 20 м × 70 см, у Нью-Гранжі – 31 м. Сукупність дольмена і кам'яної галереї має назву «крита алея». Рідко зустрічаються склепи.

Технічні засоби будівельників неолітичної ери були надзвичайно бідні. Звичайно, у них були молоток для биття щебеню, сокира, кирка, напівкругле долото, пила, зроблені з кременю або іншого відшліфованого каменю, але недосконалість цих інструментів виключала можливість хоча б посередньої обробки каменю і навіть дерева. Доісторична людина не могла робити замах на камінь і раділа, якщо їй вдавалося за допомогою молотка додати каменю хоча б саму грубу форму. Їй також неможливо було досягти досконалості виконання, необхідного для найпримітивнішої збірки зрубу.

Проте, за наявності терпіння, винахідливості, часу і координованості колективних зусиль, людям того часу вдавалося перемагати труднощі і домагатися відомих результатів. Таким чином, вони поступово ознайомилися зі способами свердління або розпилювання твердих порід. Для цього вони піддавали камені руйнівній дії піщинок, наведених в обертальний або змінний рух. Таким же чином вони домоглися розсічення твердих порід. Для цього вони піддавали відповідне місце каменю дії сильного нагрівання, за яким слідувало раптове охолодження.

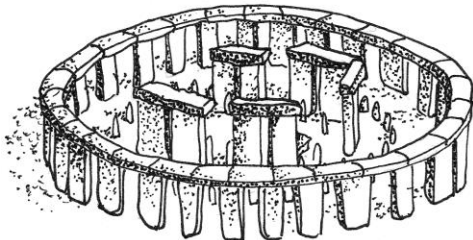
Само собою зрозуміло, що дерево і земля були першими будівельними матеріалами доісторичної людини: для житлового будівництва вони так і залишилися у нього в перевазі. Хатина будувалася зі сплетених гілок, обмазаних глиною. Озерне житло складалося з паль, скріплених очеретяними зв'язками. До кінця неолітичної ери в східних країнах – Єгипті і областях єгейської культури – починається вживання необпаленої цегли і каменю. Останній утворював нижню частину будівлі, необхідну для підтримки глиняної стіни. Для більш витончених будівель використовувались одні кам'яні матеріали. Довгий час їх вибирали можливо великих розмірів, щоб довести до мінімуму роботу з їх отісування.

Неолітична архітектура, все ж досягла межі культурного прогресу, доступного їй за наявності виключно кам'яних знарядь. Вона подарувала людству основні елементи будівельного мистецтва, залишила йому способи виготовлення цегли і приготування битою глини, прийоми отісування каменю, методи підйому і транспортування важких мас, збірки лісових матеріалів та, нарешті, конструкцію помилкового склепіння.

СТОУНХЕНДЖ (БРИТАНІЯ)



▫ СУЧАСНИЙ ВИГЛЯД



▫ РЕКОНСТРУКЦІЯ

СТОУНХЕНДЖ БУВ ПОБУДОВАНИЙ 5000 РОКІВ ТОМУ ЗА 130 КМ НА ПІВДЕННИЙ ЗАХІД ВІД СУЧАСНОГО ЛОНДОНА.

СТОУНХЕНДЖ Є СПОРУДОЮ З 82 П'ЯТИТОННИХ МЕГАЛІТІВ, 30-ТИ КАМ'ЯНИХ БЛОКІВ ВАГОЮ ПО 25 ТОНН І ВИСОТОЮ ПОНАД 4М. ЗВЕРХУ НА НИХ ПОКЛАДЕНІ ПЛИТИ-ПЕРЕМИЦЬКИ ДОВЖИНОЮ 3,2М. У ЦЕНТРІ СТОЯЛИ 5 ТАК ЗВАНИХ ТРИЛІТІВ – ВЕЛИЧЕЗНИХ П-ПОДІБНИХ КАМЕНІВ, ВАГА ЯКИХ ДОСЯГАЄ 50 ТОНН. СКЛАДЕНІ КАМ'ЯНІ БЛОКИ УТВОРЮЮТЬ АРКИ, ЯКІ СЛУЖИЛИ КОЛИСЬ ПОКАЗЧИКОМ СТОРІН СВІТУ.

У 20-Х РОКАХ 20 СТОЛІТТЯ ГЕОЛОГ Х.ТОМАС ВСТАНОВИВ, ЩО КАМЕНІ ДЛЯ ЗВЕДЕННЯ КОМПЛЕКСУ ДОСТАВЛЯЛИСЯ З КАМЕНОЛОД-МЕНЬ БІЛЬШ НІЖ ЗА 300 КМ ВІД МІСЦЯ БУДІВНИЦТВА.

ПЛАН

1. ВІВТАРНИЙ КАМІНЬ
2. П'ЯТКОВИЙ КАМІНЬ

- | | |
|-----------|--------------|
| ■ СТОЯЧИЙ | □ ВІДСУТНІЙ |
| ▨ ВПАВШИЙ | ▤ ПОПЕРЕЧНИЙ |



Рисунок 1.1 – Епоха первісно-общинного ладу (доісторична архітектура)

Джерела: [1–6, 8, 9].

2 СТАРОДАВНІ МІСТОБУДУВАННЯ, АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВО ЄГИПТУ

2.1 Культура й історія Стародавнього Єгипту

Стародавні держави склалися на порівняно обмежених територіях, що спрощувало управління ними. У цьому відношенні особливо показовий Стародавній Єгипет – країна шириною в 30 км і довжиною 1 500 км (вздовж річки Ніл).

Держава проіснувала кілька тисячоліть, здобувала перемоги і зазнавала поразки, зміну правлячих династій, у зв'язку з чим її історію прийнято ділити на три епохи:

- **Давнє** царство (XXX–XXVI ст. до н. е.);
- **Середнє** царство (XXII–XVII ст. до н. е.);
- **Нове** царство (XVI–VII ст. до н. е.).

Кінець Давнього царства пов'язаний з військовими невдачами, через які влада верховного правителя ослабла і держава розпалася на відносно самостійні фрагменти (номи).

У результаті успішних воєн знову утворилась єдина держава – Середнє царство, яку в XVIII ст. до н. е. завоюють гіксоси.

Нове царство об'єднав після своїх перемог фараон Рамзес III-й. Воно зберегло незалежність до VII ст. до н. е., коли його спочатку завоювали асирійці, потім перси.

Ніл був артерією життя цього регіону упродовж більшої частини людської історії. Його родючі заплави дали людям можливість розвинути осіле землеробське господарство, а також централізоване суспільство, яке стало наріжним каменем в історії людської цивілізації. Люди, які спочатку були кочівниками, мисливцями й збирачами, оселились у долині Нілу близько 120 000 років тому. До кінця періоду палеоліту посушливий клімат Північної Африки ставав усе жаркішим і сухішим, змусивши жителів цього регіону зосередитись вздовж берегів ріки.

Релігія будувалася на обожненні сил природи та в першу чергу життєдайної сили сонця, яка належала головному богу Амону (Ра). Його супроводжували боги і богині неба (Нут), землі (Геб), повітря (Шу) та інші, а також подружня пара богів Озіріс (бог загробного світу і запліднювальних сил) та Ізіда (богиня божественної любові та відтворювальної сили). Фараони після смерті також перетворювалися на богів. В основі релігії лежала віра в особисте безсмертя душі, яка зберігалася поки на землі зберігалось тіло померлого. Крім того, двійником померлого на землі залишалося його скульптурне зображення. Ці особливості культу вплинули на формування високої культури бальзамування трупів, а в архітектурі – на створення гробниць. Створення скульптурних двійників сформувало видатну школу єгипетського ліплення.

Фараон був абсолютним монархом країни й, принаймні в теорії, повністю контролював її землю та ресурси. Він був верховним воєначальником і главою уряду, спирався на бюрократичний апарат чиновників, щоб управляти своїми справами. Функцію управління виконував візир, який був його правою рукою, представником, і слідкував за землемірними роботами, скарбницею, будівельними проектами, правовою системою та архівами. На регіональному рівні країна поділялась на 42 адміністративні райони, які називались номами.

Значна частина економіки була централізованою і під строгим контролем. Хоча стародавні єгиптяни не використовували карбування монет до Пізнього царства, але мали свого роду грошово-бартерну систему.

Єгипетське суспільство було сильно розшароване, і соціальний статус був чітко виражений. Селяни становили основну масу населення, але сільськогосподарська продукція належала безпосередньо державі або храму. Селяни мусили сплачувати трудовий податок і були зобов'язані працювати на зрошувальних або будівельних проектах у системі повинності. Художники та ремісники мали вищий статус, ніж селяни, але й вони були під контролем держави, працюючи в цехах при храмах і отримуючи зарплатню безпосередньо з державної скарбниці. Писарі й урядники сформували вищий клас, відомий як «клас білого кілту» з посиленням на лляний вибілений одяг, що був знаком їхнього звання. Вищий клас чітко виразив свій соціальний статус у мистецтві та літературі. На одну сходинку нижче були священники, лікарі та інженери зі спеціальною професійною підготовкою у своїй галузі. Рабство було відоме в Стародавньому Єгипті, але ступінь і поширеність його застосування точно не встановлені.

Главою правової системи офіційно був фараон, який відповідав за прийняття законів, здійснення правосуддя і підтримку закону і порядку. Хоча не збереглося жодного юридичного кодексу від часів Стародавнього Єгипту, але судові документи показують, що єгипетський закон ґрунтувався на уявленнях здорового глузду про добро і зло, який підкреслював необхідність досягнення домовленостей і врегулювання конфліктів.

Єгипет був багатий на будівельне та декоративне каміння, мідну та свинцеву руду, золото та напівкоштовне каміння. Ці природні ресурси дозволяли стародавнім єгиптянам будувати пам'ятники, ліпити статуї, виготовляти знаряддя праці та ювелірні вироби.

Скульптура Стародавнього Єгипту – одна з найбільш самобутніх і строго канонічно розроблених галузей мистецтва Давнього Єгипту. Скульптура створювалася і розвивалася, щоб представити царів і цариць у фізичній формі. Існувало також безліч зображень у могилах простих єгиптян, в основному з дерева.

Рельєф давньоєгипетський – характерна галузь образотворчого мистецтва, що не втрачала актуальності з початку династичного періоду і до кінця епохи еллінізму в Єгипті. Єгипетські художники ніколи не забували про необхідність цілісності, органічності всього ансамблю, і завжди одне мистецтво як би виростало з іншого. Рельєф зазвичай розфарбовувався і на нього

наносилися ієрогліфи. Це був синтез трьох мистецтв – архітектоніки, що організовувала простір не тільки стіни, а й перед стіною, скульптурного моделювання обсягу і живопису в розписі квітами реального світу.

Ієрогліфічне письмо, історія якого розпочинається приблизно від 3000 р. до н. е., складається з сотень символів. Ієрогліф може означати слово, звук або бути невимовним визначником; і той самий символ може слугувати різним цілям у різних контекстах. Ієрогліфи були офіційною абеткою, яку використовували на кам'яних пам'ятниках і гробницях, вони могли бути настільки ж деталізовані, як окремі твори мистецтва. У повсякденному написанні писарі вживали скорописну форму письма, що називалось ієратичним, яке було швидшим і простішим. Якщо формальні ієрогліфи можуть читатись у рядках або стовпцях у будь-якому напрямку (хоча, як правило, написані справа наліво), то ієратичне письмо завжди написане справа наліво, зазвичай горизонтальними рядками. Нова форма написання (демотична) стала найпоширенішим стилем, і саме вона, поряд з формальними ієрогліфами, супроводжує грецький текст на Розетському камені.

Стародавні єгиптяни займалися торгівлею із далекими і близькими сусідами, щоб отримати рідкісні, екзотичні товари, яких не було в Єгипті. У Додинастичний період вони налагодили торгівлю з Нубією, щоб отримувати золото і ладан. Крім того, налагодили торгівлю з Палестиною, про що свідчать вази для олії в палестинському стилі, знайдені в похованнях фараонів Першої династії.

Богам поклонялися в культових храмах, що перебували у віданні жерців, які проповідували від царського імені. У центрі храму стояла культова статуя. Храми не були місцями громадських богослужінь або зборів. Лише на свята й урочистості раку зі статуєю божества виносили назовні для загального поклоніння. Зазвичай божі володіння були відрізані від зовнішнього світу й були доступні лише для чиновників храму. Прості громадяни могли поклонятися приватним статуям у своїх будинках, а від сил Хаосу захищали амулети. Після Нового царства роль фараона як духовного посередника відійшла на другий план, а релігійні звичаї змістилися в бік прямого поклоніння богам. У підсумку жерці розробили систему оракулів, які повідомляли волю богів безпосередньо людям.

Ушебті – спеціальні фігурки, що зображують людей, зазвичай зі схрещеними на грудях руками, або з будь-якими знаряддями праці. Необхідні вони були для того, щоб виконувати замість господаря різну роботу в потойбічному світі. Виготовлялися ушебті звичайно з дерева або м'якого каменю. Призначення ушебті – забезпечити покійника їжею і відсторонити його від важкої роботи.

Бальзамування – метод запобігання гниттю трупів або окремих органів, який застосовується для збереження тіл людей після їх смерті.

Мумія – збережене бальзамуванням тіло. Мумією називається тіло не тільки людини, але і будь-якої іншої живої істоти, піддане спеціальній хімічній

обробці, у результаті якої припиняється чи сповільнюється процес розкладання тканин.

До багатьох досягнень стародавніх єгиптян належать: гірничі роботи, інженерні та будівельні технології, завдяки яким відбувалося спорудження монументальних пірамід, храмів, обелісків; система математики, практична та ефективна система медицини, система зрошення і технології сільськогосподарського виробництва, перші відомі дощаті човни, єгипетський фаянс, технології виробництва скла, нові форми літератури. Стародавній Єгипет залишив довговічну спадщину. Його мистецтво і архітектура широко копійовані, а його давні артефакти потрапили до далеких куточків світу. Його монументальні руїни надихали уяву мандрівників і письменників упродовж багатьох століть. Зацікавленість у старовині і розкопках з боку європейців і єгиптян, яка виникла на початку нового часу, породила наукові дослідження єгипетської цивілізації і привела до ширшого визнання її культурної спадщини.

2.2 Типологія архітектурних споруд Стародавнього Єгипту

У 2021 році єгипетські археологи виявили неподалік Луксора велике стародавнє місто. Його не помічали століттями, хоча воно знаходилося поруч із найвідомішими пам'ятками. Місто було побудоване понад 3,4 тис. років тому, коли правив Аменхотеп III – один із наймогутніших фараонів Єгипту. Там було три палаци, які належали йому. Археологи під час розкопок виявили руїни будинків із сирцевої цегли, стіни іноді були заввишки три метри. Примітно, що частина кімнат добре збереглася. Там виявили безліч побутових предметів: кільця, скарабеї, кольоровий керамічний посуд, глиняні цеглини, на яких стоїть печатка Аменхотепа III.

Зодчество Древнього царства в галузі монументального будівництва залишило як головний архітектурний символ епохи гробниці. Вони виявилися більш значними, ніж палаци і храми.

Віра в безсмертя змушувала будувати дуже довговічне житло покійного – меморіальну кам'яну гробницю, у якій встановлювався саркофаг з мумією. У зв'язку з цим в ієрархії мистецтв Стародавнього царства перше місце належало меморіальним скульптурі й архітектурі.

Будівництво поминальних храмів відходило на другий план. І вже повністю другорядним ставало спорудження «житла для живих». Вважає контраст між легкою недовговічністю архітектури житла і гробницями, що збереглися протягом 50 століть.

Житлові будинки зводили або глинобитними, або з очерету та прибережної лози, обмазаною глиною. Міська забудова була тісною, на вузькі вулиці житло виходило глухими глинобитними стінами. Життя сім'ї зосереджувалося навколо внутрішнього двору. Кімнати були маленькими, так як дерев'яні балки для їх перекриттів були дефіцитні. Будинок покривав накат з бамбука, очерету, покритих циновками і земляним засипанням.

Першим і досить масовим типом гробниць для заможних осіб стали **мастаба**. Це прямокутні в плані і трапецієподібні в перерізі (з округленими верхніми кутами) споруди, що склалися з кількох камер: передньої – відкритої для поминальних обрядів, середньої – закритої із замурованою статуєю померлого і дарами йому (допускалося замість справжніх дарів їх мальовниче або рельєфне зображення на стінах камери), і третьої – закритої, де в «колодязі» у підлозі розміщався саркофаг з мумією. У покритті мастаба передбачалися отвори для вільного переміщення душі померлого. Розміри мастаба становили 7–8 метрів заввишки.

Однак головною меморіальною спорудою і основним досягненням архітектури Стародавнього царства стає піраміда – гробниця фараона. **Піраміда** являє собою суцільний кам'яний масив з незначними в порівнянні з її розмірами камерами всередині для саркофагів фараона і членів його сім'ї. Іноді, особливо в великих пірамідах над похоронною камерою влаштовані кілька розвантажувальних (для того, щоб запобігти роздавлюванню похоронної камери масивом кам'яної кладки).

Уперше піраміди починають будувати в ХХХ ст. до н. е. за фараона Джосері. Його піраміда в Баккара є уступчастою спорудою з шести, що зменшуються і убувають у висоту усічених пірамід з квадратною основою. Висота піраміди – 60 м, автор – архітектор Іменхотеп. Пошук оптимальної форми піраміди тривав. Піраміда фараона Снофру в Медумі являла собою дві усічених квадратних піраміди, що були встановлені одна на одну. Стометрова піраміда в Дашурі складається з нижнього обсягу – у вигляді усіченої і верхнього – у вигляді повної піраміди, встановленої на нижню без уступу.

Остаточний вигляд гробниці фараонів – єдиний об'єм геометрично правильної піраміди з квадратною основою – був знайдений під час будівництва ансамблю пірамід у Гізі (ХХІХ–ХХVІІ ст. до н.е.) на пустельному лівому березі Нілу в околицях сучасного Каїра. Ансамбль складається з трьох пірамід фараонів Хеопса (Хуфу), Хефрена і Міккеріна, оточених мастаба наближених сановників. Ансамбль, крім пірамід і мастака, включає висічені з кам'яного моноліту двадцятиметрову скульптуру сфінкса і напівпідземний поминальний храм.

Найвища (спочатку 146 м) і досконала за формою піраміда Хеопса має квадратну підставу (230 м × 230 м) і займає площу понад 5 га. Піраміда Хефрена на 3 м нижча. Найнижча піраміда Міккеріна приблизно вдвічі нижча. Форма поперечного перерізу піраміди Хеопса представляє собою два спарених великими катетами «єгипетських» трикутника. Форми перетину інших – рівнобічний трикутник. Ухил граней піраміди Хеопса до горизонту – 51° 50'. Боки піраміди точно орієнтовані по сторонах світу.

Конструкція пірамід великоблокова. Піраміди складені з великих (вагою до 2 тонн і об'ємом в 1 куб. метр) грубо обтесаних блоків жовтого вапняку на вапняному розчині, облицьовувались відшліфованими плитами білого вапняку насухо. До наших днів дійшла лише незначна частина облицювання на вершині піраміди Хефрена. Вхід до похоронних камер розташовувався відносно високо і

вів похилими лініями до основних або додаткових камер. У піраміді Хеопса похилий хід до похоронної камери на більшій частині протяжності («Велика галерея») має підвищену висоту. Під час будівництва піраміди Хеопса, яке тривало 20 років, було використано 2 мільйони 400 тисяч кам'яних блоків і залучено до праці 100 тисяч робітників.

У період Середнього царства починається будівництво поховальних храмів. Найзначніший з них похоронний храм Ментухотепа III в Дейр-ель-Бахрі (близько 2 000 р. до н. е.), монарха, який об'єднав увесь Єгипет на початку Середнього царства. Храм, розміщений на кордоні пустелі, має строго осьову композицію, на осі якої послідовно розміщені пропілеї, алея статуй, просторий передній двір, перший колонний зал, у центрі якого встановлена піраміда, другий колонний зал, другий двір і святилище, що йдуть углиб скелі. Зовнішній вигляд храму утворений двома ярусами широких квадратних терас, оточених портиками. У центрі верхньої тераси підноситься піраміда. Через 400 років в епоху Нового царства храм Ментухотепа III об'єднується в загальний ансамбль з храмом цариці Хатшепсут.

У період Середнього царства формується ряд нових композиційних елементів, які будуть дуже активно асимільовані в храмовій архітектурі Нового царства – окремо розташовані обеліски, колони з капітеллю у вигляді голови богині Гатор (гаторичної капітелі), з'являються пілони перед храмами.

Зодчество Нового царства – це насамперед храмове зодчество. Гробниці фараонів будують таємно в пустельній місцевості лівого берега Нілу, захищаючи їх від грабіжників. Сьогодні останніх змінили археологи, які продовжують відкривати не розграбовані поховання. Нове царство – це період найбільшої величі Єгипту. Прогнавши гіксосів, єгипетські фараони завойовують Нубію, а в Передній Азії – Палестину, Сирію, Фінікію. Відповідно зростає культ фараона і додатково посилюється вплив жрецтва. Відповідно зростає вплив релігії і формується матеріальне середовище для відправлення культових церемоній. Природно таким середовищем стають монументальні храми, які зводять тепер наземними на відміну від печерних і напівпечерних храмів Середнього царства. Найбільший ансамбль з двох храмів, присвячених Амону – Ра, був зведений в Луксорі і Карнаку в XIII–XII ст. до н.е. Храми будують, дотримуючись строго осьової композиції, що направляє і організовує релігійну процесію до храму і всередині нього. Загальна характеристика композиції храмів Нового царства пов'язана з трьома її особливостями:

– храми зберігають кількісний стиль і в габаритах пілонів і колон і в їх тісній розстановці, яка пригнічує людину;

– храми є творами «пульсуючого» руху процесії (з зупинками перед пілонами, перед гіпостильним залом і перед святилищем);

– осьова композиція храму веде від залитого сонцем зовнішнього простору до мороку святилища тим же пульсуючим чином.

Ці особливості відповідають двом головним ідеологічним завданням храму – прославленню вищої влади і її космічного тлумачення.

Поряд з наземними в Новому царстві в меншому обсязі триває будівництво скельних храмів. Зі скельних найбільшою популярністю користується храм у скелі на березі Нілу в Абу-Сімбелі (кінець XIV початок XIII ст. до н. е.). Скельний (напівпечерний) храм цариці Хатшепсут, побудований у кінці XVI ст. до н. е. зодчим Сенмутом на кордоні пустелі, майже у вертикальній скелі, і є фронтальним продовженням храму Ментухотепа III в Дейр-ель-Бахрі.

Скельні храми залишаються нечисленними в Новому царстві. Система планування (пілони, перистиль, гіпостиль, святилище) і декор наземного храму залишаються найбільш повторюваними і стійкими на багато століть. Вони повторюються і у величезному храмі в Едфу (III–I ст. до н. е.) і в маленькому храмі на острові Філе вже в нашу еру, коли Єгипет стане провінцією Римської імперії.

Залишається стійко незмінною і будівельна техніка кладки з обтесаних каменів на вапняному розчині. Витісування грубіше, ніж в епоху Стародавнього царства, що не дозволяє здійснювати кладку насухо. Перекриття – кам'яні. Відсутність в Єгипті стройового лісу дозволило застосовувати дерев'яні перекриття лише в періоди процвітання країни за рахунок імпорту деревини з Лівану та інших країн. Найчастіше доводилося застосовувати або балочні кам'яні перекриття, або помилкові зведення. Єгиптяни не знали розпірних клінчатих склепінь, що широко застосовувалися в Дворіччі, і виконували безрозпіркове помилкове зведення – перекриття прольоту між паралельними стінами за рахунок консольних випусків каменів кожного ряду кладки аж до їх повного змикання.

2.3 Єгипетський храм

Момент, коли архітектура вперше в історії створила великий комплекс розкішних храмів, пройнятих особливим відчуттям життєвості, – це епоха створення храму Мертвих Хефрена. Тут вперше створена ритмічна композиція приміщень. В обох будівлях перед залом розташовується тісне приміщення, а після вузького проходу великий простір зали, що викликає відчуття свободи. У головній будівлі приміщення слідує за певною градацією. Після переднього приміщення відвідувача зустрічає широкий зал, заставлений стовпами, потім його приймає тринефний вузький та довгий глибокий зал, що виводить його, нарешті, в великий двір зі статуями. Анфілада залів відкривається в перспективі ще до вступу в парадне приміщення. Потім їй протиставляються вузькі, що ніби затримують рух покої зі статуями, завдяки чому головний вівтар, двір піраміди і сама гробниця, що знаходяться за вузькими ходами, справляють враження неприступної маси стіни. Панує цілісний рух в глибину. Все витримано в великих розмірах, заснованих на різких контрастах, на суворій простоті. Ці мотиви складаються із залу зі стовпами трьох варіантів, з двору з аркадою, що має двері для виходу назовні, і однакових коробоподібних приміщень.

Всередині – ніякого орнаменту або рельєфного фризу, тільки культові статуї. Абсолютна перевага прямих кутів не тільки в плані, але і в конструкції.

Через сто п'ятдесят років виникають храми покійних царів п'ятої династії. Вони майже не змінюють загального розташування. Те, що тут зменшені широкі глибокі приміщення головної споруди, пояснюється міркуваннями економії; те, що сховища більш численні й інакше розташовані, – не суттєво і не піддається поясненню. Але головна будівля свідчить про значні успіхи. Великий двір Хефрена, що суперечив своєю шириною осьовій композиції, втягнутий тепер в основний ритм споруди. У той час, як зал зі статуями раніше розбивався на п'ять рівних каналів, тепер він стягнутий в головному приміщенні, задня стіна якого, прикрашена царськими зображеннями. Це видно вже поруч з входом в перші двері. Приміщення, яке за задумом є головним у всій споруді, панує не завдяки своїй величині, а завдяки двом нішам, розташованим перед його фасадом, біля входу. Таким чином, у напрямку до центру споруди розвивається більш сильний, єдиний рух.

У храмах-усипальницях п'ятої династії вперше з'являються великі цикли стінних рельєфів. Потім виникає нова складова частина: двір набуває більшого багатства і свободи завдяки влаштуванню перистиллю; колони стоять перед фасадом зали зі статуями і завдяки відкритому портику воріт перед входом набувають більш живого вигляду. Колона є винаходом єгипетського мистецтва, багатим наслідками для всієї майбутньої архітектури.

Для Єгипту раніше і гостріше, ніж для інших країн, постала проблема заміни дерева будь-яким іншим матеріалом в підпорі, що служила основним елементом його примітивної архітектури і залишилася такою для легких будівель і пізніше. Країна Нілу бідна деревиною, зате багата чудовим будівельним каменем. З того часу, як архітектура взялася за великі завдання, старих будівельних засобів (нільського мулу, очерету, цегли, дерева) більше не вистачало, тому що вони не могли дати необхідного враження величі і розкоші. Храмам-усипальницям царів четвертої династії мали передувати довгі досліди створення цегляних і дерев'яних будівель. У них всі форми так добре продумані в камені, що не залишається і сліду будь-яких пошуків. І це має величезне історичне значення, тому що, як ми побачимо, архітектура Передньої Азії ніколи не звільнялася від цегли, грецькі і римські храми довго будувалися теж з необпаленої цегли, і навіть північна архітектура залишилася б дерев'яною, якби не римське, а потім романське кам'яне зодчество, що вплинуло на неї. При дослідженні виявляється, що рушійною силою світової архітектури, яка впровадила кам'яне будівництво, був Єгипет, який вплинув спочатку на Крит і Передню Азію, а потім і на Грецію. Історія кам'яного будівництва починається з храмів четвертої династії.

З введенням кам'яної балки був введений і кам'яний стовп, а тим самим і новий спосіб створення рухливості простору. Великі приміщення можуть бути перекриті стелею, варіювати в плані, бути забезпеченими прольотами. Виникає новий елемент вираження простору: ритм ряду підпор, в якому однакова стереометрична величина скорочується в перспективі і повторюється через

рівні інтервали. Охоплюючи глибину, очі знаходять і перешкоди і точки опори; охоплюючи висоту, простір отримує, завдяки підпору, певну орієнтацію. Завдяки грі світла і тіні підпора здається пластичним тілом зі світлими і темними площинами. Таким чином, виникають диференційовані внутрішні приміщення з численними прольотами і розрізами, світлом і тінню. Однак незабаром потужні стовпи, що застосовувалися під час будівництва Хефрена, здалися надто важкими для сприйняття, тому що займали занадто багато простору, затуляли прольоти, були недостатньо живими. Тоді вони замінюються колоною (мабуть, це відбувається під кінець правління четвертої династії і зміні її на п'яту). Колона – це найбільш чисте вираження поетичної сутності архітектури. У звичайному житті вона не потрібна. Але всюди, де шукають форму вираження величі, розкоші та життєрадісності, колона є головним виразником святкового світовідчуття. Колона – не абстрактна форма. Вона подібна до твору природи, передаючи і відбиваючи, як жодна будівельна частина, людські переживання.

У всіх народів храм – це «божий дім». Чим людиноподібним мислиться божество, тим більше схожим має бути його житло на будинок його шанувальника. У розвитку єгипетських намогильних споруд і жител відбувалося подібне явище. Спорідненість між житловою і культовою архітектурою очевидна. У єгипетському будинку перед житловими приміщеннями знаходився двір або сад, часто з портиком на вхідній стіні; власні житлові приміщення відділялися і були доступні лише через широке приміщення; далі йшло центральне, майже квадратне приміщення, підтримуване колонами, можливо воно піднімалося над іншими приміщеннями. Ми можемо побачити це на відомому характерному прикладі простої храмової споруди – святилищі бога Хону в Карнаці (рис.2.1). Це будівництво двадцятої династії. Спочатку йде двір з портиком, піднятим над ґрунтом, який переходить на бічні стіни; потім йде широкий поперечний колонний зал, а потім власно житлові приміщення божества, головний вівтар і спокій з чотирма колонами. Подібно до того, як спорудження приватного будинку визначалося життєвими потребами, величиною і багатством сім'ї, так і кількість, оздоблення, конструкція і обстановка житлових приміщень храму залежали від числа богів, яким судилася будівля, й індивідуальних особливостей їх культу. Так, наприклад, у великому храмі в Луксорі, який, за винятком першого двору епохи Рамзеса II, є прекрасним спорудженням вісімнадцятої династії, подвоєно кількість мотивів, так, що широкі колонні зали та кімнати з чотирма колонами панують над незліченною кількістю бічних приміщень. Але основне розташування залишається тим же, хоча воно індивідуально перероблено і частиною майже приховано завдяки великій кількості прибудов і перебудов епохи дев'ятнадцятої і двадцятої династій.

До храму вела монументальна алея, яка як би служила посередником між храмом і відкритим ландшафтом, облямована по обидва боки довгими рядами баранів або сфінксів. Головний вхід визначали потужні вежі, пілони, на яких височіли величезні прапори, перед якими стояли обеліски. Похилі стіни пілона

вказують ще на його походження від примітивного земляного або кам'яного насипу; круглий валик уздовж краю нагадує початкові потовщені в'язки з очерету, що служили для зміцнення кутів у будівель з необпаленої цегли. Таким чином вони є мотивом, запозиченим з другого періоду єгипетської архітектури (епохи вживання цегли), який став конструктивно марним в третьому періоді під час переходу на кам'яну кладку. Фасад пілона в храмовій будівлі, запозичений з конструкції фортеці, має значення лаштунків.

Після проходу воріт починається поліфонічність портиків і зал. Сили впливу цієї поліфонічності архітектура не досягала і згодом. Основний мотив, щоправда, простий – це чергування колон, знайоме нам вже по дворах і приміщеннях епохи п'ятої династії. Немає ні нового ритму внутрішніх пропорцій, як у грецькому доричному храмі, ні варіацій в композиції портиків, які не замкнуті в великі недиференційовані просторові споруди, як в пізньороманській і готичній архітектурі. Є лише один мотив важливий для подальшої історії архітектури. Він теж був підготовлений в гіпостильному залі епохи п'ятої династії і був здійснений вже в епоху Середнього царства – це базилікальне піднесення і самостійне освітлення центральної частини декількох нефів.

Завдяки цьому центральна вісь була посилена, і, одночасно, сталася нова диференціація світлих і поступово затемнених приміщень, контраст яких мав певне значення в єгипетському храмі. Тому що саме в протиставленні темного святилища залитому світлом двору, в розміщенні колон перед покоями, що знаходилися в тіні, в ясному протиставленні світлої передньої площини рельєфу темному задньому плану, і полягає сенс цих простих по суті приміщень. Починаючи з вісімнадцятої династії свідомо робиться все для граничного посилення цих ефектів – тепер ряди колон поставлені скупчено, гіпостильні зали подібні лісу колон; все дається в гігантському масштабі, і, коли глядач зустрічають біля входу фігури колосів, що уособлюють всесильну міць божества, він губиться в невимірних колонних залах перед їхніми величезними розмірами. Гігантське було вже створено в пірамідах, і перший колос в історії мистецтва – це сфінкс в Гізі. Але це були лише поодинокі витвори. У Новому ж царстві Аменофіса III прагнення до колосального досягає своєї межі. Рослинні колони, форми яких, чи то в результаті подальшого розвитку форм, чи то для більшої спрощеності, стали більш абстрактними, підносяться як гігантські витвори далекого для людини світу. Строката пишність стінних і колонних рельєфів, священного посуду, килимів і предметів культу – все несе на собі відбиток впливу релігії, яка давно стала таємничою і незрозумілою. До цього слід додати величезний апарат персоналу і велику кількість церемоній; все служить романтиці, яка перевершує за силою враження всяку земну міру.

Ось чому ні грецька філософія, ні грецька життєва мудрість не могли похитнути єгипетського культу, її не здатний був підкорити навіть римський завойовник.

2.4 Мистецтво Стародавнього Єгипту

В Єгипті в древні часи архітектура, мистецтво і скульптура були пов'язані релігійним культом і мали синкретичний зв'язок, тобто слугували одній цілі. Скульптура була невід'ємною частиною архітектури – без настінних розписів стін=храмів і захоронень не мали б атрибуції і не сприймалися б відповідно до статусу похованої людини або божества, якому присвячувалась будівля.

Скульптура Стародавнього Єгипту – одна з найбільш самобутніх і строго канонічно розроблених областей мистецтва Давнього Єгипту. Скульптура створювалася і розвивалася, щоб люди могли уявити царів і цариць у фізичній формі. Статуї богів і фараонів ставилися на загальний огляд, на відкритих просторах і поза храмів. Саме сакральне зображення бога перебувало в храмі, у вівтарній частині, в човні або барці, зазвичай з дорогоцінних металів, жодне таке зображення не збереглося.

Збереглася величезна кількість різьблених статуєток – від фігур богів до іграшок і посуду. Такі фігурки робилися не тільки з дерева, але і з алебастру, дорожчого матеріалу. Дерев'яні зображення рабів, тварин та майна клали в гробниці для супроводу померлих у загробному світі.

Скульптура раннього династичного періоду походить в основному з трьох великих центрів, де знаходилися храми Абідоса та Коптоса.

Статуї служили об'єктом поклоніння, здійснення обрядів і мали присвятне призначення. Велика група пам'ятників була пов'язана з обрядом «Хеб-Сед» – ритуалом поновлення фізичної потужності фараона. До цього виду відносяться типи сидячих фігур царя і фігур, що йдуть, виконаних у круглій скульптурі і рельєфі, а також зображення його ритуального бігу – характерне виключно для композицій у рельєфі.

Від епохи Стародавнього царства збереглися багато скульптурних пам'ятників, більшість з яких мали ритуальне призначення. Поховання і храми рясніють портретними зображеннями двійників померлих – **ка**, в яких склалося портретне мистецтво Єгипту. Статуарні композиції в Стародавньому царстві строго слідували певної кількості канонізованих типів. Особливе поширення набули стоячі фігури з висунутою вперед лівою ногою, фігури, що сидять на троні або уклінні. У зв'язку з ритуальними цілями в ужиток був здавна введений прийом складної інкрустації очей або рельєфного обведення по контуру повік, а також ретельне декоративне оформлення статуй, які, незважаючи на канонічну композицію, отримували індивідуальну мальовничу інтерпретацію. У гробницях повсюдно зустрічаються невеликі статуєтки, що зображували людей, які працюють. Тут канон дотриманий менш строго, хоча майстри всіляко уникають невірноваженості в положенні фігури.

Значні зміни в скульптурі відбувається саме в Середньому царстві, що багато в чому пояснюється наявністю і творчим суперництвом безлічі локальних шкіл, які отримали самостійність в період розпаду. З часів XII династії ширше використовуються (і, відповідно, виготовляються у великих кількостях) ритуальні статуї: вони тепер встановлюються не тільки в

гробницях, а й в храмах. Мистецтво Середнього царства – епоха розквіту пластики малих форм, пов'язаних в більшості своїй як і раніше з похоронним культом і його обрядами (плавання на човні, принесення жертвоних дарів тощо). Статуетки вирізалися з дерева, покривалися ґрунтом і розписувалися.

Мистецтво Нового царства відрізняється значним розвитком монументальної скульптури, призначення якої тепер часто виходить за межі сфери похоронного культу. В фіванській скульптурі Нового царства з'являються риси, не властиві досі не тільки офіційному, а й світському мистецтву. У мистецтві Нового царства з'являється скульптурний груповий портрет, в особливості зображення подружжя.

Нової якості набуває мистецтво рельєфу. На цю мистецьку галузь мають помітний вплив деякі жанри літератури, що отримали в епоху Нового царства широке поширення: гімни, військові літописи, любовна лірика. Нерідко тексти, витримані в цих жанрах, з'єднуються з рельєфними композиціями в храмах і гробницях. В рельєфах фіванських храмів у наявності посилення декоративності, вільне варіювання технік барельєфа і високого рельєфу в поєднанні з барвистими розписами.

Мистецтво Амарнського періоду відрізняється чудовою своєрідністю, яка впливає насамперед з характеру нового світогляду. Творцем цього стилю став скульптор Бак. Самим незвичайним фактом є відмова від строго ідеалізованого, сакрального розуміння образу фараона. Нове розуміння портретності тепер вимагало достовірної передачі зовнішнього вигляду фараона аж до характерних особливостей будови тіла. Критерій правдоподібності був свого роду протестом проти колишнього офіційного мистецтва, тому особливим сенсом наповнюється слово «маат» – істина.

Характерні прийоми зображення фараона були поширені і на членів його сім'ї. Відвертим нововведенням стало зображення фігур цілком в профіль, що колись не допускалося єгипетським канонам. Новим був і факт збереження в портреті етнічних рис.

В галузі скульптури Пізнього царства навички стародавньої високої майстерності почасти згасають – так, портретні зображення на похоронних масках і статуях часто замінюються умовно-ідеалізованими. Разом з тим технічна майстерність скульпторів вдосконалюється. Це проявляється головним чином, в декоративній галузі.

Рельєфні зображення зустрічалися з найдавніших часів на побутових і культових предметах, похоронних стелах, але особливо часто – на стінах храмів і гробниць. При розбіжностях в сюжетах образотворчий принцип залишається єдиним і ґрунтується на вимогах давньоєгипетського канону.

Рельєф, що прикрашав поверхню, не повинен був руйнувати її фактуру, в зв'язку з чим висота давньоєгипетського рельєфу невелика, іноді менше одного міліметра. Перспектива і просторові плани відсутні, ракурси в зображенні фігур не використовуються. Групові сцени завжди розгортаються в одну лінію за типом фриза: таких поясів-фризів зазвичай буває кілька. Плоский силует малюнка підкреслювали узагальненим контуром, близьким до

геометризованого. Розпис по рельєфу покриває рівним шаром його ділянки, при цьому традиція використання чистих контрастних кольорів на довгі століття залишається непорушною. Основний задум рельєфних композицій тієї чи іншої гробниці належав начальнику робіт; інші видатні спеціалісти виконували окремі рельєфи або переносили на стіни вже готові епізоди, ґрунтуючись на ескізах меншого масштабу. На підготовлену стіну наносилися промальовування майбутньої композиції, після чого майстри вирізали контури і розписували рельєф кистями.

Техніка рельєфу поєднувала в собі три етапи: малюнок фарбою на підготовленій площині, вибірка рельєфу й остаточне розфарбування. У розписах використовувалися мінеральні фарби: охра червона, охра жовта, охра зелена – третій малахіт, синя – лазурит, чорна – сажа. Зміст розписів і рельєфів в похованнях Стародавнього царства можна розділити на два типи: що прославляють фараона, описують його великі діяння, вчинені ним у земному житті, його підданих; рідше розписи, присвячені таємниці майбутнього життя, «життя вічного і вічного блаженства».

У мистецтві Стародавнього Єгипту застосовувалися два типи рельєфу – барельєф, на якому фон навколо фігур віддалявся, і горельєф, з поглибленим контуром, але збереженим фоном. У середині контуру малюнка майстер міг моделювати зображення. Однак на всіх етапах роботи він був пов'язаний цілою системою правил. Кожна фігура поєднує фрагменти зображень, даних в різному ракурсі, з різних точок зору: торс зображується в фас або в три чверті, голова і ноги – в профіль. Цей підхід до зображення, обумовлений канонічними правилами, надає особливий характер пластики фігур і передачі руху в давньоєгипетському рельєфі. Дуже незначна міра варіювання поз і руху різних фігур на багатофігурних композиціях-фризах. Це надає рельєфу настрій неквапливої, спокійної послідовності. Крім того, така композиція особливо природно пов'язувалася з площиною стіни, підкреслюючи її сувору і гладку поверхню.

Єгипетські художники ніколи не забували про необхідність цілісності, органічності всього ансамблю, і завжди одне мистецтво як би виростало з іншого. Рельєф зазвичай розфарбовувався і підписувався ієрогліфами.

Живопис в Стародавньому Єгипті був частиною культу смерті, тому зображення створювалися з великою ретельністю. Щоб уникнути помилок, був розроблений **канон** – зразок, якому слідував кожен художник. Ідеальна правильність геометричних форм дотримувалася за допомогою сітки, яка попередньо наносилася на поверхню для розпису. Зразок Стародавнього царства складався з 18 квадратів, а пізніше став налічувати 21 квадрат. Зробити малюнок ще більш зрозумілим допомагали ієрогліфи і піктограми, що супроводжували мальовничі образи.

Староєгипетський канон вимагав зображувати кожную частину тіла так, щоб вона була видна найкращим чином. Це призводить до того, що в одній фігурі людини або бога поєднуються точки зору з різних сторін. Голова, руки і ноги завжди зображуються в профіль, а очі, плечі і грудна клітка – в анфас.

Зазвичай силует фігури обводиться контуром, що робить його цілісним. Найчастіше використовується правий профіль, рідше – лівий. Такий принцип поширювався і на інші предмети. Наприклад, на фресці з маєтку Небамуна XIV століття до н. е. ми бачимо басейн зверху, як на плані, але риби і птиці в ньому намальовані в профіль. Прямо зображені і дерева навколо.

Художники Стародавнього Єгипту не прагнули передати портретну схожість, але вважали важливим розповісти про соціальний статус зображеної людини. Так з'являються характерні атрибути фараона, воїна, писаря, селянина і так далі. Крім того, значимість відтворених фігур підкреслювалася масштабом. Фараона робили більш високим, у порівнянні з його дружиною або воїнами, а фігурки слуг були зовсім маленькими.

Єгиптяни користувалися яскравими і довговічними мінеральними фарбами, які рідко змішували. За кожним базовим кольором було закріплено певне символічне значення, від якого залежало, що слід зображати цією фарбою: білий – символ ранкової зорі, перемоги і тріумфу; чорний – символізує смерть і відродження в потойбічному світі; червоний колір асоціювався з випаленою сонцем безплідною землею і означав зло, червоним писали богатровбивцю Сета і шкідливих тварин; жовтий – одна з улюблених фарб у єгиптян – вічність і божественну сутність; зелений – колір надії, відродження і молодості, характерний для воскреслого бога Озіріса; блакитний – воду і нове життя.

Пізніше єгипетська культура поступово втрачає характерні для неї риси під впливом завойовників – спочатку греків, а потім римлян. До початку нової ери в Єгипті розцвіло еклектичне мистецтво фаюмського портрета. Ці зображення теж використовувалися для поховання, але створювали їх за життя, коли людина була ще сповнена сил. Або ж художники писали такий образ, покладаючись на свою уяву. Для фаюмського портрета характерно прагнення передати головні риси героя, зробити його впізнаваним.

2.5 Культура елліністичного Єгипту

Елліністичний Єгипет, або Єгипет Птолемеїв – період з 332 року до н.е. по 30 рік до н.е. Цей період пов'язаний із завоюванням Єгипту Александром Македонським, після кількох століть Єгипет завоювали римляни і він став провінцією Риму.

У 332 до н. е. Александр Македонський прибув до Єгипту для його завоювання, де був проголошений фараоном і набув втілення Зевса-Амона. Тим самим закінчилося правління Ахеменідів в Єгипті. Через 9 років у 323 р. до н. е. Александр раптово помер у Вавилоні. Його смерть спричинила за собою двадцятирічні війни між діадохами, які боролися за владу у величезній імперії Александра. Результатом цієї боротьби став розділ захоплених Александром територій. Єгипет дістався Птолемею I, який правив у 323—283 до н. е., який проголосив себе царем у 305 році до н.е. Заснована Птолемеєм династія правила Єгиптом до самого його завоювання римлянами.

В управлінні Єгиптом часів Птолемеїв органічно поєднувалися риси як греко-македонські, так і власне єгипетські. Уся повнота влади належала Царю. Він очолював великий штат чиновників. Про це свідчить велика кількість канцелярського листування, що дійшла до наших часів. Листи та документи велися грецькою мовою.

В елліністичному Єгипті поліси не відігравали значної ролі. В усій державі їх було лише три: Александрія, Навкратіс (стара грецька колонія) і Птолемаїда (заснована Птолемеєм I Сотером). У той же час значущими були давньоєгипетські міста, хоча і не мали самоврядування: Мемфіс, Фіви, Гераклеополь та інші.

Александрія була найбільшим елліністичним містом, найважливішим центром ремесла й торгівлі в Єгипті. Географ Страбон писав, що завдяки своєму вигідному географічному розташуванню Александрія мала чи не найбільший у світі ринок. Александрія була відбудована за планом архітектора Дейнократа Родоського і мала регулярне планування. Місто поділялося на п'ять кварталів. У царському кварталі розташовувалися палац Птолемеїв, театр, Александрійський мусейон, Александрійська бібліотека, гробниця Александра Македонського.

Александрійський мусейон – головний науковий і культурний центр елліністичного світу, заснований на початку III століття до н.е. при перших Птолемеях з ініціативи учня Аристотеля Деметрія Фалерського.

В Александрійському мусейоні жили і працювали вчені багатьох галузей науки, які були запрошені з різних країн Середземномор'я. Очолював Александрійський мусейон жрець вищого рангу, який призначався особисто Птолемеями, а потім римськими імператорами. Вчені, що працювали в мусейоні, перебували на повному утриманні Птолемеїв (потім римських імператорів). Найбільшого розквіту мусейон досягнув у III столітті, а за окремими науками – до III–II століть до н. е. Великі успіхи були досягнуті в математиці, астрономії, природознавстві, географії, медицині, філології та граматиці.

При Александрійському мусейоні була заснована та діяла Александрійська бібліотека. Також до мусейону входили вища школа, астрономічна обсерваторія, анатомічний театр і низка інших наукових установ. У римський період (після 30 року до н.е.). Александрійський мусейон поступово втрачає значення. У 272–273 рр. за правління імператора мусейон був зруйнований.

Александрійська бібліотека була найбільшою і найвідомішою бібліотекою в період еллінізму, вона була заснована та діяла при Александрійському музеї. Засновником вважається Птолемей II, час створення – III ст. до н.е.

Після римського завоювання Єгипту бібліотека зберегла своє високе значення для нової адміністрації – до початку III століття н. е., її співробітники мали привілеї птолемеївської епохи. Александрія мала статус інтелектуального та освітнього центру ще в V столітті. Власне, бібліотечних зібрань було два:

головне, яке розташовувалося в царському палаці в кварталі Брухейон (воно постраждало під час війни Юлія Цезаря у 48 році до н.е.); допоміжне – в храмі Серапіса (Серапеум), там зберігалися загальнодоступні фонди і навчальна література.

Основний фонд бібліотеки припинив існування в ході бойових дій 273 року. Імператор повністю знищив Брухейон. З XVIII століття поширилася версія, що частина бібліотеки, що зберігалася в Серапеумі, була знищена під час зіткнень 391 року між християнами і язичниками, але вона не підтверджується однозначно античними джерелами. За легендою знищення бібліотечних фондів завершилося в ході арабського завоювання в першій половині VII століття. За правління Птолемеїв Александрія стає найбільшим єгипетським полісом архівів та протобібліотек. Бібліотека в обов'язковому порядку отримувала примірники всіх документів, котрі виявлялися на іноземних судах. За наказом Птолемеїв навіть грабувались архіви інших країн задля отримання оригінальних літературних та наукових матеріалів.

Книжковий фонд Александрійської бібліотеки складався з грецької та перекладної східної літератури (про кількість книжок відомо різне: від 50 до 700 тисяч сувоїв, що на той час було найбільшою колекцією у знаному світі). Каллімах, відомий поет і критик Александрійського періоду, який стояв на чолі Александрійської бібліотеки (середина III століття до н. е.), залишив бібліографічні таблиці із 120 рукописних сувоїв, що складені на основі фондів Александрійської бібліотеки. Навколо Александрійської бібліотеки виникло те, що прийнято порівнювати з університетом, який приваблював багатьох учених (Аристарх Самоський, Евклід, Герофіл та інші).

Вважається, що основний фонд Александрійської бібліотеки загинув в пожежі у 47 році до н. е. у війні Цезаря з Помпеєм – під час облоги Александрії Юлієм Цезарем. Це була частина кампанії, щоб завоювати поліс. Значна частина колекції, зібрана дев'ятьма поколіннями вчених, згоріла коли вогонь, що охопив флот Птолемея XIII, перекинувся на бібліотечні склади.

У кінці четвертого століття християнськими правителями проводилась боротьба з язичництвом як відповідь на римські гоніння християн у попередні століття. У 391 імператор видав указ Александрійському патріарху Феофілу на знищення язичницьких храмів. Чи при цьому могли загинути і книги? В історичній науці не вистачає конкретних доказів цього.

Більшу її частину в 415 році знищив натовп фанатиків, підбурюваний єпископом Кирилом Александрійським.^[5] Остаточно книжкові багатства Александрійської бібліотеки загинули в 7–8 століттях. У часи римського панування єгипетські бібліотеки як військовий трофей були перевезені до Італії, де їх спалювали.^[5] У 641 році бібліотекою розпоряджались арабські завойовники. Кілька книг араби знайшли цікавими, а на запитання, що робити з рештою, халіф Омар Ібн Аль-Хаттаб відповів: «Якщо зміст цих книг відповідає Корану, то ми можемо обійтися без них, оскільки книга Аллаха більш ніж достатня. Якщо, з іншого боку, їх зміст суперечить книзі Аллаха, немає

необхідності їх зберігати. Дійте, виходячи з цього, і знищить їх». Тільки твори Арістотеля вціліли.

Храми в Єгипті завжди були великими господарськими центрами. Особливо це було помітно у Фівадії, де розташовувалися храм Гора в Едфі, храм Ізиди на острові Філи та інші. Храми мали певні привілеї в галузі ремісничого виробництва. Наприклад, мали право виробництва сезамової олії, що було монополією держави, право виготовлення особливих тканин. Жерці отримували грошову допомогу зі скарбниці й збирали приношення з віруючих.

Фіви, єгипетська назва Васет, Уасет – столиця Верхнього Єгипту. Місто розташовувалося за 700 км на південь від Середземного моря, на східному березі Нілу. Спочатку місто мало назву Но-Аммон, або просто Но. Залишки Фів у сучасному місті Луксор – Карнакський і Луксорський храми – в числі перших оголошені пам'ятками Світової спадщини ЮНЕСКО.

На західному березі Нілу знаходяться висічені в скелях заупокійні храми та некрополі фараонів та їх наближених, а також колоси Мемнона. Дещо збоку розташований надземний поминальний храм цариці Хатшепсут (див. Дейр-ель-Бахрі).

Монументальне мистецтво Стародавнього Єгипту залишилося в далекому минулому. Однак і в епоху еллінізму було побудовано кілька вражаючих будівель. Головним із них є Фароський маяк – одне з «семи чудес світу». Маяк був побудований архітектором Состратом Кнідським близько 280 р. до н.е. на острові Фарос, щоб висвітлювати кораблям вхід у гавань, і своєю висотою перевищував 100 метрів. Можливо, це був перший маяк в історії людства і поза сумнівом, це було одне з найвизначніших творінь елліністичного світу. Будова простояла 1500 років, а потім була зруйнована.

Живопис елліністичного Єгипту I–III століть ознаменований Фаюмськими портретами, які були створені за технікою енкаустики поховальних портретів. Свою назву вони отримали за місцем першої великої знахідки в Фаюмській оазі в 1887 році британською експедицією на чолі з Фліндером Пітрі.

Ранні фаюмські портрети виконані в техніці енкаустики, що була дуже поширеною в той час. Це восковий живопис розплавленими фарбами, який відрізняє об'ємний мазок. Напрямок мазків звичайно наслідує форми обличчя на носі, щоках, підборідді і в контурах очей фарби накладалися щільним шаром, а контури обличчя та волосся писалися більш рідкими фарбами. Картини, які виконані цим способом, відрізняє рідкісна свіжість кольору і вони на диво довговічні. Треба відзначити, що гарній збереженості цих творів сприяв і посушливий клімат Єгипту.

Важлива особливість фаюмських портретів – використання найтоншого сусального золота. На деяких портретах позолоченим був весь фон, на інших золотом виконані тільки вінки або головні пов'язки, іноді підкреслені коштовності та деталі одягу.

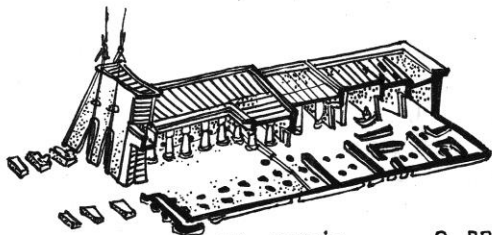
Основа портретів – деревина різних порід: місцевих (платана, липи, смокви, тису) та імпортованих (кедру, сосни, ялини, кипарису, дуба). Деякі портрети виконані на заґрунтованому клеєм полотні.

Приблизно з другої половини II століття в портретах починає переважати воскова темпера. Пізні портрети III–IV століть написані виключно темперою – технікою, при якій барвисті пігменти змішуються з розчинними у воді єднальними, часто для цього використовується тваринний клей або жовток курячого яйця. Темперні портрети виконані на світлих або темних фонах сміливими ударами пензля і найтоншим штрихуванням. Їхня поверхня матова, на відміну від глянцевої поверхні картин, виконаних енкаустикою. Обличчя на темперних портретах зазвичай показані фронтально та виконання світлотіні менш контрастне, ніж в енкаустичних панелях. Крім того, деякі групи портретів були створені у змішаній техніці темпери й енкаустики.

На фаюмських поховальних портретах можна побачити різні зачіски. Вони надають неоціненну допомогу при датуванні. У більшості своїй усі померлі були зображені із зачісками, що відповідають моді свого часу. Численні аналогії існують у зачісках скульптурних портретів.

Мистецтво Єгипту стало багатим внеском у скарбницю мистецтва стародавнього світу. Давньоєгипетська архітектура стала взірцем монументальності, грандіозних розмірів будівель, статичною і симетричною за композиційними прийомами побудови, простою за геометричними формами.

ХРАМ ХОНСУ (КАРНАК)



ДАВНЬОЕГИПЕТСЬКИЙ ХРАМ, ЗБУДОВАНИЙ У КАРНАЦІ (ЕГИПЕТ)
 ЧАС СТВОРЕННЯ: XI–XII СТ. ДО Н.Е.
 ТИП БУДІВЛІ: ХРАМ



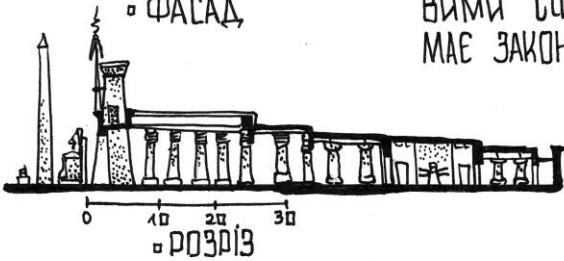
□ ЗД-РОЗРІЗ

Є ЗРАЗКОМ НАЙБІЛЬШ ПОВНОГО ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ ЧАСІВ НОВОГО ЦАРСТВА БУВ ЗВЕДЕНИЙ ЗА ЧАСІВ ПРАВЛІННЯ РАМСЕСА III



□ ФАСАД

ХРАМ МАЄ ДОВГУ АЛЕЮ (2 КМ) З ОДНАКОВИМИ СФІНКСАМИ. ЇХ РОЗТАШУВАННЯ МАЄ ЗАКОНОМІРНІСТЬ, МІДНИЙ РИТМ.



□ РОЗРІЗ

ВХІД ДО ХРАМУ БУВ ЗБУДОВАНИЙ ЗА ПТОЛЕМЕЯ III, ЯКИЙ ПОБУДУВАВ БРАМУ ТА СТІНИ НАВКОЛО КОМПЛЕКСУ

(ЗБЕРЕГЛАСЯ ЛИШЕ БРАМА). НАПИСИ НА ВНУТРІШНІЙ ПЛОЩІ ХРАМУ БУЛО ЗРОБЛЕНО ЗА ХЕРІХОХА. ГІПОСТИЛЬНУ ЗАЛУ ЗБУДУВАВ НЕКТАНЕБ I, АЛЕ ВОНА НЕ МАЄ ЗВІЧНИХ ДЛЯ ДАВНЬОЕГИПЕТСЬКИХ ХРАМІВ ВЕЛИКИХ РОЗМІРІВ.

ПЛАН

- 1 АЛЕЯ СФІНКСІВ
- 2 ПІЛОНИ
- 3 ДВІР
- 4 ГІПОСТИЛЬНИЙ ЗАЛ
- 5 ЗАЛ ДЛЯ ЧОВНА
- 6 СВЯТИЛИЩЕ

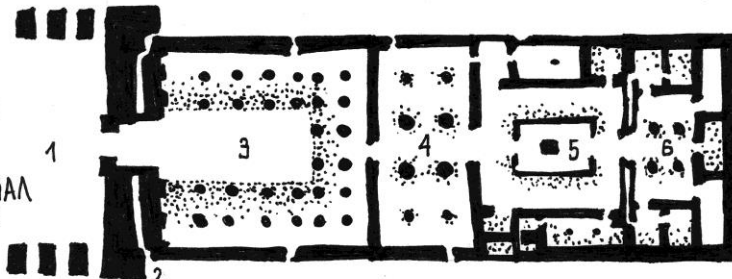


Рисунок 2.1 – Стародавні містобудування, архітектура та мистецтво Єгипту

Джерела: [1–6, 8, 9, 10].

3 СТАРОДАВНІ МІСТОБУДУВАННЯ, АРХІТЕКТУРА ТА МИСТЕЦТВО МІЖРІЧЧЯ

3.1 Зодчество Стародавньої Месопотамії

В історії цивілізації формування структури суспільства в Передній Азії відбувається майже одночасно з давньоєгипетською. Виникнення цієї цивілізації відбувається (як і давньоєгипетської) наприкінці неоліту, коли починає затверджуватися землеробство (замість збирання) і формується потреба в родючих землях і в воді для їх зрошення.

Месопотамія охоплює землі між річками Євфрат і Тигр, що витікають із Вірменського нагір'я у сучасній Туреччині. Обидві річки мають численні притоки, збираючи воду з великих гірських районів. Клімат в регіоні напівпосушливий, на півночі пролягають широкі пустелі, південніше – місця замулених заплав, порослих очеретом берегів рік. Євфрат і Тигр зливаються на крайньому півдні, виливаючи свої води у Перську затоку. В умовах посушливого клімату сільське господарство на півночі регіону богарне, а на півдні зрошуване сільське господарство доповнювали кочові скотарі, які випасали отари овець та кіз, а значно пізніше й верблюдів на луках, що знаходились біля річок, у сухі літні місяці й переганяли їх в напівпустельні райони у вологий зимовий період.

Регіон Межиріччя не мав власного будівельного каменю, цінних металів чи лісу, тому ці матеріали привозилися із навколишніх областей в обмін на сільськогосподарську продукцію, що сприяло розвитку далекої торгівлі. У заболочених заплавах на півдні ще з доісторичних часів існувало рибалство.

Історію Стародавнього Межиріччя заведено розпочинати із Убейдського періоду, коли з'явилися перші міські поселення, і завершувати або завоюванням Месопотамії персами, або арабським завоюванням, що відбулося через тисячу років.

Доісторичний період. Свідчень життя в палеоліті в Межиріччі обмаль, і, так само як в інших регіонах, вони обмежуються гірською місцевістю.

Стародавнє Межиріччя. Саме необхідність проведення трудомістких іригаційних робіт прискорить розвиток суспільства на території Стародавньої Месопотамії – в долині Дворіччя (Тигру і Євфрату). Спочатку тут формуються невеликі міста-держави – Ерідуд, Аккад, Ур, Лагаш, Ніпур, що без кінця воюють одне з одним. До III тисячоліття до н. е. вже сформувалися держави: Шумер – на півдні Дворіччя і Аккад – на півночі. Держави управляються царем-первосвященником. Після перемог аккадського царя – завойовника Саргона I – в XXVIII ст. до н. е. формується єдина шумеро-аккадська держава. Виникає незалежний Вавилон. У XXI ст. до н. е. семітський цар Хаммурапі засновує Древньовавилонське царство. Хоча династія Хаммурапі занепадає до XVIII ст. до н. е., Вавилон зберігає значення найбільшого політичного і економічного центру всієї Месопотамії, але знаходиться в безперервному протистоянні з Ассирією, поки в 689 році до н. е. ассирійський цар Санхерій I не завоював

Вавилон і не зрівняв його з землею. Інтенсивне відродження Нововавилонського царства почнеться в 626 році до н. е. У 538 році до н. е. Вавилон завоює Персія.

На території Дворіччя при всій строкатості зміни династій і народів (шумери, хетти, асирійці, амореї) зберігається давній культ бога Мардука, небесного самодержця, який царював після кривавої розправи з іншими непокірними богами.

Однак, незважаючи на безперервну зміну царів і народів, зодчество Дворіччя, на відміну від давньоєгипетського, зберігає стійкість архітектурно-конструктивних форм протягом століть.

Містобудування в Стародавній Месопотамії велося упродовж трьох тисячоліть вельми інтенсивно. У зв'язку з цим можна говорити про Месопотамію, як про цивілізацію міської культури, що створила власну писемність і літературу. До найдавніших літературних творів відноситься сказання про шумерського правителя Гільгамеша, створене в XXVIII ст. до н. е.

На досить плоскому рельєфі Дворіччя, позбавленому природних перешкод, міста захищали фортечні стіни. Найпотужніші укріплення, зведені в VII ст. до н. е. Навуходоносором, мав Вавилон – місто з формою неправильного прямокутника в плані, розташованого на лівому березі Євфрату. Але згодом це місто поширилося («нове місто») і на правий берег – з'явився простір опоясаний фортечною стіною загальною протяжністю 18 км. Пояс стін подвійний, складається з паралельних стін: зовнішня – товщиною в 3,5 метри, внутрішня – 6,5 метрів. Висота внутрішньої стіни 25 м. Стіни укріплені вежами кроком 25 м, які розташовані у відношенні одна до одної зі зрушенням. Уявлення про масштаб споруди дозволяє скласти кількість веж: 360 по внутрішній і 240 по зовнішній стіні. Зовні перед стіною міста розташовувався заповнений водою рів шириною 25 м.

Ядром міста в початковий період був храм (зигурат), згодом об'єднаний в палацово-храмовий комплекс. До складу святилища бога Мардука входили: храм Мардука, зигурат Етеменанкі і палац Навуходоносора (рис. 3.1). Зі сходу до комплексу примикала дорога процесій, що вела до священних північних воріт богині Іштар. Цей центральний район був підпорядкований регулярним прийомам забудови.

«Центральність» розміщення палацово-храмового комплексу досить умовна. В старому Вавилоні він примикав до природної перешкоди – берегу Євфрату і мав додаткову стіну; таким чином, він зайняв центральне положення лише після будівництва нового міста. У новозбудованих містах, наприклад, Дар-Шаррукіні – приміської резиденції царя Саргона II («Вавилонський Версаль»), побудованої до 707 року до н.е., прийняте принципово нове розташування палацово-храмового комплексу. Він розташований біля міської стіни і розміщений на високій (14 метрів) насипній земляній платформі, облицьованій каменем. Таким чином, палацовий центр був захищений від зовнішньої агресії фортечною стіною, а від повстань міської черні –

платформою і глухими стінами самого палацу. Той же прийом розміщення палацу на платформі використовувався і в інших містах.

Селитьбу в містах стародавньої Месопотамії будували за характерною для країн жаркого клімату об'ємно-планувальною схемою: глухі зовнішні стіни і внутрішній двір – джерело природного світла для звернених до нього прорізами приміщень будинку. Житлові будинки Дворіччя («Біт-Хілані») мали одну об'ємно-планувальну і композиційну особливість: єдиний вхідний отвір в будівлю був розміщений між двома вежами, які іноді мали у верхній зоні прорізи для світла. Цей композиційний прийом використовувався і в палацах, а через сторіччя став широко запотребований. Двобаштові входи спочатку запозичили сирійці, а після хрестових походів вони були занесені хрестоносцями в Європу, де протягом століть застосовувалися в фортецях, замках і культових спорудах.

Культові споруди зикурати на території Стародавньої Месопотамії склалися в третьому тисячолітті до н. е. і зводилися за загальною схемою до середини першого тисячоліття. Це схема ступінчастої піраміди з горизонтальними платформами на вершині кожного уступу.

Зовнішні стіни зикуратів, зведені з сирцевої цегли з облицюванням обпаленими (або кам'яними) плитами, мали невеликий ухил всередину. Найвищою була нижня частина зикурата, висота інших уступів різко знижувалася у напрямку до вершини, на платформі якої розташовувався невеликий храм, де жерці могли стежити за рухом небесних світил. Їх хід був покладений в основу релігійного культу. Підйом з уступу на уступ здійснювався зовнішніми сходами або пандусами.

Зикурати мали в плані форму прямокутника. Таким, зокрема, був і найдавніший з досліджених археологами зикурат в Урі, збудований у XXI ст. до н. е. (рис.3.2). З площею підстави 62,5 м × 43 м при висоті нижнього уступу 15 м. Кількість уступів в композиції зикурата не регламентувалася. Найбільшим і знаменитим зикуратом стала біблійна вавилонська вежа Етеменанки (союз неба і землі), що мала заввишки дев'ять уступів.

Дворіччя не мало власного каменю і лісу. Маючи тільки пісок, глину і бітум («земляну смолу»), місцеві будівельники винайшли глиняну цеглу, застосовуючи в будівлях необпалену цеглу, а потім навчилися її обпалювати, наносити на неї кольорову глазур і надавати їй пластичну фасадну поверхню. Але найчастіше застосовували шарувату конструкцію стін з внутрішнім потужним шаром з необпаленої цегли і облицюванням з обпаленої. Якщо відсутність природного каменю наштовхнуло вавилонян на винахід обпаленої глиняної цегли, то відсутність лісу стимулювала винахід циліндричних цегляних склепінь для перекриттів великих залів. Однак вони ще не навчилися сполучати циліндричні склепіння суміжних приміщень: кожне перекривалося самостійним склепінням. Поверх склепінь влаштовувалися тераси з земляним покриттям і озелененням. Тераси часто використовувалися для відпочинку і сну у вечірній і нічний часи.

Архітектурно-художні особливості зодчества Давньої Месопотамії (як і давньоєгипетської) пов'язані в першу чергу з орієнтацією на колосальний стиль. Грандіозні розміри палаців і зикуратів при невеликій розчленованості їх глухих обсягів сприяли формуванню у населення почуття величі влади.

Масиви глухих обсягів і внутрішній простір олюднювали частково багатий колорит і виразність кольорового керамічного декору і скульптури. Дуже характерно і розміщення цього декору. Крім вінчання кольорового орнаментального фриза по верху стін, дуже детально декоративно-скульптурно опрацьований нижній ярус стін, найбільш візуально доступний при колосальній висоті будівель. Тут присутні і чисто орнаментальні мотиви, але набагато частіше зображення звірів, варті і воїнів. Специфічне зображення людини в цих орнаментальних поясах: голова і ноги – в профіль, тулуб – в фас. Головний вхід палацу охороняють фантастичні звірі з тілом бика, крилами орла, хвостом лева і головою зухвалого бородатого чоловіка. Орнаментальний кольоровий декор прикрашає не тільки палаці, але і головні вулиці міста. Так декорована дорога процесій до міських воріт Вавилону.

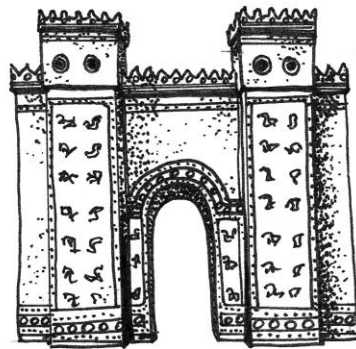
Рельєфний кольоровий декор в асиро-вавилонській архітектурі прикрашає, але і зберігає цілісність архітектурної форми. Так, наприклад, в декорі міських воріт богині Іштар у Вавилоні їх площинність і геометричну чіткість форм не порушують ні синя глазурована поверхня облицювання, ні жовто-руді керамічні рельєфи фантастичних звірів. Вся композиція обведена по контуру єдиною декоративною стрічкою.

Месопотамське мистецтво архітектурної орнаменталії об'єднувало геометричні фігури і образи стилізованих реальностей. У примітивній Месопотамії це були трикутники, ромби, ламані лінії та спіралі; у Вавилонії та Ассирії – фестончасті зубці, витончені арабески, лотоси, пальмове листя, розетки й стилі єгипетських мотивів, а також зображення рослин, як ті дві пальми, зроблені з кедра, покриті позолоченою бронзою, які доходили заввишки до 10 м і височіли перед дверима в гарем Хорсабадського палацу; зустрічаються також зображення тварин – биків і особливо левів, якими були прикрашені стіни священної дороги у Вавилоні.

Заслугою месопотамської орнаменталії є не тільки чудове виконання художніх мотивів, а й дотримання пропорцій. Зовнішні скульптурні зображення були воістину монументальними, внутрішні пристосували свої розміри і рельєфи до розмірів приміщення і законів перспективи. Коли це було потрібно, площа, яку декорували, розбивалася на більшу або меншу кількість ділянок, і розміри скульптурних зображень пропорційно зменшувалися. Емалеве облицювання носило печатку цілком дозрілого мистецтва орнаменталії. Так, наприклад, вона оточувала вигини арок і створювала просту і чітку гармонію фарб, узгоджену зі ступенем висвітлення даного місця.

ПАЛАЦ НАВУХОДНОСОРА II (БАВІЛОН)

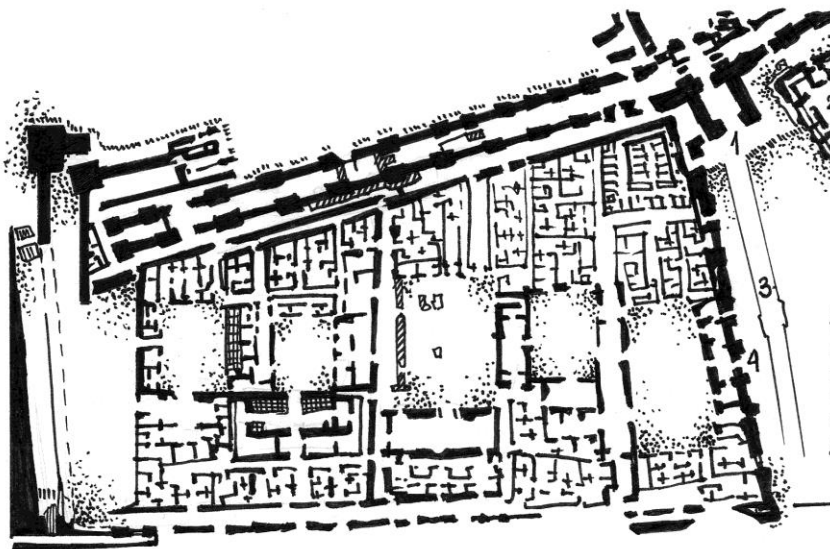
ЦАР ЗВІВ НОВИЙ ПАЛАЦ НА МІСЦІ ТИМЧАСОВОГО, ПОБУДОВАНОГО НАБОПАМАСАРОМ. ВІН ЗБУДУВАВ ЙОГО З ТАКОГО МАТЕРІАЛУ, ЩО НЕЗВАЖАЮЧИ НА ПОСТІЙНІ РУЙНУВАННЯ І РОЗКРАДАННЯ, ДЛЯ БУДІВЕЛЬ СУЧАСНОГО МІСТА ХІЛЛІ, ВЕЛИКА ЧАСТИНА ФУНДАМЕНТУ ВЦІЛІЛА ДОСІ.



ПАЛАЦ БУВ У ПЛАНІ НЕПРАВИЛЬНИМ ПРЯМОКУТНИКОМ І МАВ П'ЯТЬ ВНУТРІШНІХ ДВОРІВ (ГОЛОВНА ПЛОЩА 55×60М).

□ ВОРОТА ІШТАР (РЕКОНСТРУКЦІЯ)

ПЛАТФОРМА БУЛА ПІДНЯТА НА ТРИ МЕТРИ НАД ГРУНТОВОЮ ВОДОЮ, А СТІНА, ЩО ОТОЧУВАЛА ВЕСЬ КОМПЛЕКС ПРИМІЩЕНЬ, БУЛА В КІЛЬКА МЕТРІВ ЗАТОВШКИ, І ОБМЦЬОВВАНА ЕМАЛЬОВАНОЮ ТЕМНО-СИНЬОЮ ЦЕГЛОЮ З ОРНАМЕНТОМ У ВИГЛЯДІ ЖОВТИХ КОЛОН, УВІНЧАНІХ КАПІТЕЛЯМИ З ЧОТИРМА ВОЛЮТАМИ; НАД КОЛОНАМИ ЙШОВ ФРИЗ ІЗ БЛАКИТНИХ РОМБІВ ІЗ БІЛО-ЖОВТИМИ ПАЛЬМЕТАМИ.

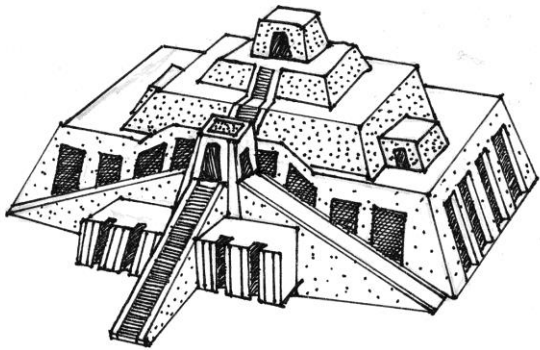


ПЛАН

- 1-ВОРОТА ІШТАР
- 2-ХРАМ НІН-МАХ
- 3-ДОРОГА ПРОЦЕСІЇ
- 4-ВХІД

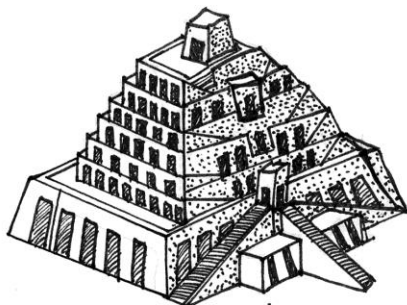
Рисунок 3.1 – Стародавні містобудування, архітектура та мистецтво Міжріччя

ЗІККУРАТ ДРЕВНЬОГО УРА



ШУМЕРСЬКА ЦИВІЛІЗАЦІЯ ПОДАРУВАЛА СВІТОВІ ПЕРШУ ПИСЕМНІСТЬ ТА ПЕРШІ ЗРАЗКИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ. У МІСТІ УР (СУЧАСНИЙ ІРАК) ЗНАЙДЕНО ДИВНІ ТА ЗЛОВІСНІ ГРОБНИЦІ ШУМЕРСЬКИХ ЦАРІВ.

АРХЕОЛОГИ ДОСЛІДЖУВАЛИ ЧУДОВИЙ ПРИКЛАД СТАРОДАВНЬОЇ АРХІТЕКТУРИ-ЗАГАДКОВОЇ ВЕЩІ ЗІККУРАТ. ВОНА ЗБЕРЕГЛАСЯ ДОННІ, ПЕРЕЖИВШИ КІЛЬКА ДУЩЕ ВУРХЛИВИХ ТИСЯЧОЛІТЬ. ЗІККУРАТ Є БАШТОЮ З ПОСТАВЛЕНИХ ОДИН НА ОДНОГО ПАРАЛЕЛЕПІПЕДІВ ТА УСІЧЕНИХ ПІРАМІД. ТАМ ЗВОДИЛИСЯ САДИ, ТЕРАСИ ЗІККУРАТІВ ТАКОЖ БУЛИ ОЗЕЛЕНЕНІ. МАТЕРІАЛОМ ДЛЯ БУДІВНИЦТВА СЛУЖИЛА ЦЕГЛА-СИРЕЦЬ, ДОДАТКОВО ЦЯРІПЛЕНА ШАРАМИ ОЧЕРЕТУ, ЗОВНІ ОБЛИЦЬОВУВАЛИСЯ ЦЕГЛОЮ.



БУДІВНИЦТВО СПОРУДИ ПОЧАВ ЦАР УРНАММУ. ВІН ПРИСВЯТИВ ХРАМ БОГУ МІСЯЦЯ-НАННУ. АЛЕ ЦІЛКОМ ГОТОВИМ ЗІККУРАТ СТАВ ЛИШЕ ЗА ЦАРЯ НАБОНІДА.

ДОКОЛА КОМПЛЕКСУ ЩЕ РОЗТАШОВУВАЛИСЯ ІНШІ СВЯЩЕННІ СПОРУДИ. ТАКІ, НАПРИКЛАД, ЯК ЖЕРТОВНИК БОГІНІ НІНГАЛЬ, ЯКА БУЛА ДВУЖИНОЮ НАННИ. ВСЕ ЦЕ СПРАВЛЯЛО НЕЗАБУТНЕ ВРАЩЕННЯ НА МІСЦЕВЕ НАСЕЛЕННЯ ТА ГОСТЕЙ УРА, ТА Й ЗАРАЗ ТУРИСТИ В ЗАХВАТІ ВІД ЦЬОГО ВЕЛІЧНОГО ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСУ.

Рисунок 3.2 – Стародавні містобудування, архітектура та мистецтво Міжріччя

Джерела: [1–6, 8, 9]

4 ІСТОРІЯ МІСТОБУДУВАННЯ, АРХІТЕКТУРИ ТА МИСТЕЦТВА АНТИЧНОГО СВІТУ (ЕГЕЙСЬКА ТА ДАВНЬОГРЕЦЬКА КУЛЬТУРИ)

4.1 Зодчество Егейського Світу

Егейська або крито-мікенська культура суспільства склалася одночасно з давньоєгипетською на півночі Африки і асиро-вавилонською в Месопотамії в III–I тисячоліттях до н. е. і поширилася на острови Егейського моря, його малоазійське узбережжя, включаючи Трою і узбережжя Греції.

Політичний і культурний центри розташовувались на острові Крит. Архітектурна культура Криту переважно міська. Гомер налічував на острові близько 100 міст, включаючи найбільші – Кнос і Фест. Вражаючою відмінністю критської (мінойської) культури містобудування від всіх раніше розглянутих і наступних (до XVII ст. н. е.) цивілізацій є відсутність укріплень – міських стін, бастіонів та інш. Можливо воно базувалося на впевненості критян, що їх оточує море і потужний флот служать їм надійним захистом.

Міста, аж до столичних, мали хаотичну забудову, що свідчить про їх органічне зростання без попередньої планувальної схеми. Міста забудовувалися 2–3-поверховими будинками, з мезоніном для виходу на плоский дах. Оскільки основним матеріалом була цегла, житлова забудова не збереглася, але залишилося багато її зображень на виявлених археологами численних керамічних табличках. Судячи з цих зображень, фасади будинків часто покривали декоративні розписи. Але найзначнішим явищем в житловій архітектурі Криту була наявність великих вікон в зовнішніх стінах, що є вражаючим контрастом не тільки до всієї попередньої, але і подальшої архітектурної практики Середземного світу, де будинки звернені до вулиці глухими стінами, а житлові приміщення відкриті тільки в бік внутрішнього двору.

Розкриття житла в сторону вулиць свідчить про те ж почуття абсолютної безпеки, яке визначило відсутність укріплень в містах. Найбільшого розквіту Критська держава досягла до середини II тисячоліття до н. е.

Центром великих міст був палац. На початку XX століття археолог А. Еванс почав роботи з розкопок палаців в Кносі і Фесті. Особливістю критського архітектурного пейзажу була відсутність храмів. Орієнтовні пояснення – культ критян (як і будь-якого з давніх культур) був пов'язаний з обожнюванням сил природи, і поклоніння їм могло здійснюватися в природному оточенні. На відміну від відкритої архітектури житла палаци зберігали традиційну композицію розміщення приміщень навколо центрального відкритого двору. Але зв'язок з міським оточенням був незвично відкритим.

Величезний Кносський палац (100 м × 100 м в плані), що був побудований в XVII–XV ст. до н. е., мав один великий внутрішній двір, оббудований по периметру кількома рядами приміщень висотою в 2–3 поверхи,

включаючи підземні. Палац орієнтований строго по боках світу на відміну від вавилонських, орієнтованих по сторонах світу кутами. У північно-західному куті палацу розташований відкритий «театральний майданчик», з розташованими по обидві її сторони кам'яними сходами – сидіннями для кількох сотень глядачів. Планування палацу, що будувався і перебудовувався століттями, було досить хаотичним. Єдина ділянка регулярного коридорного планування вздовж західного боку призначена для складів продовольства і вина. Всі житлові і парадні приміщення розміщені «лабіринтно». Відсутні будь-які елементи парадного анфіладного планування. Рух відвідувача палацом організовано за схемою «вліво-вправо і вгору-вниз».

Позначки підлоги приміщень здебільшого різні, тому в комунікаційних приміщеннях передбачені пандуси або підйоми (спуски) на кілька сходів, а відсутність анфілад змушує шукати входи в окремі зали то ліворуч то праворуч. Ця «лабіринтність» задумана навмисне, щоб надати палацу інтимності та затишку. У зв'язку з тим, що ширина двору становить від 30 м до 40 м, природне освітлення розташованих в глибині приміщень здійснюється через невеликі світлові шахти на всю висоту будівлі, часто оточені колонами або сходами. Різна освітленість приміщень палацу з переходами від темряви до світла і назад є також одним з елементів його «лабіринтового» композиційного задуму (рис. 4.1).

Конструктивна система палацу комбінована: складається з несучої стіни і каркасу. Стіни з природного грубо обтесаного каменю з кладкою на розчині, і з використанням добре обтесаних окремих елементів для обрамлення прорізів, цоколів та ін. Поверхні стін оштукатурені і здебільшого розписані.

Найцікавіші конструкції внутрішнього каркаса будівлі з кам'яних (спочатку дерев'яних) колон і дерев'яних перекриттів з використанням балок. Критська колона – єдина в світі (до XIX ст.) звужується донизу і увінчана капітеллю з дуже широкою плитою (або полувалом) ехіна і широкою плитою абака. Вважалось, що критська колона відрізняється нестійкістю. Насправді вона підпорядкована вражаючій інтуїції її авторів, що враховували сейсмічність території. Тонка, що наближається до шарнірної, опора колони дозволяє їй при горизонтальному сейсмічному поштовху здійснювати вільний поворот (замість зламу при жорсткому закріпленні), а широка абака капітелі забезпечує горизонтальне зрушення перекриття без обвалення.

Виключно різноманітне за тематикою мальовниче оздоблення палацу – орнаментальні зображення фантастичних тварин або жанрових сцен з життя палацу і свят в ньому. Живопис в останніх виконано в русі, що різко відрізняє його від статуарного єгипетського і шумеро-вавилонського декору.

У XIV ст. до н. е. палац і вся забудова палацу гине з невстановленої причини (землетрус, війна). І хоча палац і частина забудови до X ст. до н. е. знову відбудовані, чільна роль в Егейському світі з XIV–XII ст. до н. е. переходить до мікенського царства, і мінойська культура критського зодчества змінюється контрастною по відношенню до неї – мікенською.

Мікени, як і інші міста материкової Греції, являють собою сильно укріплені поселення, підпорядковані законам оборонного зодчества з використанням гористого рельєфу місцевості. Комплекс палацу-фортеці (акрополь) розташований на найвищій позначці і оточений кам'яними стінами. Так само скомпонована забудова і іншого великого міста – Тиринфа. Акрополі Мікен і Тиринфа істотно перевершують за площею акрополь Афін.

Палац і стіни Мікен побудовані до XIV в. до н. е., а за межами стін розташовані монументальні гробниці царів XV–XVI ст. до н. е.

Фортечні стіни Мікен споруджені з величезних каменів, в зв'язку з чим вони отримали найменування стін «циклопічної» кладки. Над нечисленними прорізами в стінах влаштовані перемички з одного довгого каменю, над яким зазвичай розташовують трикутний камінь, який розвантажує перемичку від тиску маси наступних рядів. Така конструкція застосована біля входу в гробницю (скарбницю) царя Атрея і в «Левових» воротах міської стіни.

Назву «Левові» ворота отримали із-за змісту рельєфу (два леви стоять на задніх лапах по обидва боки «критської» колони) на трикутному камені над перемичкою воріт.

Та ж техніка «циклопічної» кладки застосована і в будівлі палацу.

Мікенську архітектуру палаців (в порівнянні з палацами Криту) відрізняє симетрія, чіткість композиції і видимість форм. У Мікенах і Тиринфі передбачені в складі палацового комплексу зали зборів (мегарон). Мегарон в Мікенах має дуже великі розміри (11,75 м × 9,75 м), і компонується з трьох розташованих на одній осі елементів – портика, передпокою і власне мегарона.

Мікенське зодчество не було позбавлене декоративності, але вона виявлялася тільки в інтер'єрах. Для їх розпису запрошувалися критські художники. Для обробки застосовували коштовне каміння і навіть золото. Так, купол в інтер'єрі гробниці Атрея прикрашали золоті квіти, сяяли як зірки на темному небосхилі.

У конструктивному відношенні найбільший інтерес в Мікенах має гробниця (скарбниця) царя Атрея. За зовнішнім виглядом вона нагадує курган, а за конструкцією – без-розпирний помилковий купол діаметром в 14,5 м, і заввишки 13,2 м. Кладка купола починається безпосередньо від стіни гробниці, ведеться концентричними горизонтальними кільцевими рядами кладки, що поступово змикаються. Розмір рядів кладки зменшується заввишки, що дає оптичний ефект ще більшого збільшення висоти купола.

Мікени не тільки панують в Егейському світі, але і здійснюють у XII ст. до н. е. об'єднання грецьких царів в поході на Трою. Однак панування Мікен і загибель мікенської культури наступають вже в XI ст. до н. е. під час навали нових грецьких племен – дорян.

Підбиваючи підсумки розвитку зодчества Егейського світу, слід зазначити такі функціонально-композиційні, функціональні і конструктивні досягнення:

– створення відкритих «театральних майданчиків» палаців в Кноссі і Фесті;

- створення взаємопов'язаних об'ємно-просторових елементів мегарона – портик (або пропілеї), передпокій, зал;
- введення світлових шахт в суцільну широку забудову палаців;
- вдосконалення конструкцій без-розпірних помилкових зведень і куполів;
- формування першої сейсмостійкої конструктивної системи з використанням критських колон.

Основні риси мистецтва стародавнього Криту. Крито-мікенське мистецтво не пов'язане з історичними спогадами, воно не приділяє їм ніякої уваги. Йому притаманна досконала абстрактність, повна віддаленість від земного життя; воно не приділяє уваги повсякденним подіям або сучасникам. Свої можливості воно зосереджує на прославлянні божества і тих земних істот, які йому служать.

Письмена, які на кожному кроці супроводжують пам'ятники єгипетського або вавилонського мистецтва і тісно з ними зрослися, на противагу в крито-мікенському мистецтві не мають ніякого значення. Будинки ніде не забезпечені написами, скульптура і фрески також не мають ніяких пояснювальних текстів. Навіть на печатках у величезній більшості видно тільки образотворчі мотиви. Зображення не передають ніяких подій, вони – тільки вираз внутрішнього переживання. Крито-мікенська культура, як дитя, грає в чарівному саду рідкісними квітами і не думає про смерть.

Критський стиль поступово виріс з примітивних геометричних елементів і врешті-решт повернувся до цих же самих геометричних форм, – про все це говорять пам'ятники критського мистецтва. Заслуговує на увагу те, що тварини і квіти в крито-мікенському мистецтві представлені набагато жвавіше, ніж люди.

Як у всіх стилях того часу, увага приділяється тільки типовому; окремі, запозичені у природи риси є не більш як додатками. Тому нас зовсім не дивує, що на фресках і судинах ніде не видно навіть спроби залучити погляд вглиб картини або надати фігурам хоча б подоби заокругленості. Колорит абсолютно фантастичний. Головний колір природи – зелений – майже зовсім відсутній. Цілком свідомо жіноче тіло зображується завжди білим, чоловіче – темно-коричневим; випадкові природні явища схематизовані. Фігури відокремлюються від фону різкими контурами або барвистими контрастами. Прагнення злити їх з оточувальним або хоча б зв'язати їх з ним і композиційно побудувати ніде не помітно. Своєрідні хвилясті лінії розчленовують поверхню критських фресок і надають їм чудовий ритм, сталактит-коралоподібні мотиви, що виступають з рамок картини, є своєрідними прийомами крито-мікенського мистецтва. Вони виводять все зображення зі сфери предметного і переносять їх в далекі казкові країни.

Всі зображення та рельєфи точно запнуті сіткою, не стільки зі страху порожнього простору, скільки з прагнення до різноманіття, блискучого з блискучими яскравими фарбами. Створюється мальовниче враження, що свідчить своєю неясністю про нестримні фантазії.

4.2 Стародавня Греція

Давньогрецька історія розвивалася на великій території, що містила Балканський півострів, острова Егейського моря, «Велику Грецію» (південна Італія і Сицилія), малоазійське і Чорноморське узбережжя.

Її періодизація включає:

- **гомерівський** (XIII–VIII ст. до н. е.);
- **архаїчний** (VII–VI ст. до н. е.);
- **класичний** (V–IV ст. до н. е.);
- **елліністичний період** (кінець IV ст. до н. е. – 30 р. н. е.).

Гомерівський період пов'язаний із завершенням племінних переселень народів (дорян, еолійців, іонійців) і поступовою стабілізацією цих процесів у міру розселення племен на окремих територіях Пелопоннесу, островах Егейського моря і на півдні малоазійського узбережжя.

Архаїчний період характерний формуванням (до початку VIII ст.) і розвитком міст – держав (полісів) на базі активного розвитку судноплавства і морської торгівлі, які сприяли активній колонізації навколишніх територій. У періоді архаїки беруть початок багато досягнень в галузі наук, мистецтв і ремесел, що пов'язані зі специфікою суспільного устрою античного світу. Його принциповою відмінністю від суспільного устрою древніх східних деспотій була приватна власність на рабів і землю. У Стародавній Греції раби знаходились в приватній власності і були зайняті в основному сільськогосподарськими роботами на землях господаря і частково його обслуговуванням в міському житті.

В Греції складаються родоплемінні відносини – це крок назад у відношенні до Крито-Мікенської культури, яка пала під натиском варварських племен, що розвивалися у великій кількості на території поряд.

У XIII столітті до н. е. виникають нові грецькі держави, особливо міста-держави – **поліси**.

Носіями нових матеріальних можливостей стали народи, що були відсталішими за рівнем своєї культури. В цей час не будуються великі гробниці, палаци, міста. На кілька століть зникає писемність. Замість зображального мистецтва на перший план виступає ремесло.

Так наступають «темні часи» на досить довгий період, за яким Греція проходить шлях від варварства до висот класичної античної культури без змін одного народу іншим.

В цей час розвивається мистецтво **«геометричного стилю»**. Такий розпис виглядає нібито зі «змонтованих» кілець, вирізаних одним різцем та розташованих на один стрижень. Застосовувались: геометричний, стилізований рослинний орнаменти. Абстраговано-геометричний розпис існував за своїми законами, він був закінченим як математична аксіома. Цей стиль був пов'язаний з первинним мистецтвом часів неоліту або раннього бронзового віку. В основі такого мистецтва були відносини між людиною і природою, але мистецтво «гомерівського періоду» мало і відмінності. Це полягало в

технічному виконанні: форма посуду була архітектонічною, візерунки ніби підкреслювали цю форму. Геометризація стала на більш високий рівень і показала новий шаг в розвитку людства.

Поступово первісно-общинний лад переходить в нову стадію формування відносин, починає формуватися **грецька міфологія**, що замінила наївні уявлення про грізні стихії природи, не зрозумілі таємні явища і вплив цих явищ на буття людей. Поетична фантазія древніх греків населила оточуючий світ казковими творіннями: німфами, дріадами, океанідами, ореадами... Світом управляли добрі і мудрі боги, які жили на горі Олімп, вони були бездоганними і не знали смерті.

Зображальне мистецтво, що приходить на зміну «темним», або «гомерівським» часам робить перші кроки.

Важливою особливістю античного суспільства була відсутність привілейованої касты жерців і все переважаючої релігійної догматики. Релігійний культ був нескладний і простий, він прославляв божественне начало в людині і не виключав людських слабостей у богів.

Це визначило гуманістичний підхід до людини, пошук його фізичної і духовної гармонії. Перший визначив виняткові досягнення в давньогрецькій скульптурі: гармонійні образи людей, створені Мироном, Праксителем, Фідієм, Скопасом, що і через 25 століть залишаються неповторними зразками в мистецтві скульптури, другий – досягнення в філософії, математиці, драматургії, ліричній поезії.

Базові мистецькі галузі доби архаїки – архітектура, чорно-фігурний вазопис та скульптура. Архітектура і скульптура мали певні особливості і темпи розвитку, тоді як керамічне виробництво розвивалось стрімко і цілісно, а вазопис досяг першого власного розквіту і перевершив у художніх досягненнях розвиток давньогрецької архаїчної скульптури, найкращі досягнення котрої будуть ще попереду.

В добу архаїки як архітектурний об'єкт виокремився **храм**. Храм та площа перед храмом стають центром релігійного та суспільного життя поліса – держави. У кам'яному храмі зберігали державну скарбницю, найкращі твори мистецтва. В добу архаїки храм втрачає функцію царського святилища і стає уособленням полісного самоврядування. З храму на площу виносять жертovníк, бо храм не став і не був приміщенням для зборів вірян. Місцем проведення релігійних церемоній та урочистих процесій був майдан перед храмом просто неба. Дещо великі і величні храми в добу архаїки таки вибудують. Але давньогрецькі кам'яні храми у порівнянні з циклопічними храмовими спорудами Стародавнього Єгипту завжди менші. Бо їх ідейна програма не приголомшити і розчавити окрему людину, а уславити полісний устрій і героїчне минуле і героїчне сьогодення грецької громади.

Типовим зразком давньогрецького храму став **периптер** – прямокутний об'єм споруди, з усіх боків оточений колонадами. Прототип периптера – житловий будинок з глиняними мурами, двосхилим дахом і дерев'яними стовпами. В грецькому храмі всі ці елементи приведені до певної системи

несущих частин, а сама архітектура пройшла довгий еволюційний шлях. Так, були спроби створити храм з колоною, що затуляла вхідні двері до храму. Логічно, що цей варіант не отримав поширення.

Мистецтво Греції було яскравим і багатокольоровим. Фронти і фризи храмів були пофарбовані золотом, пурпурними і синіми кольорами. Фарбували і скульптуру. Навіть бронзова скульптура мала різнокольорову інкрустацію з дорогоцінного каміння й металу.

Пофарбування храмів підсилювало декоративність будівель, тригліфи, як правило, були пофарбовані синім кольором, метопи – червоним, фронти – синім. Підфарбовувались і деталі скульптур на фронтонах і метопах.

Для грецьких зодчих велике значення мало природне оточення – пейзаж навколо майбутньої будівлі.

Епоха **архаїки** стала тим часовим етапом, коли почала зароджуватись монументальна пластика. Самі ранні кам'яні скульптури виникли в першій треті VII ст. до н.е. У їхній появі, як вважають дослідники відіграли роль митці з Криту. Збереглася легенда про те, що грецьких скульпторів в ті далекі часи називали «дедалідами», учнями легендарного скульптора Дедала, що працював у критського царя Міноса. Для скульптури того часу, що збереглася у невеликій кількості, є характерними: схематизм, умовність, геометризм. В наведених прикладах ми бачимо фронтальність фігур, незначну динаміку, лаконізм і монументальність. Майстри-скульптори періоду архаїки зберігали в статуї форму прямокутного кам'яного блоку і моделювали фігуру подібно рельєфу. Разом з цим в статуї проявляється зацікавленість майстра передати пропорції людського тіла і пластики. Найбільш улюбленою темою цього часу був воїн, оскільки воєнні настрої суспільства були характерною рисою цих часів. Образ доблесного воїна оповідали елліністичні поети, наприклад патріотизмом були проникнуті тексти спартанського поета Тиртея. Хоробрість і мужність потребували від воїнів постійної фізичної підготовки, це знайшло своє втілення в скульптурних образах чоловіків. Життя формувало в свідомості греків атлетичний ідеал краси, образ фізично розвиненого і мужнього чоловіка. Творчі інтереси скульпторів зосередились на розробці двох основних образів архаїчного мистецтва – оголеного юного чоловіка і жінки в довгому одязі, що закриває фігуру. У вазописі середини та третьої чверті VI століття до н. е. досяг розквіту «чорнофігурний стиль», що виник у Коринфі, а близько 530 року до н.е. і «червонофігурний стиль», який створив вазописець Андокід. Зародився орієнталізуючий? стиль, в якому помітний вплив мистецтва Фінікії та Сирії, і який поступово витіснив «геометричний стиль». У кераміці поступово з'являються елементи, нехарактерні для архаїчного стилю і запозичені у Стародавнього Єгипту – такі, як поза «ліва нога вперед», «архаїчна посмішка», шаблонно стилізоване зображення волосся – так зване «волосся-шолом». Червонофігурний вазопис – один із найвідоміших стилів вазопису стародавньої Греції. З'явився приблизно в 530 р. до н.е. в стародавніх Афінах і проіснував до кінця III ст. до н.е. За кілька десятиліть червонофігурний вазопис витіснив панівний до цього чорнофігурний вазопис. Свою назву «червонофігурний

стиль» отримав завдяки характерному співвідношенню кольорів між фігурами і тлом, прямо протилежному «чорно- фігурному стилю»: тло – чорне, фігури – червоні.

Таким чином, в підсумку можна сказати, що період архаїки дав світу ордерну систему, що визначило весь подальший розвиток античного зодчества. В епоху архаїки були закладені основи художньої культури, елліністичний ідеал народу, на якому вирросло мистецтво грецької класики.

4.3 Містобудування та архітектура Греції в класичний період

Містобудування Стародавньої Греції мало в своїй основі формування міст-держав (полісів). Полісна політична система склалася внаслідок географічної і кліматичної роздільності території країни гірськими хребтами і їх відрогами.

Планувальна схема міст складалася з укріпленого центру акрополя, розташованого на самій піднесеній ділянці міста, і торгового і суспільного центру – агори (площі), що знаходилася у його підніжжя. Вся історія Стародавньої Греції – це період безперервної колонізації нових територій. Але якщо в періоди архаїки і класики колонізація і відповідно нове містобудування обмежувалися землями Середземноморського басейну, то в період еллінізму вона стане колосальною, поширившись на Передню і Центральну Азію. Тільки Александрій (міст, закладених безпосередньо Александром Македонським) налічувалося до сімдесяти.

Великий містобудівний досвід дав підстави для формування провідних теоретичних принципів містобудування. Зазвичай їх пов'язують з ім'ям математика і архітектора **Гіпподама**, який жив у V ст. до н. е., який не тільки виклав містобудівні принципи в своїй науковій праці, а й безпосередньо (за свідченням Аристотеля) проектував забудову міст Пірея, Фурії і Мілета.

Насправді низка цих принципів реалізований і раніше (наприклад, у плануванні Селінунта в VII ст. до н. е.). Але тільки Гіпподамом вони були зведені воедино з усього комплексу містобудівних проблем – від вибору місця для нового міста, зонування його забудови, до призначення габаритів вулиць і їх трасування. При виборі місця визначальними були наявність або близькість зручної бухти, джерел водопостачання, пануючого напрямку вітру і так далі. Трасування вулиць призначалося з урахуванням сприятливих вітрів і безперешкодних стоків атмосферних опадів. Ширина вулиць визначалася їх призначенням: другорядні – 3,5 м, головні – 7 м, а провідна магістраль, що з'єднує міста – 15 м.

Значним внеском Гіпподама було **зонування** території міста та вдосконалення регулярної системи його забудови. Центральна частина міста відводилася господарським і суспільним потребам. На периферії по обидві сторони від центру розташовувалась регулярно спланована селитьба, з членуванням території на майже квадратні квартали. Система зонування набула широкого поширення і творче використання в майбутньому.

Типологія будівель і споруд. Греки створили нові типи громадських відкритих і закритих будівель і споруд. До закритих відносяться всі різновиди храмів, залів громадських зібрань – булевтерії, еклесіастерії, напіввідкриті галереї і відкриті споруди – театри і стадіони.

Для будівництва **театрів** вибирали схили гір, що забезпечували розміщення глядацьких місць амфітеатром, а для стадіонів і іподромів – лощини, що дозволяли двостороннє розміщення глядацьких місць. До нашого часу дійшли театри, що добре збереглися і використовуються за призначенням для концертів оперних співаків і театральних постанов: театр в Епідаврї, грецький театр в Сиракузах та інші. Теоретичні дослідження доводять, що первісні давньогрецькі театри того часу ще не мали чіткої геометричної форми. Вона стане традиційною (практично канонічною) лише в III столітті до н.е.

Крім **театрону** (амфітеатру), при спорудженні театру обов'язково в центрі розміщувалася кругла площадка (**оркестр**), на якій розташовувався хор, котрий коментував події, що відбувалися на сцені.

У класичний період сцена являла собою витягнуту перед театроном (амфітеатром) **двоповерхову будівлю**, під портиком якої відбувалася дія. В епоху еллінізму до сцени стали пристроювати **просценіум** – одноповерхову будову, на покриття якої частково виносило сценічне дійство.

Театрон, якщо дозволяв рельєф, розташовувався по концентричній дузі кола, займаючи трохи більше його половини, і завершувався по торцях підпирними стінками. Місткість театрів досягала 14 тисяч глядачів (театр в Пергамі), а діаметр Театрона 115 метрів (театр в Епідаврї).

Радіусами кола театрону ділився на клини, проходи між якими спрощували шлях до глядацьких місць.

Акустика більшості давньогрецьких театрів бездоганна. Безперешкодну видимість забезпечував підйом глядацьких місць, а зорове сприйняття – піднятий рівень сцени, спеціальне взуття акторів (котурни), що збільшувало їх зріст. Оскільки театри вміщували тисячі глядачів, міміку акторів глядачі задніх рядів не завжди могли бачити, тому на допомогу приходили заздалегідь заготовлені маски акторів для різних емоцій – страху, сміху та інше. Розвиток театального мистецтва стимулювала геніальна драматургія **Софокла, Евріпіда, Арістофана**.

Архітектура **грецького житла** гранично замкнута. Вулиці огорожені глухими стінами будинків з невеликими прорізами входів. Внутрішній простір контрастний зовнішньому. Відвідувач потрапляє в привітний відкритий простір простади – глибокого дворика-лоджії, що має іноді в центрі басейн з дощовою водою. У найбільш багатих будинках простада оббудовується з усіх боків, перетворюючись в перистиль, ошатне озеленення, оточене колонадою і прикрашений дрібною пластиккою простір. Всі житлові приміщення мають входи і висвітлюються через отвори, звернені в простаду і перистиль.

Так архітектура житла підкреслює контрастність античного суспільного устрою: відкритість суспільного життя – численні площі, зали громадських

зібрань і великі видовищні установи – театри, стадіони та інше, поряд із закритістю приватного життя.

Безпрецедентний досвід Греції у створенні нових типів **культових будівель**. В об'ємно-планувальному відношенні вони ведуть початок від мегарона – парадного прямокутного приміщення, що освітлюється через дверний проріз, якому передують дві колони і виступаючі за грань торцевої стіни з дверним прорізом ділянки поздовжніх стін (анти).

Так сформувався найпростіший тип культової будівлі – храм в антах.

Його принципова відмінність від мегарона – єдиний обсяг, тоді як мегарон оточений з усіх боків іншими приміщеннями. Антовими будувалися маленькі храми і скарбниці в великих культових комплексах. У міру розвитку культового будівництва склалися й інші типи храмів: **простиль** – з портиком біля входу в храм, **амфіпростиль** – храм з двома портиками (у кожній з торцевих стін), **периптер** – обсяг, оточений колонадою по всьому периметру і **диптер** – з подвійною колонадою. Поряд з прямокутними будувалися і круглі в плані храми – **толоси** з круговою колонадою.

Провідним типом храму став периптеріальний. Він склався вже в період архаїки (храми в Пестумі і Селінунті), а в класичний період грав чільну роль у великих культових ансамблях.

Диптер набуває поширення в період еллінізму, переважно в малоазійських центрах.

Походження основного типу храму – периптеріального – склалося під впливом конструкцій масової житлової забудови. Вона зводилася, як правило, зі стінами з сирцевої цегли. Для їх захисту від дощів покрівля виконувалася з великими звісами, які підтримувалися дерев'яними стійками галереї по контуру будівлі.

Храми зводилися з природного каменю і розміщувалися на високій платформі-стилобаті. На ній зводилося житло божества – целла – прямокутне приміщення, що освітлювалось тільки через дверний проріз.

У целлі панувала статуя божества, якому присвячувався храм. Будівля, як правило, мала двосхилий черепичний дах, поздовжні звіси якого підтримувалися кам'яною колонадою. Трикутник, утворений схилами даху і антаблементом портика торцевих стін храму, називався **фронтоном** і обрамлявся профілем карниза антаблемента. Трикутна площа всередині фронтона, мала назву «**тимпан**», зазвичай вона декорувалася скульптурним рельєфом на теми подвигів бога. Вівтар розташовувався зовні на відкритому майданчику перед входом до храму. Розміри храмів були відносно невеликими, спів-масштабними людині. Найвищий храм грецької метрополії – Парфенон на афінському Акрополі був заввишки периптера всього в 10,43 м. Храми поміщалися на найвищих сприятливих ділянках території в повній гармонії з навколишнім пейзажем.

Обмежені фізичні розміри, тісний зв'язок з природою надавали грецькому храму гуманність, що різко відрізняло їх від страхітливо колосальних храмів Стародавнього Сходу.

Вершиною мистецтва композиції громадського центру є афінський акрополь. Ця фортеця в центрі Афін на високій скелі була створена ще в мікенську епоху, коли тут розміщувався царський палац. Протягом століть і воєн забудова акрополя руйнувалася поки не постраждала остаточно під час греко-перської війни. Після успішного завершення війни греки практично заново за короткий термін забудували акрополь. При цьому з утвердженням демократії на Акрополі розмістили громадські пам'ятники, храми і статуї, а біля підніжжя скелі на її схилах – театри Діоніса, а потім і Ірода Аттика.

У зв'язку з новими соціально-економічними відносинами в епоху еллінізму набувають широкого поширення суспільні споруди різного призначення. Поряд із храмами вони відрізняються монументальністю та ретельністю виконання.

Зали для зборів народних представників (екклесіастерії) та міської ради (булевтерії) були особливо широко поширені та отримали багату пластичну обробку головним чином в епоху еллінізму. **Гімнасії**, призначені для спортивних та навчальних занять, **стадіони**, **бібліотеки**.

4.4 Розвиток грецької ордерної системи

Головну чарівність і гуманність античному зодчеству надавали його ордерні форми. **Ордер** являє собою художнє (тектонічне) втілення за певними естетичними законами елементарної кам'яної стійко-балкової конструкції, що лежить в основі побудови колони. У грецькому ордері знайшов своєрідне художнє відображення і його історичний конструктивний прототип – дерев'яна галерея навколо будинку.

Грецькі зодчі створили два основних типи ордера – **доричний** і **іонічний**. Пізніше до них приєднався **коринфський**. Ордер утворюють **колони** і горизонтальний **антаблемент**, що спирається на них. У свою чергу, колона складається зі **стовбура** і **капітелі** в доричному ордері, а в іонічному і коринфському – з **бази** колони, її стовбура і капітелі. Капітель містить підтримувальну частину (**ехін** – в доричному Ордері) і широку кам'яну плиту **абак**, на яку безпосередньо спирається **архітрав** – нижня частина три-часткової системи антаблементу. Його проміжна частина – **фриз** на відміну від неприкрашеного конструктивного архітрава, має пластичний декор, як і верхня частина антаблементу – карниз, що його вінчає, звів якого забезпечує водоскид з покрівлі.

Доричний ордер склався в материковій Греції в Аргосі і Спарті, його відрізняє стриманість і суворість. Суворі простота і благородство форм з мінімальною декоративністю. Дорична колона навіть позбавлена бази: її стовбур встановлений безпосередньо на три-ступеневий стилобат. Іонічний ордер склався в колоніальній Греції на узбережжі Малої Азії. Взаємодія зі сходом позначається на тяжінні до декоративності: звідси і колона з завитками волют в капітелі, і прикраса антаблементу, і капітелі яйцеподібними іоніками. Коринфський ордер основне застосування отримає в епоху еллінізму в східних

провінціях, а потім (дуже широке) в архітектурі Стародавнього Риму. У доричному – провідному і найбільш древньому ордері чітко простежується походження від дерев'яної конструкції: торці балок перекриття захищені облицювальними плитками тригліфів, а проміжки між балками закриті декоративними плитками – метопами.

Природно, що при перекладі в камінь геометрія дерев'яної стійко-балкової конструкції змінилася: зменшився крок колон, так як кам'яні балки архітрава погано працюють на вигин, збільшився і перетин колон, які несуть вже кам'яні, а не легкі дерев'яні конструкції антаблемента.

У геометрію ордера і композиціях на його основі грецькі зодчі внесли багато візуальних оптичних «поправок». Стовбур колони має змінну товщину, що надає йому певну «припухлість» (ентазіс), образно ілюструє зростання навантаження і напруги до основи. Борозенки на стовбурі колони – канелюри – підкреслюють її роботу на вертикальне стискання. У багатоколонних портиках нижня лінія антаблемента злегка вигнута вгору (курватура прямої лінії), щоб не виникла оптична ілюзія «провисання» антаблемента. Крайні колони портика, що проєктуються не на стіни целли, а на повітряне середовище, трохи потовщені і нахилені до центру портика, щоб виключити ілюзію його розвалу. Змінено і величину крайнього прольоту портика (інтерколумнія). Всі криволінійні лінії ордера – профіль ехіни, ентазіс, курватури промальовані греками за складними лекальними кривими, що надає ордеру індивідуальність і людяність. Непарно стародавні зодчі надавали образу колони антропоморфне значення. Так, в I ст. н. е. давньоримський архітектор Вітрувій порівнював доричні колони – з чоловічою, іонічні – з жіночою, а коринфські – з дівочою фігурою. Такі асоціації не випадкові і підтверджені в ряді композицій, де колони замінені фігурами людей – корами (каріатидами).

Пропорції ордерів різні: від найбільш важких у доричного до найбільш легких у коринфського. У той же час греки не канонізували пропорційних співвідношень. Співвідношення висоти колони до її діаметра в основі або співвідношення висот – антаблемента до колони змінюються не тільки залежно від епохи (найбільш важкі в період архаїки), але і від загального композиційного задуму і призначення об'єкта.

Так, наприклад, для доричного ордера в периптері, присвяченого Афіндіві храму Парфенон на афінському Акрополі, зодчі застосували зовсім легкі пропорції, властиві іонічному ордеру.

Будинки й архітектурні ансамблі в давньогрецькій архітектурі розміщувалися в місті відповідно до його функціонального зонування на громадську і житлову зони. При цьому в періоди архаїки і класики основна увага приділялася громадській зоні з головними храмами, театрами та іншими громадськими будівлями.

Мальовниче начало грецької архітектури

Асиметрія. Греки не уявляють собі будівлі поза оточувального його ландшафту і оточувальних його інших будівель. Їм ніколи не спадає на думку вирівняти ґрунт; вони приймають з мінімальними поправками ту ділянку, яка їм

дається природою, і єдиною їх турботою є прагнення зв'язати воєдино архітектурний витвір з навколишнім пейзажем. Грецькі храми варті уваги не стільки ж через розташування, скільки із-за мистецтва споруди.

Храм на мисі Сунії побудований на стрімкій кручі, храм в Кротоні – на кінці мису, храм в Сегесті – над яром, храми Селінунту підносяться на двох пагорбах, між якими розстеляється водна гладь морської бухти; храми Акраганта побудовані на скелі, що підіймається над морем. Це збереження природного рельєфу ґрунту виключало симетрію при угрупованні будівель.

Симетрія була неможливою ще і з іншої причини: храми зводилися поступово на священних місцях, зайнятих вже більш старими будівлями; доводилося обмежувати їх в просторі, не зайнятому давнішими культовими будівлями.

Зодчество підпорядковувалось цим обмеженням і витягувало з них вигоду: неможливість симетричного плану зумовила мальовничість Акрополя і Альтіс або угруповань, виявлених розкопками Французької школи в Афінах, в Делосі і в Дельфах.

Врівноваженість мас: приклад афінського Акрополя.

Ця фортеця в центрі Афін на високій скелі була створена ще в мікенську епоху, коли тут розміщувався царський палац. Протягом століть і воєн забудова акрополя руйнувалася поки не постраждала остаточно під час греко-перської війни. Після успішного завершення війни греки практично заново за короткий термін забудували акрополь. При цьому з утвердженням демократії на Акрополі розмістили громадські пам'ятники, храми і статуї, а біля підніжжя скелі на її схилах – театри Діоніса, а потім і Ірода Аттика (рис.4.2).

Ансамбль акрополя розкривається перед глядачем, коли він, піднявшись на скелю, пройде через Пропілеї – урочисті ворота акрополя. Пропілеї, зведені архітектором Мнесіклом у 437–432 рр. до н.е., складаються з двох музейних будівель, об'єднаних шестиколонними доричними портиками з зовнішньої і внутрішньої сторони ансамблю. У свою чергу, заблоковані портиками бічні будівлі звернені до внутрішнього простору Пропілей іонічною колонадою. Таким чином, до міста і акрополю Пропілей звернені урочистою суворою Дорикою, а до обмеженого простору проходу – інтимною витонченою Іонікою. Вступаючи на землю акрополя, відвідувач насамперед бачив колосальну скульптуру покровительки міста – богині **Афіни Промехос** (войовниці) роботи **Фідія**, а праворуч від неї найбільший храм ансамблю – периптеріальний **Парфенон**, присвячений Афіні-діві, в celli якого розміщувалася друга статуя **Афіни** теж роботи **Фідія**. Автори Парфенона – зодчі **Іктін і Каллікрат** побудували храм у 447–438 рр. до н.е. і розмістили його в забудові таким чином, що при вході на акрополь відвідувач бачить храм в найвигіднішому для сприйняття ракурсі, з кута. Відкривається одночасно і восьми-колонний доричний портик і подовжня сторона периптера в перспективному скороченні.

Парфенон найбільший античний храм материкової Греції має розміри в плані 30,86 м × 69,51 м: заввишки ордера 10,43 метри, діаметр колон біля основи 1,9 метри.

Парфенон домінує в забудові не тільки своїми фізичними розмірами, а й завдяки цілісності периптеральної композиції, що відповідає героїчним ідеалам класичної Греції.

Прямокутний обсяг будинку розділений на дві нерівні частини з окремими входами: великої – целла Афіни-діви, менша – скарбниця афінського союзу міст, в якій зберігалася скарбниця союзних полісів, зібрана на потреби війни з персами. У зв'язку з великим прольотом целли і скарбниці в них введені додаткові колони для опори перекриттів. Погодившись з обмеженим простором целли, зодчі застосували в ній двоярусну доричну колонаду, що відповідало масштабу композиції інтер'єру. У скарбниці, що мала чисто утилітарне призначення, вони застосували більш просте технічне рішення – одноярусні колони.

Синтез скульптури і архітектури в Парфеноні представлений не тільки статуєю Афіни в целлі, а й чисельним скульптурним декором фасадів. Тимпани храму заповнені багатофігурними композиціями: на заході – сценою суперечки Афіни з Посейдоном за панування над Аттикою, на східному – сценою народження Афіни з голови Зевса.

Скульптурні рельєфи на міфологічні теми прикрашають метопаи, а по всьому зовнішньому обсягу целли тягнеться 160-метровий фриз, що зображує свято Панафіней. Це головне свято в Афінах проходилося раз в чотири роки і супроводжувалося багатогодинними урочистими процесіями з принесенням дарів богині.

Ліворуч від Пропілеїв відкривається вид на інший храм ансамблю **Ерехтейон**. Збудований у 421–406 рр. до н. е. Ерехтейон контрастний Парфенону не тільки розмірами (11,63 м × 23,5 м за стилобатом), але і виключно складною композицією, обумовленою розміщенням храму на крутому рельєфі (Північний і Західний фасади розташовані на 3 метри вище східного), і присвячений двом божествам – Афіні і Посейдону.

Композиція Ерехтейона вирішена в спів-масштабному йому розмірами іонічному ордері, гранично асиметрична, різноманітна і виразна. Три іонічні портики храму різні за розмірами, розміщені і промальовані: найбільший північний портик відставлений від зовнішньої стіни і купається в повітряному просторі, західний вбудований у площину стіни, східний розташований традиційно і, нарешті, в південному портику, повернутому до Парфенону, колони замінені стрункими фігурами дівчат (каріатід), що несуть антаблемент. Завдяки цьому не виникає протиріччя між Дорикою Парфенона і Іонікою Ерехтейона, а виникає ефект художнього протиставлення антропоморфної скульптурної композиції і узагальненої форми колонади периптера.

Останній зі збережених на Акрополі храмів це **маленький храмик богині перемоги Ніки Аптерос** (безкрилої) з розмірами за стилобатом 5,4 м × 8,14 м, з колонами іонічного ордера заввишки в 4,04 метри. Храм зведений зодчим Каллікратом у 449 році до н. е. за схемою амфіпростиль на високому виступі скелі акрополя праворуч і зовні від Пропілеїв. Таким чином, храм Ніки,

незважаючи на невеликі розміри, височить над містом, звернений до Парфенону своїм східним портиком.

Ансамбль афінського Акрополя в цілому абсолютно асиметричний, розміщення скульптур та храмів на ньому підпорядковане більш складним законам гармонії між ними і навколишньою природою.

У підніжжя акрополя розміщена велика торгова площа (агора) і великий периптеріальний храм Тезейон, близький за розмірами Парфенону, але з більш важкими пропорціями доричного ордера.

4.5 Дорійський храм

Храм Аполлона у Фермі, один із найдавніших архаїчних периптерів, що дійшли до нас. За плануванням та технікою будівництва він має багато спільного з храмом Гери в Олімпії. Але він ще більш витягнутий у плані периптер, що мав 38 м завдовжки і 12 м завширшки.

Храм Аполлона був побудований у VII ст. до н. е., але зазнав деяких переробок у наступному столітті. Стіни цього храму були складені із сирцю, колони були зроблені з дерева. Антаблемент теж був дерев'яний, за винятком метопів, які були великими теракотовими дошками, строкато прикрашеними розписом. Поздовж сторонам храму Аполлона стояло по п'ятнадцять колон, на фасадних сторонах – по п'ять. З непарним числом колон на фасадних сторонах пов'язаний внутрішній устрій храму.

Внутрішнє приміщення поділялося на дві нерівні частини: невеликий опістодом, дуже довгу вузьку целлу, абсолютно відкриту з вхідної сторони. Целла була поздовжньо розчленована на два нефа десятьма колонами, що стояли в ряд. Відокремлений від целли глухою стіною опістодом був також повністю відкритий з вхідного боку, по осі стояли дві колони. Осьове членування целли колонами в храмі Аполлона йде з давніх-давен.

Таке розташування колон зустрічалося у храмах IX–VIII ст. до н. е., а вони у свою чергу успадковували такий порядок від будівель егейської епохи.

Храм Гери (Герайон) у святилищі Зевса в Олімпії це один із найдавніших доричних периптерів, від якого до нас дійшли не лише фундаменти, але також залишки колонади, цокольна частина стін та фрагменти керамічних прикрас. Водночас у ньому чітко виражені найбільш характерні особливості ранніх доричних споруд; але він відбудовувався тричі, і ми маємо лише залишки третього храму.

Найдавніший храм, датований кінцем VIII століття до н. е., являв собою прямокутну целлу з внутрішнім рядом опор та пронаосом; він ще мав зовнішню колонаду і був за планом подібний кільком наступним.

При будівництві другого храму площу споруди було збільшено, фундаменти викладено з правильно обтесаних квадратів. Він мав пронаос, наос і опістодом (найраніший з тих, що дійшли до нашого часу), оточений колонадою (6 колон × 16 колон). Споруда його належить до кінця VII століття чи початку VI століття до н.е. (дослідники розходяться у встановленні часу побудови

цього храму. Останні роботи, присвячені цьому питанню, відносять до Герайона до початку VI століття до н.е.).

Незабаром було здійснено нову перебудову храму. У третьому Герайоні було повністю збережено план другого храму, використано його фундаменти та матеріали. Таким чином, другий та третій храми дуже схожі.

Третій Герайон стояв на двоступінчастій основі розміром 18,75 м × 50 м за стилобатом. Вузкий, витягнутий зі сходу на захід наос із пронаосом та олісфодомом були обрамлені колонадами. Стіни храму були викладені на цоколі заввишки 1 м, складеному з вапняку-ракушнику. Зовнішній бік цоколя складався з поставлених на ребро високих плит – орфостатів, внутрішній – із чотирьох горизонтальних рядів.

Якщо Герайон в Олімпії і храм Аполлона в Фермі дають нам зразки первинних форм дорійського храму, то в афінському Акрополі ця форма храму сягає своєї вищої досконалості (див. матеріал вище).

Храм Зевса в Олімпії – один із найповажніших храмів Стародавньої Греції, перший справжній зразок доричного ордера. Служив центром архітектурного ансамблю стародавньої Олімпії та був присвячений верховному олімпійському богу Зевсу. Споруда вважається однією з вищих досягнень у розвитку доричного периптера.

Пестум, так звана Базилика. Тільки зовнішня колонада цього храму збереглася без руйнувань, стримувана з усіх боків антаблементом. Непарна кількість колон фасаду (дев'ять) тепер вже не здається ненормальним після того, як були відкриті ще більш древні храми, в яких фасад розчленований таким же чином. В одному з просвітів зовнішньої колонади можна бачити останні залишки целли храму. На землі видно сліди південної поздовжньої стіни до її торцевої частини – анти, що залишилася незруйнованою. Зверху вона завершується окружкою, що далеко виступає і дає глибоку тінь. Від іншої поздовжньої стіни також залишилася тільки анта. Ці анти, разом з трьома колонами, підтримують антаблемент портика. Непарній кількості колон відповідає ряд колон, який поділяє храм усередині на два довгих нефа. З них вціліли лише три колони, безпосередньо за вхідною стіною з двома дверима. Форма цих колон звертає на себе увагу. Хоча вони звужуються, починаючи з самого заснування, їх діаметр в верхніх частинах зменшується швидше, ніж в нижніх. Їх профіль утворює помітну криву (ентазис). Це робиться особливо помітним, якщо простежити оком знизу вгору простір між двома сусідніми колонами. Колони впираються в антаблемент з такою силою, ніби виштовхують масу з горизонтального положення. Це враження посилюється капітеллю, особливо якщо ми порівняємо її з крито-мікенською капітеллю. Невеликий валик проходить навколо верхньої частини колони, за ним слідує виїмка з листяним орнаментом, точнісінько як на критських капітелях, а потім вже справжня капітель, ехін якої, зі свого боку, нагадує критський ехін.

Ця послідовність однакових частин ще більше підкреслює зв'язок між дорійським і критським стилями. Але, в порівнянні з критським ехіном, дорійський розплющився, як ніби завдяки власній вазі, так що він навіть нижче,

ніж чотирикутна плита над ним. Це не було викликано міркуваннями конструктивного порядку. Таке художнє оформлення повинно було виявити ідею певної функції колон в структурі храму. Чим більш древні ці пам'ятники, тим наївніше підкреслюється ця ідея.

Ехін капітелі значною зміною своєї форми як би поступається гнітючій тяжкості антаблемента і цим ще більше підкреслює силу, яка виявляється в колонах, силу, що підтримує всю цю тяжкість. Виїмка під капітеллю концентрує в одному місці вертикальну силу кожної колони.

Південний шести-колонний Храм в Пестумі. У порівнянні з Базилікою в ньому форми кілька помірковані. Загальний вигляд храму доповнюється надбудовою, яка збереглася на західному фасаді. Плоске покриття над архітравом має закруглений профіль – це видно не дивлячись на те, що м'який камінь абсолютно вивітрився. Цей профіль як би вигинається догори, а донизу втягується; зазвичай його немає в дорійських пам'ятках. Фриз над ним абсолютно своєрідний. В даний, час з каменів фриза виступають тільки плити метоп. Колись в нішах, розташованих між метопами, були вправлені тригліфи, які виступали ще більше, ніж метопи. Горизонтальний карниз, теж абсолютно вивітрився, очевидно, не мав значного виступу. Фронтон також дуже своєрідний. Незвична виїмка у вигляді трьох східчастих касет на внутрішній стороні плит карниза даху, що далеко виступають. Незвично і завершення кутів. Тут останній виступ, загинаючи, переходить в майже горизонтальну лінію і повторює, таким чином, завершення карниза, подібно до того, як це відомо на Заході тільки ще в одному випадку – в одному з сицилійських храмів. У будові ступенів виявляється, що стики каменів першої і третьої ступені лежать один над одним і в той же час точно під осями колон. На тій же вертикалі знаходиться і верхній стик, в якому сходяться дві архітравні балки, в той час як вісь тригліфов потрапляє то на верхній стик, то на середину архітрава – узгодженість архітектурних осей і швів кладки, яку в більш пізніх пам'ятках можна простежити до верхнього карниза даху і яка об'єднує всі частини в одне гармонійне ціле. Той хто вступив в храм, повинен був спочатку пройти зовнішній портик, потім портик целли, глибиною у дві колони, і нарешті потрапляв в целлу. Так як прагнення поглибити портик зустрічається і на Сході в одночасних іонійських пам'ятках, не заважає нагадати, що і профіль антаблемента храму в Пестумі своєрідно вказує на Іонію.

Храм Аполлона в Коринфі. Про давність цих залишків грецької архітектури, що відносяться до першої половини VI століття до н. е., кажуть п'ятнадцять колон його поздовжніх стін, яким по фасаду відповідають тільки шість. Уступи, за винятком виступів під останніми колонами південно-західного кута, зовсім зникли. Основні лінії целли можуть бути відновлені по слідах на землі. Архітрав, що складається з двох смуг, високий, ехін сильно виступає вперед, але його бічний виступ не такий вже й великий, а абака стала нижче. Профіль з вінком з листя в пестумській капітелі зник. Відстані між крайніми колонами на чотирьох, кутах були менше, а проходи вузькими, ніж між іншими колонами, що в західних храмах, які відносяться до того ж часу, не

спостерігається. У них є зате відмінність в ширині проміжків між колонами на поздовжній і поперечній сторонах. На фронтонній стороні вона зазвичай більше, ніж на інших. Тільки в шести-колонному храмі в Пестумі відстань між колонами на всіх сторонах однакова. Ці коливання в співвідношеннях вищезазначених та інших частин показують, що подальша канонізація архітектурних форм була результатом тривалого розвитку. До того ж архітектори західних грецьких міст довго йшли своїм власним шляхом, перш ніж підкорилися канону, до якого архітектори Греції прийшли набагато раніше. Герайон в Олімпії, який не може бути віднесений до найдавніших західно-грецьких храмів, храм в Коринфі й інші, не дивлячись на окремі особливості, все ж ближче до канонічної форми дорійського храму, ніж більш пізні храми.

Храм в Сегесті. Позбавлені каннелюр колони цього храму, за якими не збереглися стіни целли, свідчать про старанність і точності будівель в епоху розвиненої дорики. Метопи і тригліфи, з'єднані в одне ціле у вигляді фриза, тягнуться кругом всього портика. Тільки на кутах стикаються тригліфи обох сторін. Дуже важлива їх реальна участь в конструкції. При однаковій ширині метоп і відстані між тригліфами всюди однакові. Уже в шести-колонному храмі в Пестумі кожен другий тригліф збігається своєю серединою з віссю колони. Однакова відстань між тригліфами означала і однакову осьову ширину колон. Якщо уявити собі, що закон розташування осі тригліфа над віссю колони був би застосований і до кутів, то довелося б фриз з кожного боку продовжити за тригліф. Але логіка конструкції фриза вимагала, щоб метопа підтримувалася тригліфами з обох сторін; тому і на кутах повинні були бути тригліфи. Вихід був знайдений: для кутової колони відстань було зменшено. Кутові прольоти були ближче присунені до сусідніх з ними колон, так що кутовий тригліф припадав над зовнішньою половиною кутової колони. У храмі в Сегесті ми бачимо цю конструкцію поширено на обидва перших прольоти від кута. Вельми помітно, що і третій тригліф не збігається з віссю своєї колони. Зі сказаного видно, яку керівну роль мають числові відносини тригліфного фриза до розташування колон і навіть до розташування швів між каменями в будові сходів, тобто до зведення всієї будівлі. При зведенні будівлі не можна було порушувати ясності окремих форм, які в той же час створювали гармонію цілого. Але тригліфи потрапляли в тіньову зону карниза. Звідси витікала необхідність їх забарвлення. Тригліфи були темно-синіми, знизу вони здавалися майже чорними і різко відокремлювалися від метоп. Ця мова фарб йде і далі. Синім світлом фарбували короткі полицки з їх канонічними шістьма краплями, розташованими під пофарбованою в червоний колір верхньою полицею архітрава. Невіддільні від тригліфів, вони їх начебто підготовляють. Таким же чином створюються і ясні співвідношення в нижній частині карниза під покрівлею, де крапельки виділені синьою фарбою на червоному тлі.

4.6 Мистецтво Стародавньої Греції класичного і елліністичного періодів

З перших десятиліть V століття до н.е. культура Стародавньої Греції входить у пору свого найвищого розквіту, що було пов'язано з повною перемогою античної демократії. Суворим випробуванням для грецького народу стали війни з могутньою Персією (500–449 рр. до н.е.). Розгром персів переконливо довів перевагу суспільного устрою міст-держав Стародавньої Греції. У ході греко-перських воєн склався морський союз міст-держав (в нього входило приблизно двісті міст). Першість у цьому союзі належала Афінам.

Розквіт міста Афін у середині V століття до н.е. нерозривно пов'язаний з діяльністю Перикла. Перикл керував Афінами протягом п'ятнадцяти років на посаді першого стратега. Афіни стали найбільшим економічним, політичним та культурним центром Стародавньої Греції, тому в місто стікалися найкращі поети, історики та філософи. У духовному житті Афін становлення демократичного устрою збіглося з розквітом грецьких театрів, творчістю Есхіла, Софокла та Евріпіда.

В образах міфів грецька трагедія зобразила героїчну боротьбу народу із зовнішніми ворогами. Якщо трагедія наочно показувала шлях до гармонійного розвитку особистості, то образотворче мистецтво втілило в художніх образах результат цього розвитку – типовий узагальнений образ героя-людини, який досконало став фізичною та моральною красою.

Створені скульпторами і художниками витвори в цей період стали на довгі століття зразками для наслідування, їх почали вважати класичними, тобто зразковими. Таким чином, мистецтво V–IV століть до н.е. отримало назву, **грецької класики**.

Велику роль історії класичного мистецтва Стародавньої Греції зіграли скульптурні прикраси храму Зевса в Олімпії, виконані з пароського мармуру в 470–456 рр. до н.е. Імена авторів залишились невідомими. Ці скульптури зберігаються у музеї Олімпії. На метопах храму було зображено дванадцять подвигів Геракла, на східному фронтоні – міф про виникнення змагань на колісницях, на західному – сцена битви богів та героїв з дикими кентаврами. Композиція фронтона відрізняється єдністю задуму та високою майстерністю виконання.

Скульптури займають усе поле фронтона, довжина якого перевищує 26 м, а висота – 3 м. У центрі композиції скульптор розмістив постать бога світла та мистецтва Аполлона, який приніс лапіфам перемогу. Високий стрункий Аполлон уособлює героїзм і мужність людини. Ліворуч зображено Пейрифою, що стискає меч, а поряд з ним – Дейдамія, яка відштовхує ліктем кентавра Еврітона, що вчепився в неї. Праворуч від Аполлона стоїть афінський герой Тесей. Обличчя героїв спокійні та мужні, тоді як обличчя кентаврів спотворені люттям та злістю. Перевага розуму над стихією – така ідея скульптурної композиції.

Твердження гідності та величі людини-громадянина стає головним завданням грецької скульптури епохи класики. У статуях відлитих із бронзи або

висічених із мarmуру, майстри прагнуть передати узагальнений образ досконалої людської краси. У творчій уяві майстрів скульптури цей ідеал пов'язаний насамперед із виглядом юнака атлета.

Великим завоюванням класичного мистецтва Греції було вміння передати природну і невимушену позу людини, вільну від умов мистецтва архаїки.

У V столітті до н.е. бронза стала улюбленим матеріалом скульпторів, оскільки її карбовані форми особливо добре передавали красу та досконалість пропорцій людського тіла. У бронзі працювали два найбільші скульптори V століття до н.е. – **Мирон** та **Поліклет**. Їхні статуї, уславлені в давнину, до наших днів не збереглися. Про них можна судити з мarmурових копій, виконаних римськими майстрами через п'ятсот років після створення оригіналів, в I–II століттях до н.е.

Мирон більшу частину свого життя працював в Афінах, розквіт його творчості потрапляє на другу чверть п'ятого століття до н.е. Серед його творів найбільшою популярністю користувалася статуя «**Дискобол**», виконана між 460 р. та 450 р. до н.е. Вона прославляє переможця атлетичних змагань. Стиснувши диск у правій руці, оголений хлопець нахилився вперед. Руку з диском відведено назад до краю. Здається за мить атлет розпрямиться, і кинутий з величезною силою диск полетить на далеку відстань. Все тіло юнака пронизане рухом, що захопив його. Вп'ялися в землю пальці правої ноги, яка служить опорою тілу, різко позначилися напружені м'язи, і, наче лук, зігнуті руки.

Новаторство Мирона полягало в тому, що він одним із перших майстрів грецького мистецтва зумів передати у скульптурі відчуття руху. У позі «**Дискобола**» ніби злиті кілька послідовних рухів: розмах, миттєва зупинка перед кидком і натяк на сам кидок. В образі атлета Мирон розкривається здатність людини до активної дії.

Якщо Мирона захоплювала проблема переконливого зображення руху, то **Поліклет** ставив у своїй творчості інші цілі. Створюючи статуї атлетів, він прагнув знайти правильні пропорції, на основі яких можна побудувати людське тіло в скульптурі. У своїх пошуках він йшов від уважного вивчення життя. Скульптор створив художній образ, який став нормою та прикладом для наступних поколінь.

Свій ідеал атлета-громадянина Поліклет втілював у бронзовій статуйі юнака зі списом, відлитим близько 450–440 років до н.е. Могутній оголений атлет «**Дорифор**» («Списоносець») – зображений у спокійній та величній позі. Він тримає в руці спис, що лежить на лівому плечі, і, трохи повернувши голову, дивиться в далечінь. Весь тягар тіла він переніс на праву ногу. Скутість та умовну нерухомість майстер подолав завдяки системі рівноваги частин тіла. Із правдивим реалізмом майстер передав у бронзі чудову мускулатуру розвиненого тіла. Мужність, ясність духу та готовність до подвигу проявляються у спокої обличчя. Поліклет найяскравіше висловив у скульптурі ідеал своєї епохи – різнобічно розвинену цілісну особу. Майстер стверджує

думку, що кожна людина має вдосконалюватися. Бездоганна досконалість «Дорифора» зробила його в очах греків взірцем людської краси.

Третім великим скульптором у V столітті до н.е. у Афінах був **Фідій**. Фідій досконало володів мистецтвом бронзового лиття. З легендами про життя та подвиги богині Афіни, покровительки міста Афіни, пов'язані скульптурні прикраси Парфенона, створені Фідієм спільно з його талановитими учнями Алкамяном, Агоракрітом та Каллімахом.

Фідій переосмислив старовинні перекази та висловив у них настрої своєї епохи. Фідій успішно вирішив одну з найважливіших проблем, що стояли перед архітекторами та художниками всіх часів, – завдання взаємозв'язку, органічного синтезу архітектурного вигляду будівлі з його скульптурним оздобленням.

У скульптурах фронтонів Парфенона повною мірою позначився багатогранний талант Фідія. У своєму мистецтві він не дає безпосереднього зображення подій реального життя, навпаки його образи несуть у собі ясність духу та моральну силу, які говорять про здатність людини подолати життєві протиріччя та досягти досконалості. Краса, людяність богів, створених скульптором, робили їх близькими та зрозумілими сучасникам. Фідій у мармурі втілює естетичну програму Перікла. Творчість Фідія виховувала громадську свідомість громадян так само, як і грецький театр. Творчість Фідія – вершина грецької класики, його часто зіставляють із поезією Гомера.

У IV ст. до н.е. на зміну класичній простоті та ясності приходять складніше розуміння різноманіття людського життя. Скульптори створюють твори, які розкривають різні межі душевного світу людини. Ці риси висловили такі майстри: Скопас, уродженець острова Парос, афінянин Пракситель та Ліссип із пелопонеського міста Сікіон.

Скопас працював у 380-330 роках до н.е. у різних містах Греції. Брав участь у роботах над Галікарнаським Мавзолеєм та у прикрасі храму Артемиди в Ефесі. Скопаса приваблювали образи, сповнені могутньої енергії та пристрасної напруги. Скопас вибирає момент найбільшого напруження людських почуттів. У Скопаса рух стає виразним засобом передачі внутрішнього стану героя. Це новаторство Скопаса. Майстер враховував можливість сприйняття скульптури з різних поглядів, що збагачує зміст художнього образу. Цим прийомом майстер добивається враження дивовижної життєвості і глибоких переживань людської природи, що начебто народжуються на наших очах. Улюблений матеріал Скопаса – мармур.

На відміну від Скопаса, його сучасник **Пракситель** оспівує радість життя і чуттєву красу людського тіла. Єдиний твір Праксителя, що зберігся в оригіналі до наших днів, – статуя Гермеса, вісника богів Олімпу та покровителя мандрівників. Вона представляє одну з пізніх робіт скульптора і відноситься до 330 року до н.е. Пракситель милується гнучкими та плавними лініями юнацької фігури, досконалими пропорціями та спокійними шляхетними рухами Гермеса. У цьому образі немає героїчної сили та мужньої суворості атлетів V століття до н.е., але він приваблює своєю витонченістю та поетичною одухотвореністю.

Скульптор чудово відчував художні можливості матеріалу та вміло використовував здатність мarmуру при найтоншій обробці створювати мальовничу гру світла та тіні. Він досягає відчуття чистої та ніжної шкіри, теплоти та живої тремтливості тіла.

Реалістичні відкриття Скопаса і Праксителя вплинули на розвиток грецької скульптури IV століття до н.е. **Ліссіп** був третім великим скульптором цієї епохи, його творча діяльність охоплює майже все IV століття до н.е. (з 370 р. до 300 р. до н.е.). Поряд із міфологічними образами у творчості Ліссіпа знайшли відображення історичні події сучасності. Новаторський характер мистецтва Ліссіппа полягав передусім у тому, що він прагнув наблизити свої образи до реальної дійсності, дати більш конкретної життєвої ситуації. З цим пов'язана і нова система пропорцій людської постаті, яку запровадив скульптор. На відміну від Поліклета в статуях Ліссіпа тіло людини стало легшим та стрункішим. Пошуки майстра найяскравіше виразилися в статуйі «Апоксиомена» – юнака, що зчищає з себе пил після гімнастичних вправ. Ліссіп змушує глядача обійти скульптуру навколо, щоб сприйняти її з різних точок зору. Враження, що змінюються при цьому, допомагають отримати повне уявлення про характер складного руху.

Грецьке мистецтво поставило в центр художньої творчості **образ людини**. Створена у мистецтві **норма зображення людини** створювала можливість її перетворення на мертву ідеальну формулу, але передусім передбачала розвиток творчості та образотворчих можливостей мистецтва.

На початок еллінізму грецьке мистецтво прийшло не як одна течія, а як мистецтво, в якому визріло кілька напрямків. Античність перестала бути єдиною.

Мистецтво еллінізму не є єдиним цілим. У цей час існують самостійні художні школи Александрії, Пергаму, Греції, на острові Родос, у містах Сирії. Найкращі твори елліністичних скульпторів із більшою повнотою відбивають найбільш хвилюючі проблеми епохи. На противагу спокійній вольовій цілеспрямованості класичного мистецтва, образи еллінізму несуть у собі величезну емоційну напругу і пристрасну патетику. Цими рисами відзначено **статую богині перемоги Ніки**, яку спорудили на острові Самофрака близько 190 р. до н.е. жителі Родосу на згадку про перемогу, здобуту ними над флотом сирійського царя. Висічена з пароського мarmуру, постать богині стояла на високій скелі над морем, її п'єдестал зображував ніс бойового корабля. Могутня і велична Ніка в одязі, що розвівається від вітру, представлена в нестримному русі вперед. Крізь тонкий прозорий хітон просвічує її прекрасна постать, яка вражає глядача чудовою пластикою пружного та сильного тіла. Впевнений крок богині і гордий помах орлиних крил народжують почуття радісної і торжествуючої перемоги.

Пафос боротьби, характерний для еллінізму, знайшов досконале вираження у грандіозній скульптурній композиції, що прикрашала **мarmуровий вівтар на честь Зевса**, який збудували близько 180 року до н. е. на акрополі Пергама – столиці невеликої держави еллінізму в Малій Азії. Ця

пам'ятка була присвячена конкретній історичній події. Наприкінці III століття до н. е. пергамський цар Аттал I відбив навалу племен галатів. На згадку про його перемогу спорудили вівтар. Сама споруда являла собою високий цоколь, на якому височів стрункий іонійський портик. З одного боку цоколь прорізали широкі відкриті сходи, що вели до верхнього майданчика, де знаходився жертovníк. Уздовж цоколя безперервною стрічкою тягнувся рельєфний фриз завдовжки 120 м і заввишки 2,3 м. Над його виконанням, судячи з імен накреслених на плитах, працювали численні скульптори з Пергама та Афін. Виняткове багатство зображень і незвичайні розміри фризу роблять його видатним твором, який не знає рівних в античному мистецтві. Цілий світ людських почуттів знаходить пластичне вираження у рельєфах пергамського вівтаря, який справедливо вважається однією з неперевершених вершин світового мистецтва.

Збільшений інтерес до різних сторін дійсності, прагнення розкрити різноманіття і багатство життєвих явищ сприяли утвердженню в скульптурі еллінізму нових жанрів. Серед них важливе місце займають декоративні статуї, які прикрашали сади та парки, царські палаци та вілли багатих рабовласників.

Широке поширення набувають багатофігурні групи із заплутаними міфологічними сюжетами, які могли по-справжньому оцінити лише обрані. Смакам епохи однаково відповідали драматичні образи, так і відверто чуттєві. Все це свідчить про розширення кругозору скульпторів, які звернулися до нових тем.

Поряд із цікавими пошуками спостерігаються і явні **свідчення занепаду**. Надмірне захоплення побутовою точністю часто вироджується в дріб'язкову оповідальність і навіть у відразливий натуралізм. Такі зображення старих, властиві майстрам Александрії. У той же час родоські скульптори явно вибирали криваві, що б'ють по нервах сюжети, і тяжіли до навмисних ефектних театральних прийомів. Деколи майстри еллінізму звертали свої погляди у минуле, до піднесених образів грецької класики. Під їх впливом з'являються такі чудові витвори мистецтва як **статуя богині Афродіти**, знайдена в XIX столітті на невеликому острові Мелос. Її створив майстер **Олександр** близько 120 р. до н.е. Ця знаменита нині статуя увійшла в історію під назвою **Венери Мілоської**. Напівоголена постать богині висічена з пароського мармуру, руки її були втрачені ще в давнину. У цій статуї злилися воедино найкращі досягнення грецького мистецтва. Вона народжує почуття світлої гармонії, показує, якої чистоти та моральної досконалості може досягти людина.

У I столітті до н. е., коли ослаблений війнами, загостренням класової боротьби і повстаннями рабів елліністичний світ занепадає, на перший план у мистецтві виступають **трагічні теми**, в яких побічно відбиваються конфлікти і протиріччя епохи. Підкресленим інтересом до правдивої передачі природи і світовідчуття людини відрізняється **портрет**, який стає одним із провідних жанрів мистецтва цього часу. Зберігаючи властиві грецькому мистецтву принципи типізації та узагальнення, майстри набагато більш індивідуально виявляють риси зовнішнього вигляду людини та її душевний стан. Один із

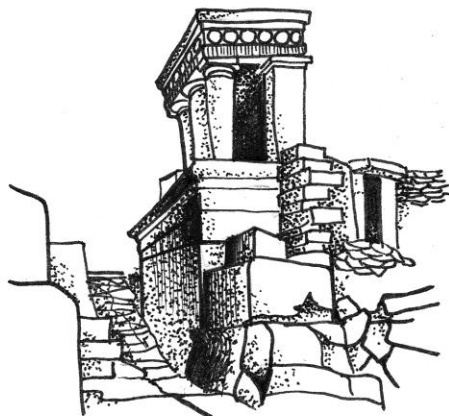
видатних зразків портретного мистецтва – **бронзова голова з острова Делос**. Вона належала статуї, відлитій близько 90 року до н. е. З надзвичайною м'якістю скульптор моделює риси обличчя немолодого чоловіка, його повні щоки, губи та підборіддя, що опливає. Контраст темно-зеленої бронзи і блискучих очей надає портрету дивовижну життєвість.

Останній значний пам'ятник грецького мистецтва – скульптурна група, що зображує загибель троянського жерця **Лаокоона та його синів**. Її створили близько 40 року до н. е. три родоські майстри – **Агесандр, Афанодор та Полідор**. Ця група була виявлена в 1506 році серед руїн одного з імператорських палаців Стародавнього Риму і протягом кількох століть користувалася великою славою у всіх європейських країнах. Сюжет скульптури запозичений із легендарних сказань про падіння Трої. З величезною силою розкривають родоські майстри фізичне та моральне страждання героя.

Зацікавленість скульпторів до гостро емоційного, драматичного за своїм звучанням сюжету – безперечне свідчення того впливу на духовне життя грецького світу, що надали політичні події, що супроводжували занепад і загибель елліністичних держав. У II-I століттях до н. е. легіони Риму завойовують країни Східного Середземномор'я, і відтепер починається не тільки новий період світової історії, а й новий розділ в античному мистецтві – мистецтво Стародавнього Риму.

КНОССЬКИЙ ПАЛАЦ (О. КРИТ)

ПАЛАЦ БУЛО ЗВЕДЕНО В РАННІЙ ПЕРІОД (2000-1700 РОКІВ ДО Н.Е.), ДЕ Ч 1700 РОЦІ ДО Н.Е. ЙОГО ЗРУЙНУВАВ ЗЕМЛЕТРАС.



□ ФРАГМЕНТ ПАЛАЦУ (СУЧАСНИЙ ВИГЛЯД)

НА РУЇНАХ МІНОЇЦІ ЗБУДУВАЛИ НОВИЙ ПАЛАЦ, ШЕДЕВР МІНОЙСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ.

ЦЕ НАЙБІЛЬШИЙ З ПАЛАЦІВ, ЗБУДОВАНИХ МІНОЙЦЯМИ: 130 М ЗАВШИРШКИ ТА 180 М ЗАВДОВШКИ. Ч НЬОМУ ПОНАД ТИСЯЦІ КІМНАТ ТА ЗАЛІВ РІЗНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ. ЦЕ БУЛА НЕ ПРОСТО

РЕЗИДЕНЦІЯ ЦАРЯ ТА ВИЩИХ САНОВНИКІВ, А АДМІНІСТРАТИВНИЙ ТА ЕКОНОМІЧНИЙ ЦЕНТР, НАВКОЛО ЯКОГО З'ЯВИЛОСЯ МІСТО КНОСС.

ПЛАН

- 1-ЗАХІДНИЙ ДВІР
- 2-ЗАХІДНИЙ ВХІД
- 3-КОРИДОР ПРОЦЕСІЇ
- 4-ПРОПІЛОМ
- 5-МОНУМЕНТАЛЬНІ СХОДИ
- 6-СКЛАДИ
- 7-ЦЕНТРАЛЬНИЙ ДВІР
- 8-ПІВНІЧНИЙ ВХІД
- 9-ГАЛЕРЕЯ
- 10-ВЕЛИКІ СХОДИ

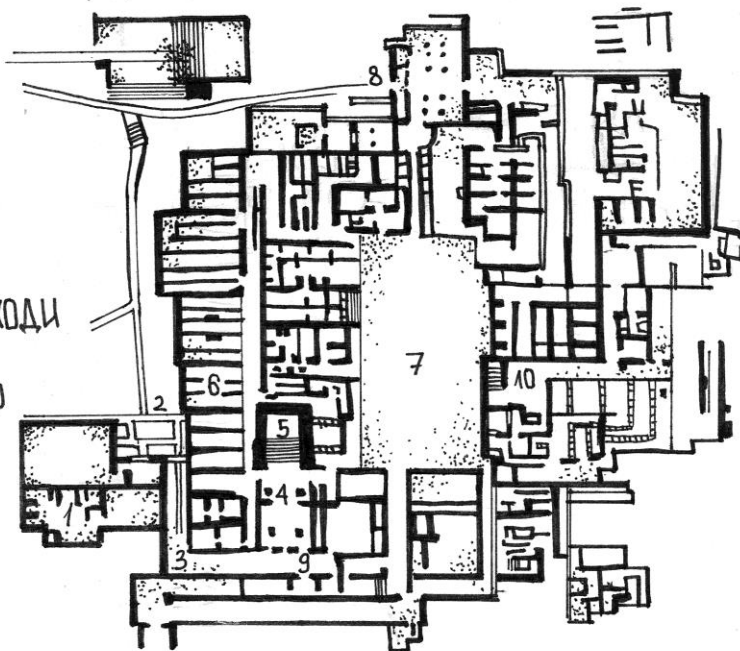


Рисунок 4.1 – Історія містобудування, архітектури та мистецтва античного світу (егейська та давньогрецька культури)

ТЕАТР ДІОНІСА (АФІНИ)

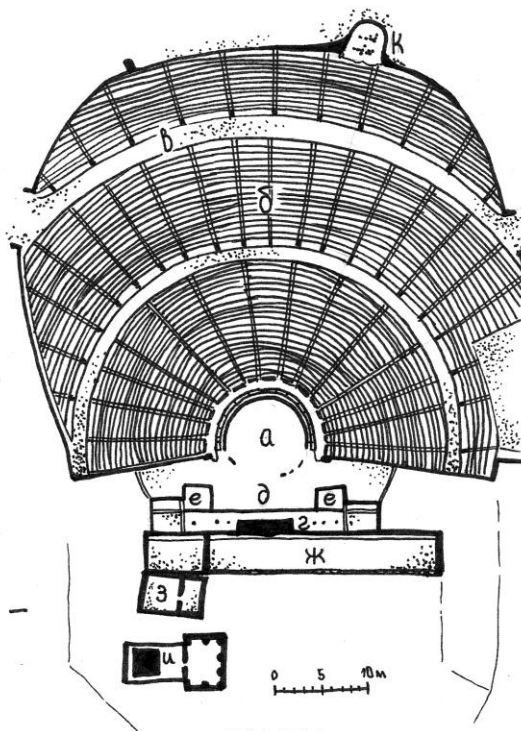
ТЕАТР ДІОНІСА – АНТИЧНА ТЕАТРАЛЬНА БУДІВЛЯ В МІСТІ АФІНИ. ТЕАТР БУЛО ЗБУДОВАНО У V СТ. ДО Н.Е. І ВІН БУВ ДЕРЕВ'ЯНИЙ.

ВИСТУПИ В ТЕАТРІ ПРОХОДИЛИ ДВІЧІ НА РІК – ПІД ЧАС МАЛИХ ДІОНІСІЙ І ВЕЛИКИХ ДІОНІСІЙ.

ЦЕНТРАЛЬНОЮ ЧАСТИНОЮ ГРЕЦЬКОГО ТЕАТРУ, ЩО СПОЧАТКУ СПОРУДЖУВАВ-СЯ ДЛЯ ВИКОНАННЯ ОБРЯДІВ, ПОВ'ЯЗАНИХ З КУЛЬТОМ БОГА ДІОНІСА, БУВ КРУГЛИЙ МАЙДАНЧИК З ЖЕРТОВНИМ ВІВТАРЕМ – „ОРХЕСТРА”.

ДЛЯ ОБЛАДНАННЯ МІСЦЬ ГЛЯДАЧІВ – „ТЕАТРОНУ” ВИКОРИСТОВУВАЛИСЯ СХИЛИ ПАГОРБА.

У ОРХЕСТРИ, НАВПРОТИ ТЕАТРОНУ, РОЗТАШОВУВАЛАСЯ „СКЕНА”.



ПЛАН

- а-ОРХЕСТРА
- б-МІСЦЯ ДЛЯ ГЛЯДАЧІВ
- в-ДІАДЗОМИ
- г-СКЕНА
- д-КОЛОНИ ПРОСКІНИ
- е-ПАРАСКЕННІ
- ж-СВЯЩЕННА ДІЛЯНКА ДІОНІСА
- з-СТАРШИЙ ХРАМ ДІОНІСА
- и-НОВИЙ ХРАМ ДІОНІСА
- к-ПАМ'ЯТНИК ФРАСИЛА

РЕКОНСТРУКЦІЯ

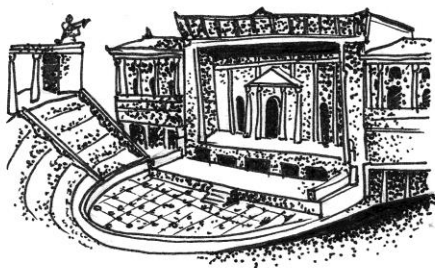


Рисунок 4.2 – Історія містобудування, архітектури та мистецтва античного світу (егейська та давньогрецька культури)

Джерела: [1–6, 7, 8, 9].

5 ІСТОРІЯ МІСТОБУДУВАННЯ, АРХІТЕКТУРИ ТА МИСТЕЦТВА ЕТРУСКІВ І СТАРОДАВНЬОГО РИМУ

5.1 Зодчество Стародавнього Риму. Етруски

Стародавній Рим, історія якого охоплює понад дванадцять століть, з VIII століття до н. е. по V століття н.е., залишив людству найбагатшу культурну та художню спадщину. У скарбницю світової культури увійшли поетичні твори Вергілія, Горація, Овідія, історичні праці Лівія і Тацита, матеріалістична філософія Лукреція, ораторське мистецтво Цицерона, нещадні сатири Марціала та Ювенала. Система римського права зіграла видатну роль у розвитку юридичної думки. Майстри Стародавнього Риму створили грандіозні архітектурні ансамблі і нові типи інженерних споруд, яких не знали попередні цивілізації древнього світу, реалістичний скульптурний портрет і чудові фрески, мозаїки та твори художнього ремесла. Римське мистецтво завершує розвиток мистецтва античного світу. Воно успадкувало і творчо переробило кращі досягнення давньогрецького та давньоіталійського мистецтва. Римські майстри надихалися традиціями своїх попередників, але вони завжди вміли зберігати свій оригінальний стиль і свою творчу індивідуальність.

Культура Риму, як і його мистецтво, зросла насамперед на ґрунті цивілізації, створеної народами Стародавньої Італії, серед яких найбільш розвиненими в політичному та культурному відношенні були етруски. Досі ще не розгадана повністю історія походження етрусків та таємниця їхньої мови. Багато сучасних дослідників, ґрунтуючись на свідченнях стародавніх істориків та вивченні культури Етрурії, вважають, що етруски прийшли до Італії з Малої Азії в IX-VIII століттях до н. е., але справжнього розквіту своєї культури етрусків досягла на місцевому, італійському ґрунті. Етруски славилися як досвідчені землероби. Вони осушили болота, перетворивши їх на родючі землі, широко використовували штучне зрошення. Відважні та досвідчені мореплавці, вони вели жваву торгівлю з Єгиптом та Фінікією, Карфагеном та містами Великої Греції, Іспанією та Сицилією. У грецьких оповідях згадуються грізні етрусські пірати, яким навіть приписували винахід абордажного гака. У VIII-VI століттях до н. е. Етрурія поширила сферу свого впливу всю західну половину Середземномор'я. На торгових шляхах зросли найбільші міста етрусків – Цере, Тарквінії, Вейї, Вольсинії, Клузій. Їх оточували потужні фортечні мури з вежами. Дороги, мости та канали, споруджені етрусками, свідчили про високий розвиток будівельної техніки. Про них з подивом відгукувалися римські історики.

На чолі міст-держав Етрурії стояли царі і рабовласницька знать, з-поміж якої виділялося впливове жрецтво. Часто аристократи, використовуючи загони найманців, робили набіги на сусідні землі для захоплення видобутку чи поневолення населення. До VI століття до н. е. складається союз, що об'єднав двадцять найбільших міст Етрурії. Релігійним центром цієї федерації був храм

бога Вольтумни, поблизу міста Вольсинії, де щорічно відбувалися традиційні свята і глави етрусських міст обирали верховного жерця.

З VI століття до н. е. на цивілізацію етрусків все більше впливає через грецькі колонії на півдні Італії еллінська культура. Етруски запозичили грецький алфавіт, театральне мистецтво та міфологічні уявлення Стародавньої Еллади. За грецьким зразком стали карбувати золоті монети. Аристократи Етрурії захоплювалися чорнофігурними і червонофігурними вазами, і не випадково саме в етрусських гробницях виявлено багато чудових виробництв грецької кераміки. Подібно до греків, етруски поклонялися двадцятьом богам, але в їхньому релігійному світогляді особливу роль відігравали божества смерті та потойбіччя, а також ворожіння по блискавках, польоту птахів і нутрощах жертвних тварин. Головне місце в пантеоні етрусків займала тріада верховних богів – Юпітер, Юнона і Мінерва, яких шанували в багатьох містах під етруськими іменами. На їхню честь будували храми з трьома целлами. Вчення про світобудову, розроблене етруськими жерцями, мало подібність з грецькими легендами, але ще більшою мірою – з вавилонськими сказаннями про створення світу. З культурою давніх східних народів зближує етрусків і розквіт заупокійного культу. З ним пов'язані ранні пам'ятки мистецтва Етрурії – похоронні теракотові урни зі скульптурно виконаними кришками, які відносяться до кінця VII століття і початку VI століття до н. е. У них зберігали попіл померлого. Найчастіше кришки прикрашені фігурками воїнів або зображеннями людської голови. Широкого поширення набули в пластиці етрусків великі теракотові саркофаги зі скульптурними фігурами покійних на кришках.

Храмова архітектура етрусків багато в чому відрізнялася від грецької. Архітектори Стародавньої Еллади в VI–V століттях до н. е. будували переважно храми типу периптера з вапняку та мармуру. Етруски використовували набагато менш міцні матеріали: камінь використовували тільки для фундаменту, каркас будівлі робили з дерева, а стіни викладали з сирцевої цегли. Храми стояли на високій основі – під'юмі, до якого вели багатоступінчасті сходи. Глибокий портик був головним на головному фасаді будівлі. Етруски багато прикрашали свої культові споруди рельєфами і статуями з теракоти, поширеними в період архаїки по всьому античному світу. Переказ свідчить, що вмінню робити статуї з обпаленої глини етрусків навчили грецькі майстри, котрі прибули з Коринфу у середині VII століття до н. е. У VI столітті до н. е. теракотова пластика досягає надзвичайної досконалості.

У VII–VI століттях до н. е. майстри Етрурії створили оригінальну кераміку, яка мала популярність у всіх країнах Середземномор'я. Амфори, глечики та чаші, зроблені на гончарному колі, піддавали обпалу так, що прокопчена глина набувала чорного кольору. Така техніка отримала назву «буккеронеро», що означає італійською «чорна земля». Потім вазу полірували гарячим каменем і прикрашали то відтиснутими рельєфними зображеннями, то малюнками, подряпанними по тьмяно блискучій поверхні, скульптурними

ліпними фігурками тварин або птахів. Художники прагнули надати посуду подібність з дорожчими виробами з бронзи, срібла чи золота.

Етруски досконало опанували прийоми обробки дорогоцінних металів та навчилися виготовляти дивовижні за красою та віртуозною тонкістю роботи ювелірні вироби. Вони знали техніку «зерни», робили намисто з бурштину, покривали мініатюрні сережки найдрібнішими крупинками золота, прикрашали золоті браслети ажурною філігранню – найтоншими золотими зволіканнями, візерунки з яких нагадують мережива. Твори етруських ювелірів високо цінували навіть в Афінах.

Високу досконалість досягла і техніка бронзового лиття. Зображення звірів і фантастичних тварин особливо захоплювали етруських скульпторів. До пам'ятників мистецтва Етрурії належить знаменита в історії Риму статуя Капітолійської вовчиці. Міфи розповідають, що двох братів-близнюків, які нібито в 754 році до н. е. заснували місто Рим, у дитинстві вигодувала вовчиця. На згадку про цю подію на Капітолії, одному з семи римських пагорбів, наприкінці VI або на початку V століття до н. е. була встановлена статуя. З великою спостережливістю скульптор зобразив тіло хижого звіра з втягнутими боками і ребрами, що виступають крізь шкіру. Паща вовчиці вискалена, вуха насторожені, пружно напружені передні лапи. Правдиве трактування тіла звіра поєднується з умовно-декоративним виконанням окремих деталей: завитки вовни на спині нагадують візерунковий орнамент. Фігурки дітей поруч із вовчицею не збереглися. Досконала майстерність у зображенні тварин робить скульпторів Етрурії найкращими анімалістами в античному мистецтві.

Подібно до стародавніх єгиптян, етруски прикрашали розписами стіни гробниць. Самі гробниці або висікали в скелі, або зводили з каменю та насипали над ними курган. Їхні внутрішні приміщення часто імітують кімнати будинків етруської знаті.

Розписи гробниць дають яскраве уявлення про життя, звичаї та релігію етрусків. На стінах зображені міфологічні сцени, атлетичні змагання на честь померлого, картини похоронних бенкетів. Створені в VI–V століттях до н. е. фрески етруських майстрів являють собою чудові твори античного декоративного живопису. В них яскраво позначився вплив мистецтва Греції. Найкращі з цих розписів збереглися в гробницях поблизу міста Тарквінії, де в давнину працювала ціла школа талановитих художників.

Фрески дозволяють заглянути в будинки етруської знаті, де слуги та раби зайняті своєю повсякденною роботою: напівоголений чоловік рубає сокирою м'ясо, інший готує сир, підліток поспішає зачерпнути вино з великої посудини, слуги забирають готові страви на стіл.

У парадній їдальні на ложах лежать чоловіки і жінки, перед ними – низькі столики з чашами для пиття. Строкаті тканини одягу, канделябри, різьблені меблі та гарний посуд створюють враження святковості. Аристократів розважають ручні звірі, карлики, танцюристи та музиканти. На стіні однієї з гробниць художник у сцені бенкету з дивовижною майстерністю зобразив слуг та музикантів. Фігури людей, що досягають натуральної величини, дано в русі.

Ліворуч – присадкуватий хлопець міцної статури, в накинутому на плечі коричневому плащі, з великою чашею для вина в руці. Повернувшись, він кличе до себе флейтиста, легкий одяг якого майорить від швидкого руху. Інший музикант грає на лірі. Фігури слуг заповнюють весь простір стіни, їхні кроки ритмічно повторюються. Красу композиції підкреслюють тонкі і стрункі дерева, що відокремлюють фігури, які йдуть. Легкими, витонченими лініями окреслені особи слуг, які зображені у профіль, та їх постаті. Виразність контурного малюнка нагадує зображення на грецьких червонофігурних вазах V століття до н. е.

Сцени з грецьких міфів стають улюбленими у творчості етрусків. Вони прикрашають бронзові дзеркала та похоронні судини – цисти, які поміщали у гробниці багатих рабовласників.

Розквіт культури та мистецтва Етрурії охоплює період з VII до початку V століття до н. е. З цього часу настає пора наростаючого занепаду етрусських міст. Боротьба з численними племенами, постійні війни та соціальні чвари підірвали їх політичну могутність. 474 року до н. е. об'єднаний флот італійських південних міст завдав ураження етрускам та його давньому союзнику Карфагену. З V століття до н. е. роль найсильнішої морської держави в західному Середземномор'ї перейшла до Сіракуз, які потіснили етрусків і на торгових шляхах. З кінця V століття до н. е. новий небезпечний суперник – рабовласницький Рим – починає тіснити етрусків, і протягом першої половини IV століття до н. е. південна Етрурія потрапляє під його владу. Надалі та сама доля спіткала й інші етрусські міста. З втратою політичної самостійності значною мірою зникає самобутність і оригінальність мистецтва етрусків. Зберігаючи високий рівень технічної майстерності, художники Етрурії все більше запозичують систему пропорцій та естетичні ідеали грецького мистецтва. Проте мистецтво Етрурії не розчинилося повністю під впливом еллінської культури. Його традиції зіграли свою роль художньої творчості рабовласницького Риму.

5.2 Зодчество Стародавнього Риму. Історія виникнення

Історія Стародавнього Риму і його зодчества ділиться на три етапи:

– перший – VIII–IV ст. до н. е. – історія середньої й північної Італії, заселеної етрусками;

– другий – IV ст. до н. е. – 27 рік н. е. – етап республіканського Риму;

– третій (найтриваліший) – розтягнувся на п'ять століть (27 рік н. е.– 475 рік н. е.) – імператорський Рим.

Етруски, плем'я, що заселило в VIII ст. до н. е. середню і північну Італію, ймовірно вихідці з Малої Азії, стояли в культурному відношенні на нижчій стадії в порівнянні з архаїчної Грецією. Вони асимілювали ряд досягнень греків, пристосували їх до умов свого життя і створили ряд нових архітектурно-конструктивних рішень, які, в свою чергу, були асимільовані республіканським Римом. Етруски вели активну містобудівну діяльність. Планувальний скелет

заснованих ними міст складають дві взаємно перпендикулярні головні вулиці – прийом, широко використаний римлянами в II–III історичних етапах. Етруски обносять свої міста стінами і ровами, утворюючи фортеці. На рубежі VIII–VII ст. до н. е. ними на Палатинському пагорбі був побудований **Рим** (так званий маленький «квадратний» Рим), але до кінця VII ст. до н. е. фортеця була перенесена на **Капітолійський пагорб**, який став акрополем. Він обнесений кам'яними стінами протяжністю 7 км. До VI ст. до н. е. держава етрусків в результаті успішних воєн істотно розширює свою територію, а Рим стає царською резиденцією. Але в 509 році до н. е. римляни скидають етруського царя і встановлюють демократичне республіканське правління, аналогічне в цілому грецькій системі управління полісів. Протягом всього V ст. до н. е. римляни відтісняють етрусків з півдня Італії. На рубежі V–IV ст. до н. е. Рим переживає нашествя галлів, але, подолавши його наслідки, продовжує освоєння південних територій. До III ст. до н. е. Етрурія повністю асимілюється Римською республікою.

Другий історичний етап – становлення, розвиток і криза республіканського Риму. Три пунічні війни з Карфагеном (III–II ст. до н. е.) дають можливість територіального розширення республіки на південне узбережжя Середземного моря. До I ст. до н. е. Рим опановує всіма територіями Середземномор'я. Величезне розширення території країни з метою забезпечення централізованого управління нею вимагало зміни форм суспільного устрою з республіканського на централізоване. Сформований в республіканську епоху поділ влади на консулат (консул обирався на два роки), аристократичний Сенат і народні збори не сприяли ефективному управлінню безперервно зростаючою (територіально та етнічно) державою. У зв'язку з цим протягом I ст. до н. е. безперервно спалахують громадянські війни в боротьбі за централізоване концентроване єдиноначальне управління (Сулла, Помпей, Антоній і ін.). Після вбивства в 44 році до н. е. найбільш авторитетного претендента на єдиноначальність – консула Юлія Цезаря в 30 році до н. е. першим імператором стає Октавіан Август. Починається епоха принципату: імператор носить титул принцепса (першого серед рівних членів Сенату) – формальна данина республіканським традиціям.

Імператорський період історії Стародавнього Риму був пов'язаний не тільки з перемогами, але і з асиміляцією культур підкорених країн. На додаток до асимілювання спадщини етрусків Рим збагачується художніми та науковими досягненнями класичної Греції, пишністю, колосальними спорудами та містобудівними успіхами епохи еллінізму, пристосовуючи їх досягнення до вирішення своїх політичних завдань. Імператорський період дає додаткове розширення території держави до кордонів з Шотландією і Вірменією. Управління такою колосальною територією, населеною різними народами, зі своєю мовою, релігією і громадською структурою, поставило перед державою дуже складні завдання. Вони вирішувалися шляхом забезпечення єдності управління за рахунок зосередження влади в руках імператора, введення загального законодавства (знамените римське право), єдності мови (латина –

загальнодержавна мова), єдиної структури бюрократичної системи, надання всьому вільному населенню імперії прав римського громадянства, заохочення і залучення до вищих ешелонів управління місцевої знаті. Так, іберієць Тиберій у II ст. н. е. став навіть римським імператором. Вже на заході імперії в IV ст. Костянтин Великий з метою ідеологічної єдності країни зробить християнство єдиною державною релігією. Однак це не врятує імперію від остаточного розпаду під тиском нашествия варварів, загострення класового розшарування усередині країни і відокремлення провінцій.

Природно, 500 років імперії не були однорідними. Найбільше процвітання і найбільші досягнення в архітектурі, що поширюються по всій імперії, припадають на I–III ст. н. е. Архітектура усвідомлено використовується як засіб пропаганди римської державності. Перший імператор Август з гордістю заявляє, що прийняв Рим глиняним, а залишає його мармуровим. Дійсно, в його правління були відновлені в Римі 82 храми, зведений Вівтар світу на Марсовому полі, форум Августа, грандіозний мавзолей.

У III ст. н. е. законодавство загострюється: виключаються залишки республіканських свобод і формується військова монархія. Країну стрясають повстання рабів. Положення в країні настільки нестійке, що повсюдно розвивається будівництво оборонних споруд, обносяться монументальними стінами і північний Трір і навіть Рим, що не зміцнювався з IV ст. до н. е. Імператор Авреліан обносить столицю кам'яними стінами загальною довжиною 19 км в 271–276 рр.

Відносна стабілізація настає лише на рубежі III–I ст. н. е. В середині IV ст. посилюється відокремлення провінцій. Деякі з них (в Передній Азії) процвітають. У той же час римські міста на північному заході Європи руйнуються варварами. Більшу частину третього етапу імператорський Рим залишається найбільшою, сильною і могутньою державою стародавнього світу. Багатство йому приносять трофеї численних воєн, причому одні з найцінніших – численні раби. Вони стають основною робочою силою в сільському господарстві, будівництві міст, доріг і мостів. У той же час вільні хлібороби витісняються зі своїх дрібних земельних ділянок і посилюються латифундисти, що не наймають їх і не беруть в орендарі, віддаючи перевагу більш дешевій праці рабів. Таким чином, вільні італійці витісняються в міста, поповнюючи паразитичну масу міських плебеїв, яку центральна влада утримує від організованих протестів, підкуповуючи їх «хлібом і видовищами». У 395 році відбувається остаточний поділ країни на Західну і Східну римську імперію – Візантію. Західна імперія впаде у 475 р, а Східна буде зберігати незалежність ще майже 1000 років, але її суспільна формація зміниться на ранньофеодальну.

Становлення давньоримської архітектури будувалося на асиміляції мистецької спадщини етрусків в першому етапі, класичної Греції – в другому і еллінізму – в третьому. Етруське зодчество поклало початок конструюванню римського житлового будинку, храму, гробниць і конструюванню зводів. Особливістю етруського будинку була наявність центрального приміщення, що освітлювалося через отвір в покритті – атріумі, в центрі якого був

розташований басейн (імплувій), в якому накопичувалася дощова вода. Римляни повторили цю композицію в своїх будинках, а познайомившись з грецькою практикою, збагатили атріумну схему перистилем, підпорядкувавши анфіладне взаєморозташування планувальних елементів суворій симетрії.

Храмове зодчество етрусків формувалося, очевидно, не без впливу грецького, з яким вони могли познайомитися в грецькій колонії Посейдонії на півдні Апеннінського півострова. Однак вони ввели в композицію грецького периптеріального храму свої індивідуальні риси. Замість триступінчатого стилобату вони застосували високий подіум, підйом на який передбачався високими парадними сходами тільки з однієї торцевої сторони. З цієї ж торцевої сторони розташовувався глибокий портик (іноді з двома-трьома рядами колон). З поздовжніх сторін храм оточував один ряд колон, а з глухого торця целли колони частково входили в тіло стіни у вигляді напівколон. Целла найчастіше членувалась на три простори, що були присвячені трьом богам. Така схема була ними застосована і в грандіозному храмі Зевса Капітолійського в VI ст. до н. е. в Римі. Портики храмів етруски будували, використовуючи свій варіант доричного ордеру, названий згодом зодчими Відродження **тосканським**. Його відмінність від доричного полягає у введенні бази колони, відсутності каннелюр на стовбурі колони і наявності «шийки» під ехіном.

Римляни асимілювали елементи етрусського храму, застосували подіум замість стилобату, і напівколони не тільки по глухій торцевій стіні, але і по поздовжніх стінах, перетворивши таким чином грецький периптер в псевдопериптер. Кращі зразки псевдопериптеріальних храмів створені на рубежі I ст. до н. е. і I ст. н. е.: це храм Фортуни Віріліс на Бичачому ринку в Римі і храм Мезон Каре у французькому місті Німі.

Монументальні, найчастіше циліндричні гробниці етрусків стали прообразом циліндричних римських гробниць аж до сильно перебудованого в середні століття мавзолею Адріана (сучасного замку святого Ангела) на березі Тибру в Римі. Істотною відмінністю етрусської практики від грецької стало активне застосування склепінно-купольних конструкцій з добре обтесаних клінчатих каменів, яке згодом було використано і розвинуте римлянами у вигляді цегляно-бетонних склепінних систем.

Зодчество епохи еллінізму асимілювалося римлянами в першу чергу в частині його складної і різноманітної організації великих суспільних просторів – храмових комплексів і агор Пергама, Прієни, Мілета та інших елліністичних міст, а також колосального стилю. Досить порівняти рішення афінського акрополя з храмовим римським комплексом в Баальбеку (на території сучасного Лівану). Якщо в першому панує художня асиметрія в розташуванні храмів і їх людський масштаб, то в другому панує по-воляцькому сувора симетрія композиції і нелюдські грандіозні розміри – висота колони великого храму 19,6 метри, а їх діаметр 2 метри, протяжність колонади 280 метрів. Кам'яні блоки, з яких складений подіум Великого храму, мають розміри 20 м × 5 м × 4 м і вагу до 1000 тонн. У композиції ансамблю простежуються риси східного зодчества: портик пропілей розташований між двома вежами, що

змушує згадати вавилонське зодчество від Біт-Хілані до палаців. У квадратному перистильному дворі розміщені басейни для ритуальних на сході обмивань, а жертovníк піднесений над вівтарем вежею на його покритті, що нагадує зикурат.

Асимілюючи розглянуті вище джерела, римляни створили самостійні новаторські твори у всіх галузях зодчества – від містобудування до житлового будинку. Зодчество Стародавнього Риму збагатило світову архітектуру містобудівними, типологічними, композиційними й інженерними досягненнями. До найважливіших з них відносяться:

- широка містобудівна діяльність на базі розробленої римлянами регулярної планувальної системи;
- архітектурна організація великих відкритих просторів в містах – форумів;
- архітектурна композиція великих закритих просторів храмів, палаців перекритих купольно-склепінчастими кам'яно-бетонними конструкціями;
- розвиток типологічних рішень односімейних атріумно-перистильних будинків і вілл і створення багатопверхових багатоквартирних будинків – інсул;
- створення нових типів будівель – базилік, торгових споруд, курій, терм, бібліотек, видовищних та тріумфально-меморіальних споруд;
- канонізація ордерних «систем» і новація їх композиційного застосування;
- створення довговічних конструктивних рішень інженерних споруд – акведуків, мостів, портів, доріг.

5.3 Містобудування, типологія будівель і споруд Риму

Містобудування римлян вважається найвидатнішим в архітектурі стародавнього світу, що здійснювалося на величезних територіях імперії від Британії до Африки і від Гібралтару до Вірменії і Червоного моря. Першими освоювали нові колонізовані території римські легіони. Планувальну основу нових міст часто становив **Каструм** – типова схема військового табору. Планування і схема розміщення підрозділів військового легіону в Каструмі детально описані в II т. н. е. римським істориком Полібієм. Каструми будували на відносно рівних майданчиках, сторони їх прямокутного плану розміщували строго по сторонах світу, обносили стінами з в'їзною брамою посередині кожної сторони. Ворота об'єднували дві головні вулиці, що взаємно перетинали одна одну. Довша і ширша в напрямку захід-схід – **декаманус**, коротка (північ-південь) – **кардо**. На перетині розташовувався намет командування (згодом на його місці розташовувався міський форум). Решта території мала регулярне членування відповідно до гіпподамової системи планування. Типова схема планування військового табору забезпечувала швидке освоєння території, але практично ніколи не передбачала вільного обрису плану міста з урахуванням природного оточення, що надавало б

індивідуальність і чарівність як в елліністичних містах. Схема Каструм лежить в основі планування центру багатьох італійських міст – Турин, Мантуя, Остія, Лукка, Флоренція, і колоніальних – Парижа, Кельна, Бата й інші в Європі, Пальміри – в Сирії, Джараш – в Йорданії, Тімгада – в Алжирі. Винятком стала столиця імперії: розташований на семи пагорбах і в низинах між ними, місто Рим отримав складну в основному радіальну планувальну структуру.

В середні віки міста з римською регулярно спланованою центральною частиною отримували подальший розвиток і забудову по радіальній або радіально-кільцевій схемі навколо античного центру.

У великих елліністичних і римських містах (Антиохії, Ефесі, Пальмірі, Тімгаді) головні вулиці прикрашалися по обидва боки колонами (так звані колонні вулиці). Було кілька колонних вулиць і в Римі. До наших днів частково збереглася колонна вулиця в Пальмірі (Сирія), де уздовж 1 135 метрів стоять 375 колон коринфського ордера заввишки 17 м. В середині висоти колон збереглися консолі, на яких стояли статуї, що прикрашали вулицю. Колонні вулиці часто замикали тріумфальними арками (Тімгад, Пальміра).

Активне громадське життя Риму і його провінцій вимагало організації відповідних громадських просторів в центрі міста – **форумів**. Вони представляли собою подальший розвиток сформованих в Греції агор. Форуми отримували (в порівнянні з Агорою) більш чіткі і великі геометричні розміри, сувору осьову симетричну композицію і велику замкнутість шляхом оббудови форуму колонадою, стійками, а іноді і стінами. По осі забудови, простір форуму замикав храм, а по сторонам розташовувалися зали громадських зібрань, судів (курій), бірж (базилік) і навіть бібліотек. На форумах зводилися тріумфальні споруди – арки або колони на честь видатних подій і військових перемог. Часто залом громадських зібрань служив відкритий простір площі форуму, ошатно оточений колонадою, заощуваний кольоровим мармуром і прикрашений статуями. Природно, найбільший суспільний комплекс склався в Римі, де в низині у Палатинського пагорба розмістилися шість форумів: один – епохи республіканського Риму (форум Романум) і п'ять імператорських – форуми Цезаря, Августа, Нерви, Флавіїв (форум Миру) і Траяна, оскільки кожен з імператорів вважав за необхідне увічнити свою велич і перемоги, прикрасивши місто новим форумом. Найбільш грандіозним з них став форум Траяна (107–113 рр.), побудований за проектом архітектора Апполодора з Дамаска він зайняв площу, рівну площі афінського акрополя. Строго симетрична глибинна композиція форуму Траяна відкривалася тріумфальною аркою імператора і складалася з витягнутої вздовж осі Перистильної площі з ринковими екседрами посередині сторін, перпендикулярної осі композиції базиліки Ульпія, за якою розміщувалася кінна статуя Траяна і його храм. У комплекс форуму входили два приміщення бібліотек. Площу форуму прикрашала тріумфальна 43-метрова колона. Форум розташований на місці зритого 38-метрового відрозу Квіринальського пагорба.

Типологія будівель і споруд Стародавнього Риму найбільша в порівнянні з типологією інших древніх цивілізацій. Крім традиційних типів

будівель – житло, храм, палац – римляни створили нові типи громадських споруд – амфітеатри, терми, базиліки, тріумфальні арки і колони. Вони внесли нові рішення і в традиційні типи будинків.

Житлові будинки (**вілли**) римлян скомбіновані з етрусського атріумного дому та приєданого до нього перистиля грецького будинку.

Римляни створили і багатоповерхові багатоквартирні житлові будинки – **інсули**. Квартири в цих будинках здавалися в наймання міській вільній бідноті. У перших поверхах інсул розміщувалися лавки і таверни. У I ст. н. е. в Римі існувало 46 тисяч інсул. Ці будинки зводилися з несучими цегляними стінами і міжповерховими бетонними склепінчастими перекриттями. Висота інсул (5–7 поверхів) не повинна була перевищувати за часів імператора Августа 21 м, при Траяні – 18 м.

У Римі вілли зводилися на пагорбах, а інсули – на менш здорових територіях низин. Вілли Стародавнього Риму вивчені найбільш детально при розкопках Помпей, засипаних попелом під час виверження Везувію в 79 році. Попіл законсервував майже на вісімнадцять століть структуру і будівлі міста, яке служило курортом для столичних багатіїв. Більшість вілл побудовано по атріумно-перистильній схемі, а особливо багаті, що наближаються розмірами і оздобленням до палацу, мали по два перистилі, два атріуми і безліч кімнат. Інсули практично не збереглися і уявлення про їх структуру дають тільки античні описи та іноді виявлені археологами фундаменти.

Храми стародавнього Риму, як зазначалося вище, у своїй композиції спиралися на систему псевдопериптера. Поряд з прямокутними римляни будували і круглі храми від маленького храму Вести (I ст. до н. е.) на Бичачому ринку, до грандіозного, присвяченого семи планетарним богам Пантеону. У композиції Пантеону римляни першими в історії зодчества створили колосальний внутрішній простір. Все попереднє зодчество від стародавнього Вавилону до Греції створювало видатні зовнішні об'ємні форми будівель при дуже скромних або сильно затісних колонами (храми Нового царства в Єгипті або ападана в Персеполі) внутрішніх просторах. У Пантеоні, завдяки інженерним досягненням римлян в куполобудуванні, вперше створено вільний від внутрішніх опор простір прольотом 43 м, залитий сонячним світлом через круглий (діаметром 9 м) проріз у вершині купола.

Театри і амфітеатри. Римляни внесли новаторство і в створення театрів. Якщо греки вписували театрон в природний гірський схил, то римляни, «без вичікування милостей від природи», зводили спеціальні несучі конструкції стін і зводів, що тримали глядацькі місця. Такий радикалізм римлян нам уже знайомий: треба спланувати площу форуму Траяна – зривають 38-меровий пагорб, треба побудувати театр – не шукають зручний схил, а зводять капітальні субструкції, що несуть глядацькі місця. У порівнянні з грецькими в римських театрах істотно змінена сцена. Вузький сценічний майданчик замкнений високою стіною (або вузькою будівлею). Звернена до глядачів поверхня стіни замкнута по торцях вежами (або ризалітами), а її поверхня розчленована ордерним декором, неглибокими ризалітами і нішами. При цьому

в центральній ніші розміщують статую імператора. Сценічний обсяг і субструктура театру формують фасади будівлі римського театру, цим воно істотно відрізняється від грецького, що практично не мав фасадів. Поряд з описаною застосовувалася і комбінована схема римських театрів – з театру на схилі пагорба і монументальною сценою. Такий, наприклад, побудований в I ст. н. е. театр в місті Оранж (Франція), що вміщує 7 тис. глядачів. Зовнішня стіна його сцени заввишки в 38 метрів і сьогодні формує фасад забудови прилеглої міської магістралі.

Однак частіше, ніж театри, будують амфітеатри, на аренах яких відбуваються бої гладіаторів, уявлення відомих битв, демонстрації диких звірів. У багатотисячного римського плебсу такий варіант масової культури більш популярний, ніж вишукане театральне мистецтво. Не випадково в II ст. н. е. будівництво театрів в імперії скорочується, а ті що збереглися або пустують, або за можливістю перебудовуються для демонстрації гладіаторських ігор.

Амфітеатри будують з периметральним розташуванням глядацьких місць навколо еліптичної арени.

Збереглися до наших днів будівлі амфітеатрів в Римі (Колізей), Вероні, Арлі, Помпеях, Німі, Капу та інших містах. Найграндіозніший чотириярусний амфітеатр Флавіїв – Колізей, побудований у 75–80 рр., вміщував до 50-и тис. глядачів. Його розміри в плані 188 м × 155 м. На його арені одноразово могли битися 3 000 пар гладіаторів.

Конструкції амфітеатру – 80 радіальних стін, на які оперті циліндричні і хрестові цегляно-бетонні склепіння, що несуть глядацькі трибуни і галереї їх обходів по зовнішньому периметру. Зовні вся конструктивна система обнесена еліптичною чотириярусною стіною: в трьох нижніх ярусах – арочною, в четвертому – глухою. Через 80 арок нижнього ярусу відбувалося швидке заповнення і евакуація багатотисячного натовпу глядачів. В арочних отворах 2–3 ярусів були встановлені статуї.

Композиція фасаду Колізею (також як і фасадів амфітеатрів в Німі, Арле та інших містах) побудована на поєднанні багатопролітної арково-склепінчастої конструкції з декоративною поярусною ордерною архітектурною формою, накладеною на конструкцію в чисто композиційних цілях: надати монументальній конструктивній формі масштабність і привабливість. На жаль, «язичницький» Колізей, який використовувався протягом століть як «каменоломня» для зведення християнських церков, сильно зруйнований. Але провінційні двоярусні амфітеатри в Вероні, Німі, Арле, Капу та інших містах мають місткість до 20–28 тис. глядачів і використовуються як глядацькі зали під відкритим небом до сьогоднішнього дня. Всього в імперії було побудовано близько 200 амфітеатрів.

Терми – створений римлянами новий тип багатофункціональних споруд, що користувався колосальною популярністю у населення. Терми призначалися для водних гігієнічних процедур, занять плаванням в критих басейнах і спортом на відкритих територіях, гуманітарних занять і зустрічей. У Римі в епоху

імперії було 11 імператорських і близько 800 приватних терм, які жили водою 14 акведуків. У кожному з районів міста розміщувалося 60–80 терм.

Будівництво грандіозних терм служило для імператорів (Тита, Траяна, Каракалли, Діоклетіана) засобом завоювання популярності у міського плебсу і увічнення свого імені.

Імператорські терми займали особливо великі території (8–12 гектарів) і представляли собою обнесений глухими стінами перистильний двір з монументальною будівлею терм в центрі. Простір двору займав парк з розміщеними в ньому спортивними майданчиками. Уздовж глухих стін перистильного двору розміщувалися напіввідкриті приміщення з невеликими естрадами для концертів і вистав і закриті – для індивідуальних занять музикою, поезією, читань та інше. Місткість терм Каракалли становила 1 600 осіб, а терм Діоклетіана – 3 000 осіб.

Головна будівля терм містила невеликі приміщення номерних бань (для однієї людини або сім'ї), конторські приміщення, приміщення для підготовчих процедур і величезні зали з басейнами холодної (фригідарій), теплою (тепідарій) і гарячої (кальдарій) води. Послідовне анфіладне розташування цих залів формувало основну функціональну і композиційну вісь будівлі. У підвальних приміщеннях розміщувалися котельні та водопровід.

Імператорські терми (також, як і амфітеатри, цирки та форуми) зводилися на кошти, отримані імператором в результаті успішних воєн, не зачіпаючи міського бюджету.

Основні зали терм мали грандіозні розміри. Так, наприклад, в термах Каракалли (III ст.) круглий кальдарій був перекритий куполом діаметром 35 м, а прямокутний тепідарій трьома хрестовими склепіннями прольотом по 25 м. Різна висота (обсяг кальдарія вище за інших залів) і форма залів, поряд з їх різною освітленістю формували постійну зміну зорових відчуттів у відвідувача терм. Поряд з цим римські зодчі в будівлях терм продемонстрували високу майстерність рішення інтер'єрів величезних внутрішніх просторів. У композиції інтер'єрів застосовували (переважно декоративно, а не конструктивно) ордери різного масштабу в одному і тому ж приміщенні; поверхні стін, склепінь і куполів були членовані кесонами різної величини і формами, облицьованими кольоровим мармуром. Дуже широко застосовувалася декоративна скульптура.

На відміну від інтер'єрів зовнішній вигляд терм був скромний і навіть суворий. Не тільки величезна територія (337 м × 328 м – терми Каракалли) огорожена глухою недекорованою стіною, а й фасади головних будівель терм не були декоровані, а тільки оштукатурені.

Базиліки є новим типом громадських будівель, виникнення яких пов'язане з активним діловим і економічним життям стародавніх римлян. Базиліки – це 3–5-ти прольотні прямокутні будівлі завдовжки, іноді по їх торцях середній проліт завершується напівкруглою нішею. Середній проліт вище бічних, що дозволяє в верхній частині його зовнішніх стін влаштувати вікна і висвітлити внутрішній простір базиліки. У нижній частині поздовжні

стіни середнього нефу завершені аркадою на колонах, що забезпечує єдність простору базиліки. Вхід в базиліки розміщувався, як правило, по центру поздовжньої зовнішньої стіни. Протягом багатьох десятиліть зразком для наслідування служила базиліка Ульпія на форумі Траяна.

Базиліки мали різне функціональне призначення – від залів судових засідань до товарних бірж. У ранньохристиянську епоху більшість з них були пристосовані для відправлення нового культу, оскільки це дозволяло розмістити в єдиному просторі громаду для молитов, а нішу використовували для розміщення вітваря. При цьому головною композиційною віссю будівлі ставала поздовжня, часто підтримана пристроєм біля вхідного торця храму перистильного двору. Більшість базилік будувалося з перекриттям їх прольотів дерев'яними висячими фермами. Тільки у IV ст. при зведенні величезної базиліки Максенція було застосовано нове для них (але раніше освоєне в перекриттях терм) перекриття центрального нефу заввишки 35 м трьома хрестовими склепіннями прольотом по 25 метрів з передачею вертикального навантаження на окремі підвалини, а розпору – на поперечні контрфорси. Ця конструктивна система дозволила розвантажити зовнішні стіни і влаштувати в них великі і численні світлові отвори. На жаль, у зв'язку з падінням Західної Римської імперії, така конструктивна система отримала подальший розвиток не в метрополії, а в Візантії.

Тріумфальні і меморіальні споруди. Тріумфальні споруди – арки і колони – почали зводити в республіканську епоху, але основний їх масив споруджено в імператорську епоху з метою прославляння військових успіхів володарів.

Зведення арок відомо з I ст. до н. е. Це, як правило, однопрогонові арки з накладеним на них ордерним декором. Такі арки Августа в Ріміні і арка Гавієв в Вероні. Завершується будівництво однопрогонових арок в імператорську епоху тріумфальною аркою Тита (81 метр) на форумі Романум, присвяченій його перемозі в Іудейській війні 70 р.

Поряд з тріумфальними зводилися арки меморіальні, храмові, в'їзні (в місто), вхідні (на форум, святилище) та інші. Всього на території імперії з I ст. до н.е. по IV ст. н. е. зведено понад 350 арок.

Тріумфальну арку зазвичай увінчувала позолочена статуя тріумфатора, а на аттику розміщувалися написи, присвячені його перемогам.

Арка – це потужна висока стіна (від 15 метрів до 29 метрів), що прорізана одним або трьома отворами. З двома отворами будували переважно в'їзні арки. Для тріумфальних – форма з двома отворами застосовувалася вкрай рідко.

В архітектурній композиції арок застосовано поєднання арочної конструкції з ордерним декором. Щоб відповідати висоті арки, композиція ордерна обов'язково має п'єдестал, а над антаблементом – високий аттик, на якому розміщувалися розповідний рельєф і написи. Декор арок був вельми пишним. У однопрогоновій арці Тита в Римі (81 р.) був вперше застосований композитний ордер.

Серед потужних в'їзних, тріумфальних і меморіальних арок різко виділяється своїми легкими повітряними формами арка Адріана (120 р. н.е.) в Афінах при вході в Олімпіон. Тут безумовно позначився артистизм грецьких майстрів, але в нижньому ярусі арки явно простежується несумісність грецьких і римських архітектурних прийомів (сусідство ордера з п'єдесталом і без нього, накладення архівольтом арки на архітрав).

Трипрольотні арки III–IV ст., починаючи з тріумфальної арки в Оранжі, відрізняються збільшеними розмірами, масивністю і перевантаженістю скульптурним декором. Максимально навантажена декором арка Костянтина в Римі (315 р.). При невдалих пропорціях композиції цієї арки в цілому дисгармонію посилює її декор, так як частина рельєфів і скульптур перенесена і вмонтована в неї з інших більш ранніх споруд (арки Траяна та інші).

Тріумфальні колони зводилися на честь перемог імператорів і на полях битв. В Римі збереглися лише деякі. Найбільш відома колона Траяна в Римі – єдиний вцілілий елемент від форуму Траяна. Колона являє собою порожнистий стовбур заввишки 43 м з іонічною базою і доричною капітеллю. Стовбур колони оперізує розповідний мармуровий рельєф протяжністю 200 м зі сценами битв імператора в Дакії. Колона увінчана статуєю Траяна.

Меморіальні споруди – мавзолеї імператорів, знаменитих осіб або багатіїв протягом століть зводилися під очевидним впливом етрусських циліндричних кам'яних гробниць тумулуса з глухими стінами і потужним карнизом. Такий мавзолей Цецилії Метелли (середина I ст. до н.е.) на Аппієвій дорозі в околицях Риму і мавзолей імператора Адріана (135–140 рр.) в центрі Риму на березі Тибру. Його сучасний вигляд відрізняється від античного зведеними в середні століття високою вежею на покритті зі скульптурою ангела на вершині, з чим пов'язана сучасна назва мавзолею – замок святого Ангела. До мавзолею від Марсового поля через Тибр веде міст Елія, прикрашений скульптурами.

Інженерні споруди Стародавнього Риму – мости, акведуки, дороги, гавані, Каструм, оборонні споруди – одне з вершинних досягнень римського зодчества як за технічною досконалістю, так і за їх виразною тектонікою і гармонійним включенням в природний і міський ландшафт.

Архітектурною гідністю найбільш складних інженерних споруд – мостів і акведуків – є масштабність, лаконізм, композиційна ясність форм, що різко відрізняє їх від пишноти і двозначності (поєднання арочної конструкції і стійко-балкового ордерного декору) композицій громадських будівель.

Всі мости і акведуки зводилися за арочною конструктивною системою. Пілони і арки – з добре обтесаного природного каменю з кладкою насухо, а заповнення (забутка) міжарочних просторів є тришаровою конструкцією з бетону з облицюванням цеглою або каменем. Прийнято розділяти мости і акведуки, що перетинають рівнинні і гірські річки. До перших можна віднести мости Фабриція та Елія в Римі, міст Августа в Риміні або міст у французькому місті Жьєн, що зведені в I ст. н.е. Їх композиція носить яскраво виражений горизонтальний одноярусний характер, величини прольотів арок 8–10 метрів, а

число аркових прольотів прийнято в залежності від ширини річки. Виняток становить міст Фабриція, що з'єднує лівий берег Тибру з островом Ескулапа, де проліт арок досягає 24 м. Ширина мостів зазвичай не перевищує 8 м. Тільки міст Елія (134 р. н.е.), що з'єднує Марсове поле з протилежним берегом Тибру і орієнтований на вісь мавзолею Адріана, має збільшену до 11 метрів завширшки.

Інший вигляд у мостів і акведуків, що перетинають гірські річки або рельєф. Вони мають змінну висоту, відповідно зміни відміток рельєфу і змінну ярусність (від одного до трьох ярусів арок). Серед таких споруд найбільш досконалий двоповерховий кам'яний міст заввишки 45 м і довжиною 200 м в Сеговії (Іспанія) через річку Тахо, в якому висота і ширина прольотів змінюються по всій протяжності (з найбільшими параметрами в центрі моста), і акведук над долиною річки Гар у Франції живить водою місто Ним, так званий Гардський міст. Він має висоту близько 49 м і три яруси арок. Довжина мосту 275 м, а максимальний проліт арок – 24,5 м. Відмінна особливість таких споруд – велика висота нижнього ярусу для безперешкодного пропуску річкових потоків при зміні їх рівня, в той час як п'ять арок мостів через рівнинні річки опущені майже до рівня води.

У гірських мостів і акведуків різна висота ярусів, а іноді і пов'язана кратністю різна ширина прольотів, як наприклад у верхньому ярусі Гардського мосту.

Оборонні споруди у вигляді міських стін з вежами римляни стали зводити в III ст., коли через напади німецьких племен були частково зруйновані засновані ними західноєвропейські міста.

Фортечною стіною протяжністю 18 км було обнесено і Рим (стіна імператора Авреліана – 270–275 рр.). Стіна Авреліана заввишки від 10 м до 15 м. Це облицьована цеглою бетонна конструкція, посилена з внутрішньої сторони контрфорсами. Через кожні 30 м в стіні влаштовані квадратні вежі. В'їзні ворота в стіні складаються з двох аркових прорізів, розташованих між двома фланкуючими вежами. За тією ж схемою влаштовувалися оборонні стіни, башти і в'їзні ворота в укріпленнях західноєвропейських міст імперії, як наприклад, ворота Порта Нігра в німецькому місті Трірі.

Інженерні досягнення римлян позначилися на дорожньому будівництві та благоустрої міст. З IV ст. до н.е. і з ростом імперії все інтенсивніше римляни забезпечували транспортний зв'язок з провінціями, влаштовуючи дороги, заощені великими плитами каменю з потужної підготовки зі щебеню. Частина цих капітальних доріг функціонує і в даний час.

У IV ст. до н. е., спочатку використовуючи дренаж низин Риму, римляни побудували капітальний кам'яний арочний колектор (клоака максима), за яким ґрунтові води скидалися в Тибр. Згодом ця система забезпечила каналізацію міста з населенням більше 1 млн. осіб (II ст. н. е.).

Настільки ж повноцінним виявилось водопостачання міста за допомогою акведуків, що доставляли воду гірських джерел в місто. Інженерні системи повітряного опалення з підігрівом підлоги функціонували з II ст. н. е.

5.4 Римський ордер. Будівельні матеріали і конструкції

Грецьке зодчество було асимільовано римлянами в першу чергу шляхом широкого впровадження **ордерів**. При цьому з властивим римлянам раціоналізмом строго були табуйовані пропорції і обриси ордерів і їх елементів. Співвідношення загальних і приватних розмірів підпорядковані єдиному модулю – радіусу колони в нижній її третині. Також зафіксовані і характеристики «стрункості» колон: тосканської – 12, доричної – 14, іонічної – 16, коринфської – 18 модулів заввишки. Тяжючи до декоративної пишності, римляни не тільки найбільш широко застосовували коринфський ордер, але винайшли ще більш пишний – композитний, в капітелі якого поєднані елементи коринфських іонічних капітелей. У зв'язку з тим, що фізичні розміри римських споруд були більші грецьких, римляни збільшили висоту ордерів, ввівши п'єдестали колон.

Жорстка римська фіксація пропорцій ордерів діаметрально протистоїть вільному художньому підходу греків до їх промальовування і пропорційності, але цілком виправдана практикою римського будівництва в зв'язку з його винятковим розмахом і масовістю, що потребувало типізації. У зв'язку з цим римляни спростили і обриси «обломів» – профілювання каменів, що становлять елементи ордера від антаблемента до бази колон. Якщо у греків профілювання уламків здійснювалося за складним лекальними кривими, то римляни застосовували тільки прямолінійні і циркульні профілі.

Композиція ансамблів, будівель і їх елементів. Римляни створили свою систему композиції міських просторів і першими в історії зодчества сформували великі внутрішні простори, знайшовши для них переконливі співмасштабні людині композиції інтер'єрів.

Композицію великих міських просторів римляни створюють, спираючись на практику пристроїв грецьких і особливо елліністичних агор, але вносять в них свій організуючий початок. Головним елементом міських громадських просторів в Римі і колоніях стає форум, з якого поступово виганяється його життєвий ринковий початок з перетворенням в площу міських зборів і урочистих тріумфів.

Відповідно площа форуму складається в формі суворо симетричної прямокутної замкнутої перистильної композиції з розміщенням в її глибинному торці храму. Форуми, навіть якщо їх декілька, залишались замкнутими в собі глибинними просторами. Прохідний форум в Римі мав чисто комунікаційну, а не композиційну функцію.

Принцип глибинності був застосований навіть для будівлі Пантеону, що має чисто об'ємну композицію. З цією метою перед Пантеоном був збудований протяжний перистильний двір з тріумфальною вхідною аркою. Той же принцип симетричної глибинної композиції застосовувався і в храмових комплексах.

На відміну від зодчих древніх східних деспотій римляни будували грандіозні будівлі громадського призначення (крім палаців і храмів). І тут перед ними постало завдання масштабної ув'язки величезних обсягів з габаритами

людини. З цією метою ними був знайдений і застосований спочатку в тріумфальних арках, а потім в Колізеї прийом накладення стійко-балкової ордерної системи на зовсім іншу арково-склепінчасту конструктивну форму.

У композиції фасаду Колізею відбився підхід римлян до ордерних форм, різко відмінний від грецьких. Для греків ордер – основа тектонічної композиції будівель, опоетизованих в конструктивну систему. Для римлян ордер – чисто композиційний засіб, вони декорують зовсім іншу конструктивну форму.

У Колізеї арково-склепінна чотириярусна несуча конструкція задекорована чотириярусною зовні привабливішою ордерною композицією, що візуально пом'якшує суворість каменебетної конструкції. Принцип тектонічності тут дотриманий лише поярусною зміною ордера – від важкого тосканського до іонічного на другому і до коринфського в двох верхніх ярусах.

Найбільш яскравою ілюстрацією чисто декоративного ставлення римлян до ордеру служить скульптурне оздоблення палацу і парку імператора Адріана в Тіволі (II ст. н. е.), де дзеркало прямокутної водойми оточують мармурові каріатиди і силени, як самостійні декоративні елементи поза архітравно-колонною системою.

Такий світогляд відбився і в римській теорії зодчества. Видатний історик і теоретик архітектури Вітрувій в своєму трактаті 27–25 рр. до н. е. вважає, що архітектура розпадається на дві категорії: конструкції і пропорції, але бачить їх естетичний початок лише в ордері – колонах, що приєднуються до конструкції.

Самостійним не тільки технічним, але і композиційним досягненням римлян стало створення колосальних внутрішніх просторів палаців, храмів (Пантеон) і терм. Вище були розглянуті композиційні прийоми розчленування і декорування огорожувальних конструкцій в інтер'єрах таких будівель, співмасштабних людині, що дозволяли їй оцінити реальні розміри навколишніх просторів.

Римські ордери і їх деталі, контури і пропорції були канонізовані у зв'язку з масовістю застосування. Але якщо в художню систему стійко-балкової тектонічної системи римляни тільки вносили регламентацію, то в області арково-склепінних конструкцій ними була створена самостійна тектонічна система. Почавши з чисто конструктивного рішення арки (зводу), опертого на пілон, в якому поєднання конструкцій було відзначено тільки горизонтальною полицею під п'ятою арки, римляни створили єдине архітектурне профілювання пілона і арки у вигляді імпоста і архівольта і, нарешті (в IV ст.), – аркаду на колонах – в палаці Діоклетіана в Спліті і в великих перших християнських храмах – Св. Павла за стінами (Сан Паоло Фіоре ла мура) і Санта Марія Маджоре в Римі.

Будівельні матеріали та конструкції протягом історії давньоримського зодчества пережили процес інтенсивного розвитку. Етрусський період був ознаменований широким використанням в стінах цегли-сирцю, хоча обпалена цегла була відома етрускам уже з III ст. до н. е. З кам'яних матеріалів використовувався легкий туф і міцний вапняк (травертин) при полігональній або квадратній кладці стін насухо, з використанням вапняного розчину тільки

для штукатурки. У найбільш древніх спорудах застосовувалися помилкові зведення і куполи покриті гробниці і цистерн прольотом до 10 метрів, але до IV ст. до н. е. були добре освоєні і розпірні конструкції арок і склепін з добре обтесаних каменів з кладкою насухо, про що свідчить, зокрема конструкція, воріт в міській стіні Перуджі. Етруски широко використовували дерево для пристрою кровляних дахів і мостів.

Період республіканського і особливо імператорського Риму характеризується різким зростанням асортименту будівельних матеріалів та створенням нових просторових конструкцій із застосуванням бетону.

Розширилося виробництво обпаленої цегли і її різновиди. Крім прямокутної виробляли фасонну цеглу для кладки колон як з гладким так і з канелюрованим стволом. Крім цегли суцільного перетину римляни виробляли порожнисті цегляні блоки прямокутного і круглого перерізу, які використовували в кладці внутрішніх стін терм з утворенням каналів повітряного опалення. Крім того, було освоєно виробництво в якості будівельних виробів керамічних судин, які використовували в кладці склепін і куполів як для зменшення їх маси, так і в якості резонаторів для поліпшення акустики залів.

В кінці імператорського періоду було освоєно виробництво кольорової цегли, яка отримала широке застосування в оздобленні фасадів та інтер'єрів замість кольорового природного каменю.

Розширився асортимент природного каменю, який поставлявся в метрополію з провінцій – білий мармур з Греції, кольоровий – з Близького Сходу. Будівельна індустрія імперії була досить розвинена аж до того, що на об'єкти, що будувалися в Римі, поставлялися стовбури кам'яних колон, бази, капітелі, виготовлені і обтесані в заморських провінціях. Тяжіння до розкоші було настільки велике, що для обробки ряду споруд («золотий будинок» Нерона, форум Траяна) застосовувалися золото, слонова кістка і перламутр.

Поряд зі створенням широкої гама штучних виробів з каменю та цегли видатним досягненням римлян був винахід **бетону**. Римський бетон вироблявся з вапняного розчину з дрібним заповнювачем із вулканічного піску (пуцціолана) і з різним крупним заповнювачем.

Високу міцність і водонепроникність римського бетону забезпечували гідравлічні властивості пуцціолани, а його масивність – тип крупного заповнювача – легкий щебінь з туфу або пемзи, або важкий щебінь з травертину.

Динамічно розвивалися рішення всіх конструктивних елементів.

Конструкції несучих стін пройшли еволюцію від одношарових з полігональних або квадратних великих каменів до тришарових. При цьому зовнішні цегляні (або кам'яні) шари тришарових стін потоншуються, перетворюючись в облицювання, тоді як основний перетин стіни заповнюється бетоном. Для виключення розшарування конструкції через кожні 0,5 метра заввишки здійснювалася перев'язка кладки цеглою (каменем) і передбачалася гарна анкерівка кладок каменів в бетоні або за рахунок неправильної форми

самих каменів (кладка інцерт), або за рахунок застосування каменів у формі пірамід з квадратною основою, заанкерених в бетоні вершинами (сітчаста кладка типу ретикулат). В обох випадках кутові ділянки стін виконувалися в кладці з іменних блоків.

Несучі конструкції великих громадських будівель і їх матеріали римляни застосовували вибірково, виходячи з вимог міцності і зменшення навантажень. Так, наприклад, в будівлі Колізею найбільш навантажені стовпи і пілони виконувалися з блоків травертину, радіальні стіни, що несли похилі склепіння – з туфу з облицюванням цеглою і з розвантажувальними цегляними арками, бетон похилих зводів – з легким пористим заповнювачем з пемзи, що зменшувало навантаження на радіальні стіни.

Визначним досягненням римлян стало створення різноманітних форм склепінних конструкцій з великими прольотами на основі поєднання цегли (каменю) і монолітного бетону. Цегляна основа склепін, що виконувалася по дерев'яним кружалам, задавала точну геометричну форму конструкції і забезпечувала хороше зчеплення як з бетонним масивом, так і зі штукатуркою. У конструкціях складної форми (хрестових склепіннях, ребристих куполах) застосовувався цегляний каркас. Така система поєднання кладки з бетоном в стінах і склепіннях забезпечувала, зменшення масивності конструкцій і ефект підвищення міцності (і відповідно висоти і прольотів конструкцій), також можливість здійснення великих обсягів робіт малокваліфікованими рабами при обмеженому числі майстрів мулярів.

Так само, як і при проєктуванні стін, римляни, виконуючи склепіння і куполи, прагнули підвищити міцність конструкцій і зменшити їх масу. Так, наприклад, при бетонуванні купола Пантеону його нижню зону виконували з бетону з важким заповнювачем з травертинового щебеню, а верхню – з легким пемзовим заповнювачем.

Купол Пантеону звільнили від навантаження інертною масою п'ять рядів кесонів, а стіни при їх загальній товщині в 6,3 метри – системою головних і другорядних розвантажувальних арок і напівциркульних ніш.

Ще і зараз триває суперечка про конструкцію купола Пантеону – наявність або відсутність в ньому каркаса з цегельних ребер. Одні автори вважають його каркасним, пропонуючи свою схему його форми, інші вважають, що тільки в нижній зоні купола застосована система розвантажувальних і підсилюючих цегляних арок, треті, посиляючись на результат реставраційних робіт 1930-х рр., вважають купол безкаркасним з прошарками великомірної цегли.

Очевидно для встановлення істини необхідні більш поглиблені натурні дослідження, ніж проводилися раніше. Переконливим аргументом на користь каркасного варіанта служить встановлена наявність цегляного каркаса в інших римських просторових конструкціях – купольних спорудах епохи (Мінерва Медика, IVст.) та в хрестових склепіннях (терми Каракали та Діоклетіана).

Дерев'яні конструкції застосовувалися переважно в складних кружалах при зведенні просторових покриттів для крокв і дерев'яних мостів. У тому

числі великопрольотного моста через Дунай, кожна з ферм якого утворена трьома арками, з діагональними зв'язками між ними, побудованого видатним зодчим епохи – Аполлодором з Дамаска, який створив Пантеон і форум Траяна.

5.5 Мистецтво Стародавнього Риму

В історичних роботах і поетичних творах висловлюється думка, що Рим був покликаний панувати над іншими народами. Ця ідеологічна програма знайшла своє образне втілення і в численних статуях імператорів, які споруджували на площах міст та в храмах. Образ володаря уособлював силу та міць Риму. Тому скульптори у зображеннях імператорів при збереженні портретної подібності вдавалися до свідомої ідеалізації. Зразком наслідування їм служили грецькі статуї V–IV століть до н. е., в яких римлян приваблювали великий пафос і благородна стриманість, ясна простота форм і краса пропорцій. Особливо яскраво вплив класичного мистецтва Греції в розвитку римського портрета проявляється наприкінці I століття до н. е. – I столітті н. е. У грецькій скульптурі римські майстри знайшли ту пластичну мову і ті прийоми героїзації, які найбільше відповідали вимогам епохи початку Імперії.

Висічена з мармуру статуя Октавіана Августа прославляє його як полководця та правителя держави. Горда, велична поза і виразний жест руки надають статуї монументального характеру. Плащ ефектно перекинутий через руку, жезл символізує владу полководця. Август одягнений у панцир, який прикрашають рельєфні зображення. Могутня фігура з атлетично розвиненим тілом та оголеними мускулистими ногами нагадує статуї грецьких богів та героїв. Біля ніг Августа скульптор розташував зображення Амура, сина богині Венери, від якої нібито вів своє походження рід Августа. Риси обличчя Августа передані правдиво, але його вигляду надано вираження мужньої прямої і чесності, у ньому підкреслено якості ідеального громадянина, хоча, за свідченнями істориків, Август був обережним і жорстоким політиком.

Мистецтво декоративного оздоблення будинків досягло високої досконалості вже в останнє століття Римської республіки. У помпейських будинках підлога прикрашалася мозаїкою. Там були відкриті мозаїки, що зображують мандрівних акторів, морське дно, півнів, що б'ються, кішку з куріпкою в зубах. Найцікавіша мозаїка, виконана близько 100 року до н. е., знайдена у будинку Фавна. Він отримав свою назву від бронзової статуї, що танцює сатира або фавна, вона була виявлена в атріумі. Мозаїка займає 15 кв. м і складена з 1,5 мільйона кубиків природних гірських порід. Оригіналом для майстра мозаїки послужила картина художника Філоксена (кінець IV ст. до н. е.), що зображує битву Александра Македонського з перським царем Дарієм.

Стіни багатих будинків прикрашали фрескові розписи. Штукатурка, на яку накладали фарбу, складалася з декількох шарів, причому кожен наступний шар був більш тонким і дрібнозернистим. У II столітті до н. е. римляни запозичили у греків розпис стіни, що наслідує кладку з кольорового мармуру.

Кольори фрески – червоний, жовтий, чорний і білий – відрізняються глибиною і чистотою тону.

У I столітті до н. е. розписи стають складнішими. Художники зображують на стінах архітектурні деталі – колони, карнизи, пілястри і капітелі. З’являються і великі багатофігурні композиції.

Один із найкращих зразків живопису I століття до н. е. – розписи в розкішній заміській віллі поблизу Помпей, яка завдяки сюжету фресок отримала назву «вілла Містерій». Розгорнута на стінах композиція представляє сцени таїнств, пов’язаних із культом бога вина Діоніса. Художник зобразив двадцять дев’ять фігур майже в натуральну величину, вони об’єднані в окремі групи, які чіткими силуетами виступають на червоному тлі стіни. Крім міфологічних персонажів – Діоніса, його дружини Аріадни, сатирів і силенів – перед глядачем проходять образи учасників містерій. Особливо виразна сцена, де грізна крилата богиня замахнулася довгим хлистом на уклінну дівчину. Закривши обличчя руками, дівчина припала до колін жінки, що сидить. Її темно-коричневий плащ відтінює золотистий тон ніжного тіла.

Поруч із цією групою – оголена танцівниця з ударними інструментами в руках, а за нею дівчина в темно-ліловому плащі. На тлі цього плаща виділяється сильна та струнка фігура танцівниці. З дивовижною майстерністю художник передав складний рух танцівниці, її легку та гнучку грацію. Золотисто-жовтий шарф гармоніює з рожево-золотими тонами тіла дівчини. У колориті фрески відчувається вишуканий декоративний смак живописця: жовті та зелені тони органічно поєднуються з бузковими, пурпуровими та чорно-ліловими. Фон стіни підкреслює яскравість та звучність фарб. У I столітті н. е., в епоху Римської імперії, на стінах багатих будинків з’являються створені уявою художника фантастичні будівлі та химерні арки. Ілюзорно написані далекі колони, галереї та портики ніби розсувають простір кімнати, відкриваючи перед глядачем неосяжні простори.

Фрески часто повторювали знамениті картини грецьких художників на міфологічні теми, і майстри на прохання замовників відтворювали цілі картинні галереї.

У розписах зустрічаються зображення садів та парків, міст та гаваней, храмів та річок. Вони виражають характерний для міської культури інтерес до пейзажу. Художники вміють з великою майстерністю передавати птахів та тварин, жанрові сцени. Продуманою красою композиції відрізняється зображення фруктів та посуду, написане на стіні будинку в Геркуланумі. Спокійним м’яким світлом освітлені персики та скляна ваза на дерев’яних полицях. Майстерно покладені відблиски на вазі передають тонкість і прозорість скла. На темно-червоному тлі зобразив художник витончено вигнуту гілку із зеленувато-жовтими плодами та темно-зеленими листочками. Фреска написана широкими вільними мазками і тішить око гармонічним звучанням колірних плям. Чудові сюжети у виконанні техніки мозаїки відкриті не тільки в італійських містах, але і в численних громадських будівлях і на віллах

рабовласників у всіх римських провінціях – в Малій Азії, Сирії, Єгипті, північній Африці, Іспанії, Галлії, Греції, Північному Причорномор'ї.

Колонна **Траяна**. За свідченням римських істориків, у п'єдесталі колони було вміщено золоту урну з прахом Траяна. Величний пам'ятник прославляв і військові перемоги імператора, одержані ним у походах проти племен даків, які жили за течією річки Дунай. Від п'єдесталу до капітелі колона облицьована плитами пароського мармуру, на яких спіральною стрічкою йдуть барельєфи. З історичною послідовністю зображені на двохсот-метровій стрічці всі головні події походів Траяна: будівництво мосту через Дунай, переправа військ, зіткнення з даками і самогубство їхнього ватажка, охоплені пожежею дакійські поселення, шість переможених і тріумфальне повернення Траяна до Риму. Ці сцени є дорогоцінним джерелом, що розповідає про епоху, військову справу, костюми.

Зображення наголошують на силі римського війська. Один з епізодів уявляє облогу даками римських фортець. За високою стіною, складеною з кам'яних блоків, стоять римські легіонери в шоломах і з довгастими щитами. Їх ритмічно повторювані фігури створюють відчуття монолітної єдності воїнів. Внизу безладний натовп даків безуспішно намагається опанувати зміцнення. І нападники і римські воїни дані в однаковому масштабі, в рельєфі немає глибини, і майже не зображується простір. Тому здається, що римляни наче обрушують з висоти свої удари на голови ворогів. У всіх найважливіших епізодах війни скульптори підкреслили видатну роль Траяна: зображення імператора повторюється дев'яносто разів. Рельєф колони Траяна є унікальною пам'яткою римської скульптури.

Визначним досягненням образотворчого мистецтва епохи Римської імперії є **скульптурний портрет**. У портретних образах, створених римськими майстрами протягом I–IV століть, відбилися естетичні смаки, ідеали римлян та особливості їхнього світогляду. Роль римського портрета в історії світового мистецтва визначається його глибокою життєвою правдою і утвердженням реалістичного методу у зображенні неповторної індивідуальності людини. Весь подальший розвиток портретної пластики багато в чому засновано на творчій спадщині римських майстрів. У портретному мистецтві зберігався ідеалізуючий напрямок, що склався під впливом грецької скульптури в кінці Республіки та на початку Імперії. Однак у другій половині I століття формуються нові суспільні уподобання, зумовлені соціальними змінами в середовищі панівного класу. З занепадом старої знаті висунулися розбагатілі верстви провінційних рабовласників. Вони стали опорою династії Флавієв, засновник якої, Веспасіан, був командувачем однієї з римських армій. У його правління керівні пости військової та цивільної адміністрації зайняли представники провінційної аристократії та багаті вільновідпущеники. Від потомственої римської знаті їх відрізняла господарність і грубувата простота.

Поняттям і смакам цих людей були ближче реалістичні традиції республіканського портрета, ніж ідеалізуючий напрямок епохи Августа. Портрети, створені за доби правління Флавіїв (70–90 рр. н. е.), відзначаються

підкресленою виразністю. У неповторно своєрідному образі людини скульптори розкривають основні, що склалися під впливом життєвого досвіду та навколишнього середовища якості характеру.

Зі справжнім реалізмом зобразив майстер вигляд імператора Веспасіана. Скульптор правдиво зобразив велику, важку голову імператора, покритий зморшками лоб, неприємний погляд маленьких, глибоко посаджених очей, великі вуха, характерний малюнок рота, масивне підборіддя та мускулясту шию. Риси обличчя Веспасіана схоплені з такою гостротою, що у них ясно проявляється індивідуальність імператора та його характер. У виразі обличчя відчувається тверда воля, наполегливість і діловитість, які поєднуються з практичністю і хитрістю розумного господаря. Свідчення істориків повною мірою підтверджують ту глибоку та точну характеристику імператора, яку дав талановитий майстер у скульптурному портреті Веспасіана.

У пошуках життєвої правдивості скульптори епохи Флавієв не зупиняються і перед викриттям найнижчих якостей у людській натурі. У бронзовому бюсті багатого вільновідпущеника з Помпей Луція Цецилія Юкунда (70-ті рр. н. е.) майстер передав асиметричне обличчя літньої людини з похилим чолом, обляпаними щоками та набряками під очима. Награвіроване волосся ніби прилипло до голови, широко розкриті жадібні проникливі очі, на губах застигла недобра усмішка. Шорстка в'яла шкіра, бородавка на щоці і тонкі відстовбурчені вуха вражають своєю потворністю. Виразність портрета досягає ступеня гротеску. Тверезий розрахунок і всепоглинальна пристрасть до наживи є основою його ставлення до життя. Для такої людини, кажучи словами сатирика Ювенала, «найсвятішою є велич грошей». Розкриваючи в рисах особи характер розбагатілого занепаду, скульптор створює глибоко правдивий і виразний художній образ.

Затвердження життєвих рис у портреті супроводжується новими художніми прийомами – використанням пластичної мальовничої манери обробки мармуру. Цю манеру римляни запозичили в елліністичних скульпторів. В одному з портретів перед нами постає почесна римлянка. Гордий поворот голови і висока модна зачіска надають портрету парадної пишноти. Ефектна гра світлотіні в завитих локонах відтіняє спокій обличчя, чуттєві губи і холодну байдужість погляду. Догоджаючи смаку замовниці, скульптор, проте залишається гранично правдивим у трактуванні характеру. У вигляді жінки вгадується почуття переваги, горду свідомість своєї привабливості і постійна звичка наказувати.

Високого розквіту досягає **портретний живопис**. Хоча в Римі її зразки не збереглися, про неї можна судити за знаменитими портретами, виявленими в похованнях Фаюмського оазису, в Єгипті. Їх знайшли на обличчях мумій. Ці портрети, створені в I-III століттях, – єдині твори станкового живопису стародавнього світу, що дійшли до нас. Їх писали з натури ще за життя покійного.

Якщо у портретах другої половини століття майстрів захоплює проблема розкриття характеру, то в наступному столітті художні пошуки скульпторів і

образний лад портретів змінюються. Ці зміни пов'язані насамперед із новими віяннями у свідомості римського суспільства.

Образ людини в портретному мистецтві Риму набуває нових рис у віці, коли Імперія досягла вершини своєї могутності. Численні військові походи імператора Траяна справили сильне враження на його сучасників. На честь здобутих перемог вимовляли хвалебні промови і споруджували монументи. Скульптори зображували Траяна енергійним і розумним діячем, в одязі римського полководця. Згодом владикам Риму при вступі на престол висловлювали побажання: «Будь щасливішим за Августа, краще за Траяна».

Культура набуває витонченого характеру, що пов'язано з відродженням інтересу до грецької цивілізації. Звернення до грецького мистецтва багато в чому пояснюється і особистими уподобаннями імператорів цієї епохи. У мистецтві портрета, щоправда характеру змінюється прагненням передати емоційний стан людини. З'являються і нові прийоми в скульптурній техніці: пластичне позначення зіниці, яку раніше відзначали фарбою, полірування поверхні мармуру і рясне використання бурава.

У прекрасному портреті юнака, виконаному в середині II століття, скульптор зобразив його правильні риси, близькі до грецького ідеалу краси. Мальовничо розкидане волосся падає на високий чистий лоб. Погляд, спрямований у далечінь, здається задумливим і споглядальним. Віртуозна обробка мармуру створює найтонші ефекти світлотіні, які пожвавлюють обличчя і надають йому особливої одухотвореності. Відблиски світла і легкі повітряні тіні, що ковзають по обличчю, ніби обволікають його м'яким серпанком. Майстерно полірований мармур передає ніжну шкіру юнацького обличчя, повної чарівності романтичного смутку.

В портретах, створених у другій половині II століття, скульптори досягають надзвичайної виразності у розкритті душевних почуттів людини.

До кращих творів цієї епохи належить і знаменита кінна статуя імператора Марка Аврелія. Вона була відлита з бронзи близько 170 років. У XVI столітті великий італійський майстер Мікеланджело поставив цю статую в центрі створеної ним площі на Капітолійському пагорбі в Римі. За її зразком були надалі виконані кінні пам'ятники у багатьох країнах Європи. Скульптор зобразив Марка Аврелія у скромному плащі, без імператорських відзнак. Копна кучерявого волосся вільно обрамляє його задумливе обличчя, в якому вгадується висока інтелектуальна культура «філософа на троні», як називали імператора історики. Ефектна гра світлотіні в зачісці відтіняє зовнішній спокій та самозаглиблення Марка Аврелія. Його поза і вітальний жест простягнутої вперед руки відрізняються простотою і природністю. Статуя позбавлена тієї підкресленої урочистості та показної величі, якими відзначені зображення правителів Риму попереднього часу, наприклад, статуя імператора Августа. У портреті Марка Аврелія майстер розкрив настрої людини, яка гостро відчуває суперечності навколишньої дійсності і прагне піти від них у світ мрії та глибоко особистих переживань.

Пильний інтерес до найтонших відтінків душевного стану людини – відмінна риса портретного мистецтва другої половини II століття, коли в римському суспільстві все більше поширюються індивідуалістичні погляди і розчарування в життєвих цінностях. Тому емоційні переживання Марка Аврелія сприймаються як прояв його індивідуальної натури, а й як загальні риси світогляду, характерні для всієї епохи. Римські майстри II століття збагатили можливості скульптурного портрета, зробивши новий крок у пізнанні людської особистості. Вперше в історії світового мистецтва вони наблизилися до розуміння складності і суперечливості душевного життя людини.

У портретному мистецтві другої половини II століття, як і у філософії цього часу, знаходить своєрідне вираження конфлікт між особистістю і суспільством, породжений глибокою економічною та соціально-політичною кризою, в якій вступає Римська імперія в цей період. Віддзеркалення грізних подій епохи ми зустрічаємо в рельєфах, що прикрашають римські саркофаги III століття. На одному з них відбито сцену битви між римлянами та варварами. Фігури, що б'ються, заповнюють всю стінку саркофага, створюючи враження клубка тіл, сплєтених у смертельній сутичці. Потужними пластичними обсягами передані фігури воїнів і коней, підкреслено грубі некрасиві особи вмираючих варварів та злісне торжество переможців-римлян, у центрі яких виділяється полководець на коні. Багаті ефекти світлотіні і складні рухи, в яких показана боротьба, посилюють відчуття лютого і напруженого бою.

Жага влади та свідомість постійної небезпеки залишають незабутній слід у їхньому зовнішньому вигляді. Використовуючи досвід майстрів II століття, що відкрили в людині світ його почуттів і переживань, скульптори знову звертаються до нещадного зображення і неупередженої передачі натури, немов побаченої в самому житті. У мармуровому бюсті імператора Каракалі (211–217 рр.) немає спокійної величі і стриманості правителів Риму I–II століть. Голова Каракалі зображена в різкому повороті. Точно продуманий композиційний задум допомагає скульптору передати особливості характеру імператора. Швидкість руху і напружені м'язи шиї підкреслюють запальність, рішучість і грубу тваринну силу Каракалі. Кучеряве жорстке волосся і хвиляста борідка відтінюють чудову пластику обличчя. Гнівні зсунуті брови, важкий підозрілий погляд спідлоба, вперто стислі губи і масивне підборіддя змушують відчутти жорстокість і примхливу дратівливість Каракалі.

У портреті чудово схоплені риси тирана та деспота, яким був Каракала. У його образі яскрава індивідуальність, що завжди відрізняла римський портрет, поєднується з правдою характеру та підкресленою драматизацією.

Скульпторів III століття приваблює проблема зв'язку людини з навколишнім світом, що дозволяє їм більш глибоко і багатогранно розкрити характер людини в його різноманітних проявах. Образи, створені скульпторами III століття, немов увібрали в себе погляди та думки людей, їхнє ставлення до світу. В образах позначається дивовижна свіжість художнього бачення, точність історичного документа і водночас підвищена експресія. Так, портрет імператора Деція Траяна (близько 250 р.) скульптор розкриває в рисах обличчя

настрої людей свого часу. Спотворене гримасою душевного болю обличчя Деція пестить у собі відбиток трагічних протиріч античності, що гине.

У мармуровому портреті римлянина Догмація (30-ті рр. IV ст.) зовнішні риси ще зберігають індивідуальність. Спрощені прийоми обробки матеріалу відповідають аскетичному вигляду людини, в якому скульптор свідомо підкреслює підвищену одухотвореність. Глибоко поставлені очі вирізняються своїми перебільшено великими розмірами. У погляді відчувається шалена віра, в ньому знаходить відображення напружена боротьба тіла та духу. Античне мистецтво не знає цієї двоїстості людської природи та протиріччя між фізичним та духовним. Для майстра пізньоантичної скульптури обличчя людини цікаво остільки, оскільки крізь тілесну оболонку світиться духовне життя, а споглядання зовнішнього вигляду веде до пізнання божественної ідеї. З падінням Римської імперії в V столітті і загибеллю рабовласницького ладу ці нові риси художнього мислення, що склалися в останні століття історії античного мистецтва, стали основою мистецтва середньовіччя.

Джерела: [1–6, 8, 9].

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ ДЛЯ САМОПЕРЕВІРКИ

1. Класифікація періодів існування первісно-общинного ладу.
2. Назвіть типи мегалітичних об'єктів.
3. Назвіть відмінність менгіру від аліньмана.
4. В чому полягає відмінність дольмена від кромлеха?
5. Періодизація зодчества Древнього Єгипту.
6. Особливості скульптури Древнього Єгипту як області мистецтва.
7. Охарактеризувати рельєф давньоєгипетський як характерну галузь образотворчого мистецтва.
8. Типологія давньоєгипетських гробниць. Надати морфологічний опис, назвати відмінності.
9. Описати форми і конструкції пірамід ансамблю в Гізі.
10. Охарактеризувати храми Середнього і Нового царства у Древньому Єгипті. Навести приклади найбільш вивчених храмових комплексів.
11. Описати новий композиційний елемент храмової архітектури у Древньому Єгипті – обеліск.
12. Надати характеристику композиції храмів Нового царства Древнього Єгипту.
13. Описати найбільш відомі скельні храми Нового царства Древнього Єгипту.
14. Єгипетський ордер. Основні характеристики.
15. Портретне мистецтво Давнього Єгипту.
16. Живопис Стародавнього Єгипту. Поняття канону.
17. Особливості зображення людського тіла в Стародавньому Єгипті.
18. Назвати найбільш відомі архітектурні будівлі елліністичного періоду Древнього Єгипту.

19. Містобудування Стародавньої Месопотамії на прикладі Вавилону.
20. Описати структуру житлового будинку Дворіччя – «Біт-Хілані».
21. Палацова архітектура Месопотамії на прикладі палацу Навуходоносора в Вавилоні.
22. Архітектура зикурата. Вежа Етеменанкі.
23. Конструкції та будівельні матеріали Месопотамії.
24. Архітектурно-художні особливості зодчества Давньої Месопотамії.
25. Особливості декору асиро-вавилонської архітектури.
26. Особливості містобудування критської (мінойської) культури.
27. Архітектура палаців критян на прикладі Кносського палацу.
28. Планувальна і конструктивна системи Кносського палацу.
29. Конструктивні особливості критської колони.
30. Фортифікаційна архітектура Мікен.
31. Особливості «циклопічної» кладки мікенської культури.
32. Відмінності мікенської архітектури палаців.
33. Скарбниця царя Атрея.
34. «Левові ворота» Мікен.
35. Основні риси мистецтва стародавнього Криту.
36. Періодизація Стародавньої Греції.
37. Мистецтво «геометричного стилю» Давньої Греції.
38. Мистецтво ваопису періоду архаїки Греції. Чорнофігурний і червонофігурний ваописи.
39. Давньогрецький храм – периптер. Основні характеристики.
40. Храм Аполлона в Коринфі.
41. Описати грецьку ордерну систему.

42. Основні особливості і відмінності доричного ордеру.
43. Основні особливості і відмінності іонічного ордеру.
44. Пояснити сутність мальовничого підходу в архітектурі давньогрецьких храмових комплексів на прикладі агори в Афінах.
45. Відмінності храмової архітектури і плануванні комплексів в період еллінізму давньої Греції.
46. Дорійський храм, особливості на прикладі (за вибором): храм Аполлона у Фермі, Храм Гери (Герайон) у святилища Зевса в Олімпії, Парфенон в Афінах, храм Зевса в Олімпії, храм в Пестумі (так звана Базилика), храм Аполлона в Коринфі та інші.
47. Мистецтво Стародавньої Греції класичного періоду. Основні риси.
48. Творчість видатних скульпторів класичного періоду Стародавньої Греції (на вибір): Мирона, Поліклета, Фідія, Скопаса, Праксителя, Лісіпа.
49. Основні риси мистецтва доби еллінізму Давньої Греції.
50. Елліністична скульптура, навести найвідоміші архітектурні об'єкти і відомі скульптури.
51. Архітектура і мистецтво етрусків.
52. Періодизація Стародавнього Риму.
53. Містобудування Стародавнього Риму.
54. Особливості архітектури і об'ємно-просторового рішення римського житлового будинку.
55. Храмове зодчество римлян.
56. Розповісти про планувальну систему у містобудуванні римлян – каструм. Поняття декаманус і кардо.
57. Описати призначення і структуру громадського простору римських міст – форуму.
58. Перелічити основні типи будівель і споруд Стародавнього Риму.
59. Особливості римського ордеру.

60. Архітектура Колізею.
61. Архітектура Пантеону.
62. Будівельні матеріали і конструкції Стародавнього Риму.
63. Конструктивні особливості куполу Пантеону.
64. Композиційні особливості застосування ордеру римлянами на прикладі Колізею.
65. Основні види мистецтва Римської імперії.
66. Скульптура як вид мистецтва періоду Римської імперії.
67. Скульптурний портрет в мистецтві періоду Римської імперії.
68. Портретний живопис в мистецтві періоду Римської імперії.
69. Вплив грецького ідеалу краси на мистецтво стародавніх римлян.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Бартенев И. От пирамиды до современных зданий / И. Бартенев. – М. : «Искусство», 1962. – 127 с. : ил.
2. Всеобщая история архитектуры в 12-ти томах. Архитектура древнего мира / [Под ред. О.Х. Халпахчьяна]. – М. : Стройиздат. 1970. – Т.1.–510 с. : ил.
3. История архитектуры в избранных отрывках / [отв. ред. И. Маца]. – М. : Издательство «ИАА», 1934. – 590 с. : ил.
4. Кодін В. О. Архітектура та містобудування первісного суспільства, стародавнього і середньовічного Сходу : навч. посіб. / В.О. Кодін, П. В. Панов.– [2-ге вид., розшир. та перероб.]. – Харків : ХНАМГ, 2007. – 122 с. : іл.
5. Маклакова Т. Г. История архитектуры и строительной техники. Зодчество доиндустриальной эпохи : учебник / Т. Г. Маклакова. – М. : Издательство «АСВ», Зодчество доиндустриальной эпохи, 2006. – Ч.1. – 408 с. – ISBN 5–93093–401–0.
6. Полевой В. М. Искусство Греции. Древний мир / В. М. Полевой. – М. : «Искусство», 1970. – 327 с. : ил.
7. Ривкин Б. И. Малая история искусств. Античное искусство / Б. И. Ривкин. – М. : Искусство, 1972. – 356 с. : ил.
8. Шубович С. О. Стародавня архітектура : конспект лекцій з курсу «Історія мистецтв, архітектури і містобудування» для студентів 1-го курсу денної форми навчання напряму підготовки 6.060102 «Архітектура» / С. О. Шубович, О. В. Вдовицька ; Харків. нац. акад. міськ. госп-ва. – Харків : ХНАМГ, 2011. – 117 с.
9. Вікіпедія [Електрон. ресурс]. – Електрон. текст. дані.– Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki>, вільний (дата звернення: 22.02.2023). – Назва з екрана.
10. Загублене місто, бог-павук та табір неандертальців: названо топ-10 археологічних відкриттів 2021 року [Електрон. ресурс]. – Електрон. текст. дані. – Режим доступу: <https://apostrophe.ua/news/society/2021-12-19/zateryannyiy-gorod-bog-pauk-i-lager-neandertaltsev-nazvan-top-10-arheologicheskikh-otkryitiy-2021-goda/253329>, вільний (дата звернення: 22.02.2023). – Назва з екрана.

ДОДАТОК А

Форма виконання та оформлення змісту самостійної роботи

Форма виконання:

а) виконується на аркушах ватману формату А4 (21 см × 29 см);

б) техніка графічного виконання – туш, лінійна графіка;

в) на сторінці розміщуються:

1) назва об'єкту – шрифт 12 мм;

2) праворуч внизу – прізвище, ім'я та по батькові студента, шифр

групи.

Зміст роботи:

а) характеристика архітектурного об'єкта:

1) назва (автор);

2) країна, місце знаходження;

3) час (епоха) створення;

4) тип будівлі (споруди);

5) об'ємно-просторова побудова;

6) функціональна структура;

7) конструкції (тектоніка);

8) декор, символіка.

б) список архітектурних об'єктів.

ДОДАТОК Б

Завдання для самостійної роботи здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти з елементами досліджень

Змістовий модуль 1 (Стародавній світ, Єгипет, Месопотамія)

1. Поселення (місто) Чатал-Хююк.
2. Стоунгендж.
3. Хендж Евебюрі (Avebury).
4. Нурага. Комплекс нураг в Баруміні (о. Сардинія).
5. Коридорна гробниця Нью-Грейндж (Newgrange) в Ірландії.
6. Храми Таксієп (Тагхієп) на о. Мальта. Мнайдра.
7. Поселення Скара Бре (Skara Brae) на Оркнейських о-вах (Велика Британія).
8. Піраміда Джосера (комплекс).
9. Піраміда Хеопса (комплекс).
10. Піраміда Хефрена (комплекс).
11. Поминальний монумент (піраміда фараона Саура в Абусірі).
12. Храм сонця Не-Усер-Ре (Ніусерра) в Абідосі.
13. Поховальний храм фараона Ментухотепа в Деїр-ель-Бахрі.
14. Храм Хатшепсут в Деїр-ель-Бахрі.
15. Карнак. Ансамбль храмів.
16. Храм Амона (Великий храм) у Карнаці.
17. Великий храм (Амона, Мут і Хонсу) у Луксорі.
18. Печерний храм (Великий храм) в Абу-Сімбелі.
19. Храм Хонсу (Карнак).
20. Храм Аменхотепа, сина Хапу (Карнак).
21. Зикурат Ур-Намму в Урі.
22. Вавилон. План міста і священної ділянки.
23. Зикурат Етеменанкі у Вавилоні.
24. Палац Навуходоносора у Вавилоні.
25. Дур-Саррукин (Дур-Шаррукин). Місто і палац.
26. м. Персеполь (Іран).
27. Палацовий ансамбль у Персеполі (Іран).

Змістовий модуль 2 (Єгейський світ, Греція)

1. Кносський палац (о. Крит).
2. Палац в Маллії (о. Крит).

3. Акрополь Тірінфа.
4. Мікени. Місто і палац.
5. «Гробниця Атрея» (Мікени).
6. Храм Афін Афайі на о. Егіна.
7. Храм «С» в Селінунті.
8. Храм Артеміді в Ефесі (Артемісіон).
9. Храм Гери в Олімпії.
10. Храм Зевса в Олімпії.
11. Пропілеї Акрополя в Афінах.
12. Храм Ніки Аптерос (Афінський Акрополь).
13. Храм Парфенон в Афінах.
14. Храм Ерехтейон в Афінах.
15. Телестеріон в Елевсіні.
16. Храм Аполлона в Бассах.
17. Мавзолей в Галікарнасі.
18. Театр Діоніса в Афінах.
19. Пам'ятник Лісікрата в Афінах. Коринфський ордер.
20. Театр в Епідаврї.
21. Давньогрецький житловий будинок, перистильний будинок.
22. Булевтерій в Мілеті.
23. Театр в Прієні.
24. Храм Зевса Олімпійського в Афінах.
25. Вівтар Зевса у м. Пергам.
26. Храм Аполлона Дидимейського в Мілеті (Дидимейон).
27. Афінська агора.
28. Агора м. Асос.
29. Агора м. Прієна.
30. Гефестейон в Афінах.
31. Акрополь в Афінах.
32. Доричний ордер.
33. Іонічний ордер.

Змістовий модуль 3 (Римська імперія)

1. Форум Романум в Римі. Період Республіки.
2. Форум Романум в Римі. Період Імперії.
3. Храм Фортуни Вириліс на Бичачому ринку в Римі.
4. Храм Вести на Бичачому ринку в Римі.
5. Святилище Фортуни в Пренесті.

6. Святилище імені Геркулеса Переможця в Тібурі.
7. Італійський домус. Інсули.
8. Римські вілли.
9. Житлові будинки в Помпеях.
10. м. Пальміра. Планування і споруди.
11. Форум Цезаря в Римі.
12. Форум Августа в Римі.
13. Палац Флавіїв на Палатинському пагорбі в Римі.
14. Форум Траяна в Римі.
15. Пантеон у Римі.
16. Храм Венери і Роми в Римі.
17. Ансамбль Храмів в Баальбеку.
18. Ринок Траяна в Римі.
19. Терми Каракали в Римі.
20. Терми Діоклетіана в Римі.
21. Театр Марцелла в Римі.
22. Колізей (амфітеатр Флавіїв).
23. Базилика Костянтина в Римі.
24. Арка Костянтина в Римі.
25. Палац Діоклетіана в Спалато.
26. Вілла Адріана в Тібурі.
27. Мавзолей Адріана в Римі.
28. Християнська базиліка.
29. Калат Семан (Сирія).

Електронне навчальне видання

КРЕЙЗЕР Ірина Ігорівна

**ІСТОРІЯ АРХІТЕКТУРИ, МІСТОБУДУВАННЯ, МИСТЕЦТВА ТА
ДИЗАЙНУ СТАРОДАВНЬОГО СВІТУ**

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

*(для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти денної форми
навчання зі спеціальності 191 – Архітектура та містобудування)*

Відповідальний за випуск *М. А. Вотінов*
За авторською редакцією
Комп'ютерне верстання *І. І. Крейзер*

План 2022, поз. 68Л

Підп. до друку 03.03.2023. Формат 60 × 84/16.
Ум. друк. арк. 5,6

Видавець і виготовлювач:
Харківський національний університет
міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, 61002.
Електронна адреса: office@kname.edu.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК № 5328 від 11.04.2017.