

УДК 73

Природа образа в пластических искусствах Древней Греции периода классики (V в. до н.э.)

Слепухин Виктор Валерьевич

Декан факультета «Искусство реставрации»,

Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, Волоколамское шоссе, 9;
e-mail: slepukhin@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена анализу природы художественного образа в искусстве Древней Греции того периода, который дал высочайшие примеры классического искусства. Период классики стал временем, когда выработались художественные законы всего искусства классической античности, определившие развитие пластических искусств и Греции, и Рима, а также во многом нормы европейской эстетики в целом. Автор рассматривает живопись, скульптуру и архитектуру периода с целью анализа природы художественного мира, отраженного в искусстве эпохи ранней и высокой классики. Образы греческого искусства являют силу антропоцентрического искусства, которое оказывается от старых изобразительных схем в пользу наблюдения, миметической точности и гармонии. Пластические искусства Древней Греции периода классики были сосредоточены на образе человека: всесторонне развитого, гармоничного, воплощающего собою высшие идеалы вселенной. Мир осваивается как соразмерный человеку, а человек изображается во всей полноте своего существования. Это требовало от изобразительных искусств развития реалистической формы, миметического наблюдения за человеком, знания пластической анатомии.

Для цитирования в научных исследованиях

Слепухин В.В. Природа образа в пластических искусствах Древней Греции периода классики (V в. до н.э.) // Язык. Словесность. Культура. 2019. Том 9. № 3. С. 28-45.

Ключевые слова

Античное искусство, история искусства, классическое искусство, период классики, греческая скульптура, греческая живопись, греческая архитектура.

Введение

Искусство Древней Греции недаром остается образцом эстетического освоения реальности в истории человечества. Воздействие греческого искусства обусловлено тем выдающимся положением, которое оно занимает в общей истории древнего искусства. В греческом искусстве произошёл переход к оптическому восприятию мира – от моторно-осязательного, которое отражает искусство более древних эпох, в частности, искусство Древнего Египта. Искусство Древней Греции и, шире, античности отразило развитие гносеологических потребностей и способностей человека [Андреев, 1981].

Классический период развития древнегреческого искусства, пришедшийся на V в. до н.э., отразил период расцвета греческой культуры, центром которого стали Афины. Именно в это время высказывали свои идеи философы Анаксагор, Сократ и Протагор; писали свои пьесы Эсхил, Софокл и Еврипид; писали свои труды Геродот и Фукидид, работал Гиппократ, регулярно проходили Олимпийские игры. Это было временем высшего расцвета греческих полисов.

Основная часть

Пластические искусства Древней Греции – продукт древнегреческой культуры: многоаспектной, яркой, влиятельной. Свойства искусства Древней Греции проистекают от свойств этой цивилизации, которые разными исследователями определяются по-разному. Так, Б.Р. Виппер пишет о том, что древнегреческой культуре, а значит, и искусству, присущи: неопровержимая логика, чувство меры, сознание эстетических намерений; агональность, то есть соревновательность и борьба противоположностей, предполагающая персонализацию и авторство; эйдетичность – то есть «тенденция к наглядности, образности <...> пластическая, телесная выпуклость» [Виппер, 1972, 10]. Говоря об эволюции культуры, специалисты отмечают связь между развитием общества и искусства: «Обожествленного восточного деспота сменил на арене истории гражданин греческого демократического государства, с его развитой личностью, с его рационализмом, с его стремлением к порядку и к классификации» [Османкина, 2009, 209].

Греческая живопись и вазопись имеют единые художественные принципы: вазопись сохранилась лучше, и она дает возможность судить о монументальной живописи [Чеботарева, 2019]. Общая их задача – украшение плоскости с помощью контура и силуэта. Их пути начинают расходиться только в эпоху классики: вазовый рисунок остается силуэтным, а монументальная живопись уходит в сторону пластического изображения и колористического разнообразия. Хотя живопись первых художников эпохи классики, Полигнота и Микона, была близка к графике, раскрашенному рисунку: в их распоряжении всего 4 краски (красная, желтая, белая и черная с сизым отливом), им чуждо понятие пейзажа, практически

нет светотени [Виппер, 1972, 142]. Светотень начинает использовать Аполлодор, которого считают фактически основателем станковой живописи, то есть живописи самостоятельной, не подчиненной архитектуре: его называли «скиаграфом», то есть «тенеписцем»; борьба между его направлением и старой контурной живописью привела как к отделению живописи от графики, так и, например, к противоположным творческим принципам Рембрандта и Уильяма Блейка-художника. А изображение окружения человека, фона, пейзажа связывают с открытиями художника Агатарха, одного из сценографов Эсхила.

Правда, центральная перспектива так и осталась неизвестна грекам классического периода. Как отмечает исследователь, «греческая живопись была не пространственной, а пластической живописью. Она изображала не самое пространства, а только тела, отдельные предметы в пространстве. Именно поэтому греческая классическая живопись не знает приема уменьшения предметов по мере их удаления от глаза зрителя и не любит изображать тень» [Виппер, 1972, 148]. Сохранившиеся фрески отражают не единый взгляд художника; он как бы движется вдоль людей, рисуя каждого из них подробно и на едином плане, а фон остается лишь отчасти прорисован.

Искусство греков развивалось несколько различными путями в разных регионах, однако это развитие шло в общем русле [см. Бернгард, 1980; Бернгард, 1986]. Так, в Дельфах, у знаменитого оракула, сооружали свои сокровищницы, украшенные скульптурами, представители самых разных полисов [Михаловский, 1977]. А в целом – греческое искусство сосредоточивалось на своем главном предмете, человеке: «Преодолевая постепенно условность стиля архаического искусства – фронтальность в изображении фигур, их торжественную неподвижность, изысканную орнаментальность в подаче деталей, греческие художники достигают все большей и большей простоты, естественности и жизненности художественных образов» [Ривкин, 1972, 113-114].

Говоря о греческой скульптуре V в. до н.э., нужно учитывать, что она сохранилась в очень малом количестве; как правило, мы получаем о ней представление по римским мраморным копиям, зачастую с бронзовых оригиналов [Любимов, 1980, 192]. Впрочем, трудно охватить все жанры скульптурного творчества, в частности, к древности уходит изготовление ритуальных масок и герм-полуфигур [Пантелеев, 2015; Кулишова, 2015; Фокеева, 2019], а также курсов – первых антропоморфных скульптур Греции [Бузунова, 2012].

Скульптура греков классического периода отошла от легкости и улыбающихся выражений архаического периода; характерный представитель нового, «строгого» стиля – голова «белокурого мальчика», найденная на Афинском Акрополе (рис. 1).

В этом произведении собраны главные элементы нового стиля: расчленение на лицо и волосистую часть головы, низкий закрытый волосами лоб, тяжелая нижняя часть лица, серьезное и как будто грустное выражение. На голове есть следы раскраски (желтые волосы, коричневая радужка, черный зрачок, следы красной краски на губах). Скульптора в гораздо большей мере, чем раньше, заботит внутренняя жизнь героя, ее духовная насыщенность;

вместе с тем это впечатление передано с большой пластической мощью, подчеркнутой материальной плотностью. Отражен тут новый тип лица, приходящий на смену архаике: «продолговатый, но округлый овал, прямая переносица, прямая линия лба и носа, плавная дуга бровей, выступающая над миндалевидной формы глазами, губы, довольно пухлые, красивого рисунка, без улыбки; общее выражение лица спокойное и серьезное» [Добросклонский, Чубова, 1981, 122].

К этому периоду относятся и Эгинеты – фронтоновые фигуры из Эгинского храма Афайи-Афины в Греции. «От композиций фронтонов архаических памятников скульптурный ансамбль храма Афины отличается в первую очередь тем, что он объединен общим сюжетом – действием победоносной битвы, которая была связана с историей более древних

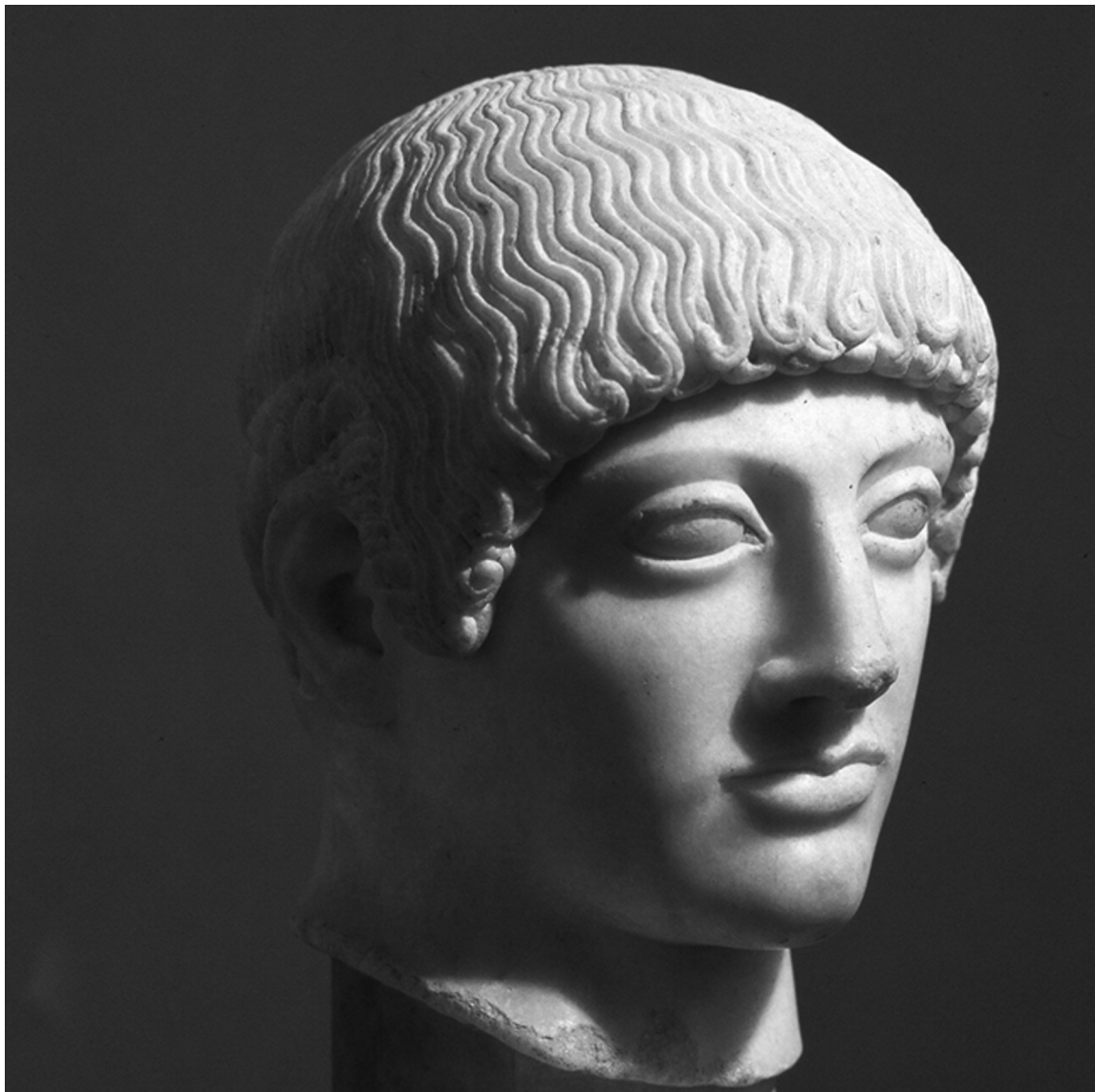


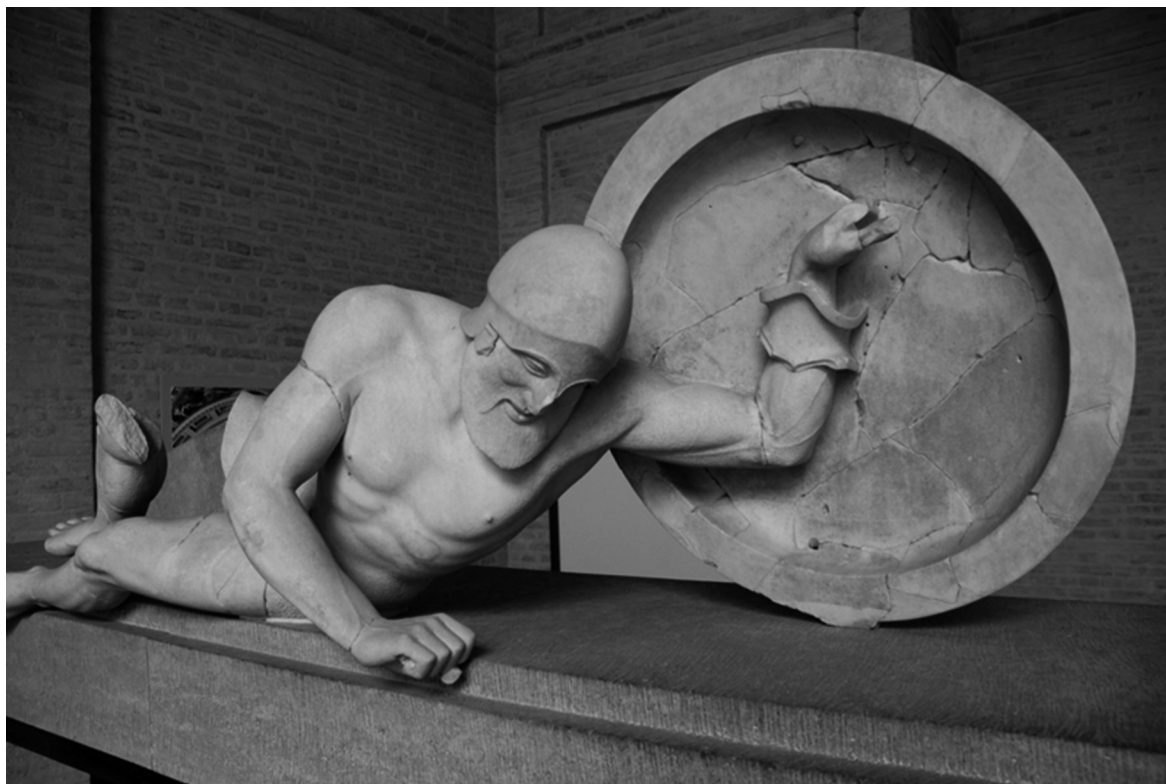
Рисунок 1. Голова «белокурого мальчика». Афины. Около 480 г. до н.э.¹

¹ https://img-fotki.yandex.ru/get/60537/97833783.12fa/0_1925e3_168bf64b_XXXL.jpg

греков, но ассоциировалась с событиями войны с персами» [Хабарова, 2017, 137]. Пятнадцать сохранившихся фигур, к сожалению, неумело отреставрированные в XIX веке, тем не менее дают представление о том, как развивается скульптура в раннеклассический период: от жестких ракурсов и прямолинейных движений идет переход к более мощным пропорциям, разнообразным поверхностям, живости поз, анатомической точности [см. Ходаковская, Дервянченко, 2017]. «Высшим достижением мастера восточного фронтона является фигура умирающего <...> Не только ноги моделированы с удивительным чувством костяка и мускулов, не только их положение смело сбалансировано, но сделана еще отважная попытка повернуть тело умирающего вокруг своей оси» [Виппер, 1972, 151]. И, как пишут историки искусства, «дело не только в том, что художник отказался от ставшей стандартной архаической улыбки, а в том, что в самой пластике скульптор сумел в четкой и драматически суровой форме передать угасание жизненных сил» [Колпинский, 1969, 53]. (рис. 2).

Представителем скульптуры начала классического периода является и т.н. Аполлон из Пьомбино: бронзовая скульптура юноши (рис. 3).

Сейчас статуя хранится в Лувре. В левой руке юноше держал лук, в правой – чашу. Его голова слегка наклонена вперед, шея освобождена от волос; мягко и анатомично показан



**Рисунок 2. Эгинеты. Восточный фронтон Эгинского храма.
Крайняя левая скульптура поверженного воина. V в. до н.э.²**

2 https://lh6.googleusercontent.com/-RGuFkxQnr5s/UJazRC3T-pI/AAAAAAAAAFNc/ATceWoVhXUg/s800/Aphaia_pediment_Laomedon_E-XI_Glyptothek_Munich_85.jpg

переход от живота к бедрам. В Аполлоне очевидны признаки определенного возраста: на границе между мальчиком и мужчиной. Такой же баланс грации и угловатости, свежести форм и точности наблюдается в статуе той же эпохи – Посейдон из Ливадхостро.

Нововведения, опробованные в бронзе, перешли и в мрамор. Так, черты нового стиля отражены в скульптуре «мальчика Крития», вырезанной около 480 г. до н.э. (рис. 4).

Руки мальчика опущены, однако в нем много движения: немного выдвинута и согнута правая нога, тело слегка повернуто вокруг оси. Поза динамичная, но в то же время простая и спокойная; выраженный подбородок, удлинённые пропорции лица и новая лаконичная причёска также отражают новый стиль скульптуры.

Скульптура строгого стиля уже не так абстрактна, как архаическая, однако точные грани индивидуальности художников здесь еще не так точно различимы. Простота и широта строгого стиля проложили дорогу скульптуре высокой классики: в искусствоведении принято понимать их как две разновидности, два этапа развития одного стиля.



Рисунок 3. Аполлон из Пьомбино (курор из Пьомбино), бронза, позднеархейский стиль. Высота 115 см.³

3 https://avatars.mds.yandex.net/get-zen_doc/1878668/pub_5dfcb077e6cb9b00b18179b8_5dfcb0c204af1f00b0daba3e/scale_2400

Ярким предствителем высокой классики в Аттике стал скульптор Мирон. Его «Дискобол» и группа «Афина и Марсий», а также некоторые другие произведения воплотили главные качества классики: пластичность, свободу и точной изображения (рис. 5).

Павсаний пишет о том, что эта группа находилась на Афинском Акрополе; она изображала вариант беотийского мифа об изобретении флейты. Две фигуры в контрастных позах, настроениях: «у Марсия движение сосредоточено исключительно в конечностях – в легком балансе ног и широко раскинутых руках – тогда как торс остается неподвижным. Точно так



Рисунок 4. Мальчик Крития. Мрамор. Ок. 480 года до н.э. Афины, Музей Акрополя⁴

⁴ http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/images/kritios-ephebe.jpg

же и движение Афины состоит из двух противоречивых импульсов – она готовится уйти и одновременно поворачивается назад, угрожая Марсию» [Виппер, 1972, 174]. Афина изображена еще юной, угловато-грациозной, причем со стороны Марсия ее лицо гневно, но со стороны зрителя, в профиль, у него мягкое выражение. «Даже уродство Марсия носит идеально-типический характер своего рода “антигармонии” <...> звереобразного силена» [Колпинский, 1969, 56].

В пелопоннесской школе одним из наиболее ярких представителей классического стиля стал Поликлет. Его Дорифор, копьеносец, стал образцом классического стиля и одним из самых знаменитых памятников эпохи (рис. 6).

В Дорифоре Поликлет воплотил свой канон, свое понимание образцового искусства и образцовых пропорций: голова составляет одну седьмую роста, лицо и кисть руки – одну десятую, ступня – одну шестую и пр. [Ривкин, 1969, 9]. В отличие от Мирона, Поликлет интересуется не столько сюжетом (и с этим смысле не так важно, кого он имеет в виду: атлета-пятиборца или Ахилла), сколько пластическим мотивом. Так, Дорифор стоит в позе шага, то есть воплощает движение и покой одновременно, он незыблем и в то же время динамичен.



Рисунок 5. Мирон. Афина и Марсий: реконструкция группы в бронзе⁵

⁵ http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/images/afina-i-marsiy-2.jpg

«За пластическим совершенством фигуры, за естественностью и непринуждённостью позы стоит спокойное сознание своей силы» [Демченко, 2018, 10]. То, что его задняя нога отставлена назад на пальцы, придает всему облику широкий ритм и точность. Из-за этой позы вся статуя приходит в движение: средняя ось тела изгибается, правое колено выше левого, копье и шаг левой ноги движут его вперед. Именно в творчестве Поликлета греческая скульптура обретает свободу движения, выходит из-под главенства фронтальности.

Наконец, важнейшим скульптором своей эпохи являлся Фидий, а его Зевс Олимпийский со временем был признан одним из величайших произведений античности: «Державный Зевс восседает на троне; могучее тело и густая борода создают образ опытного и мудрого мужчины в расцвете своих сил. Высота статуи достигает более 3 метров без постамента, и от этого любой подошедший к скульптуре непременно окажется ниже всевидящего божественного взора, как бы находясь под постоянным присмотром и контролем высшего судьи» [Болдышева, 2019, 11].



Рисунок 6. Поликлет. Дорифор, 450-420-е гг. до н.э. (позднейшая копия)⁶

6 https://avatars.mds.yandex.net/get-zen_doc/98844/pub_5a833c5b830905db8ed107ad_5a833cdfc8901075b5871d21/scale_2400

Большая, богато украшенная статуя была разрушена, и до нас не дошло никаких достаточно точных копий; есть лишь описания, да оттиски на монетах эпохи Адриана и на гемме, которая хранится в Берлинском музее. Главное впечатление, которое отражается на сохранившихся изображениях и затем воссоздавалось в подобных работах другими мастерами (например, Зевс, хранящийся в Дрездене), – ясность и чистота формы, а также мягкое и благожелательное выражение лица. Для этого Зевса характерно разворачивание движений более в ширину, чем в глубину, – отголосок фронтального старого стиля. Судя по описаниям, важная роль была отведена рельефам, как в фигуре и одежде самого Зевса, так и обрамлявшим его. Другие знаменитые статуи Фидия, также не сохранившиеся в оригинале, демонстрируют его большое внимание к передаче образа одежды.

Итак, скульптура классического периода изображала человека не только реалистически, миметически, но и идеально-миметически, с отражением самых благородных пропорций [Мисюрина, 2019], поскольку статуя представляла собой квинтэссенцию сочетания физической и духовной добродетельности: «Статуя, которую мастер создавал по заказу жителей города-полиса, должна была выразить представление общества о красоте мужественного и энергичного человека, способного в трудный для города час защитить свою родину от врага, стихии, быть может, от гнева богов» [Османкина, 2009, 210]. Нужно отметить, что скульптурные изображения женщин были более редки и распространялись медленнее [Евтых, 2019; Лагутина, 2018].

Также скульптурный портрет отдельного человека мог быть выстроен не с учетом реального подобия, а с утрированием индивидуальности: «Внешнее сходство изображения с реальным человеком не имело принципиального значения – мотивы заимствовались из современного скульптору искусства, из изображений идеальных персонажей <...> Несмотря на то, что в портретных статуях подразумевались изображения реальных людей, их черты не следует понимать как индивидуальные. Значение имели статус, возраст, пол, но не сходство с внешностью или особенности характера человека» [Трофимова, 2017, 41-42]. Это касается, в частности, знаменитого портрета Сократа, созданного Лисиппом.

Немаловажным видом пластических искусств древности является архитектура: еще и потому, что, во-первых, строения чаще других жанров искусства могут пережить столетия история, а во-вторых, архитектура очень взаимообусловлена с образом жизни и мышления народа: в частности, развитие театра в V в. до н.э. обусловило строение прекрасных театральных комплексов [Портнова, 2016; Суворова, 2016]. Классический период отмечен восстановлением и созданием прекрасных зданий и комплексов, таких как храмы на острове Эгина, в Олимпии, Дельфах и Афинах.

Одним из хорошо сохранившихся памятников стал храм Геры в Пестуме (рис. 7). Его пропорции гармоничны, заметна точность деталей и рисунка.

Одним из высших достижений периода стал храм Зевса в Олимпии, построенный в 468-456 гг. до н.э. Либоном [см. Вошинина, 1969, 125-136]. «В храме было достигнуто полное

эстетическое, зрительное равновесие между поддерживающими и перекрывающими архитектурными элементами. Детали отточены с необычным совершенством и характеризуются удивительной верностью рисунка» [Добросклонский, Чубова, 1981, 118] (рис. 8).

Это был храм, выдержанный в традиции дорического ордера, 6 x 13 колонн, самый крупный на всем Пелопоннесе; он был органично вписан в окружающее пространство, скорее всего, перекрыв более старые места культа, и был богато украшен как внутри, так и снаружи: росписями, скульптурой [Бернгард, 1980]. Разрушенный уже в новое время, он остается одним из воплощений архитектурного наследия периода классики.

В архитектурном убранстве, наряду с большими формами и соотношениями, важную символично-изобразительную роль играл декор, в котором через простые формы (пальметты, волюты и пр.) символически отображались общие для индоевропейской культуры мифологемы и образы определенных богов [Соловьев, 2019]. Кроме того, пространственная структура древнегреческой архитектуры была тесно связана с мифологическим объяснением мира и воссоздавала космогонический процесс: так, «священная (панафинейская) дорога несет в себе ритуальный смысл движения, связующего два мира: земной (“город людей”) и небесный (акрополь), благодаря которому человек получает возможность участвовать в иерофании. Движение праздничной процессии рассчитано на возможность созерцания и “прочтения” ансамбля Акрополя, постепенно открывая новые образы» [Малая и др., 2018, 69].



Рисунок 7. Храм Геры в Пестуме. Конец первой четв. V в. до н.э.⁷

⁷ https://rutraveller.ru/icahe/place/2/430/004/24304_603x354.jpg

Говоря о греческом искусстве, знаменитый немецкий историк искусства Винкельман замечал: «Как глубина морская остается всегда спокойной, сколько бы ни бушевало море на поверхности, точно так же образы, созданные греками, обнаруживают среди всех волнений страсти великую и твердую душу» [цит. по: Любимов, 1980, 197]. Образы греческого искусства являют силу антропоцентрического искусства, которое оказывается от старых изобразительных схем в пользу наблюдения, миметической точности и гармонии.

Вместе с тем, несмотря на разработанную теорию мимесиса, т.е. подражания природе в искусстве, уже в Древней Греции было ясно, что искусство не только подражает, но совершенствует, выбирает лучшее или наиболее характерное, яркое: «художник противостоит природе не только как послушный копиист, но и как независимый от нее соперник, исправляющий ее неизбежные несовершенства своей свободной творческой силой» [Пановски, 2002, 24].

Заключение

Пластические искусства Древней Греции периода классики были сосредоточены на образе человека: всесторонне развитого, гармоничного, воплощающего собою высшие идеалы вселенной. Оно представляло собой искусство гармоническое (Ницше позже скажет – аполлоническое), где мир осваивается как соразмерный человеку, а человек изображается



Рисунок 8. Храм Зевса в Олимпии. Реконструкция предположительного вида здания. 468-456 гг. до н.э. ⁸

⁸ <https://tepler.ru/uploads/media/topic/2016/04/10/19/1078d2082a5475795205.jpg>

во всей полноте своего существования: «Главная задача искусства 5 в. до н.э. была в правдивом изображении человека, живого, подвижного, сильного, энергичного и вместе с тем полного достоинства и равновесия душевных сил» [Добросклонский, Чубова, 1981, 121]. Это требовало от изобразительных искусств развития реалистической формы, миметического наблюдения за человеком, знания пластической анатомии.

Изображая богов и строя храмы, древние видели перед собой человека, и предлагали тонкий и точный пластический рисунок, соразмерность черт – не только в живописном и скульптурном образе человека/бога, но и в образе, запечатленном в архитектуре. Платон считал хромым человека, у которого тело и душа развиты неравномерно. И фраза Протагора о том, что человек есть мера всех вещей, является истинным эпиграфом ко всем пластическим искусствам этой поры.

Библиография

1. Андреев А.Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства. М.: Наука, 1981. 192 с.
2. Бернгард М.Л. Коринф и Арголида. Варшава: Аркады, 1986. 105 с.
3. Бернгард М.Л. Олимпия. Варшава: Аркады, 1980. 105 с.
4. Болдышева В.Д. Образ Зевса в искусствах Древней Греции и Древнего Рима // *Colloquium-Journal*. 2019. № 16-6 (40). С. 6-15.
5. Бузунова И.В. Аспекты возникновения статуарной пластики Древней Греции // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2012. № 152. С. 131-136.
6. Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972. 270 с.
7. Воцинина А.И. Античное искусство. М.: Издательство академии художеств СССР, 1969. 405 с.
8. Демченко А.И. Античность – магистрали художественного творчества (очерк второй) // *Манускрипт*. 2018. № 9 (95). С. 7-14.
9. Добросклонский М.В., Чубова А.И. (ред.) История искусства зарубежных стран: первобытное общество, Древний Восток, античность. М.: Изобразительное искусство, 1981. 390 с.
10. Евтых С.Ш. Античная скульптура как выразительница представлений о женской красоте // *Вестник АГУ*. 2019. № 3 (242). С. 213-218.
11. Колпинский Ю.Д. Искусство эгейского мира и Древней Греции. М.: Искусство, 1970. 446 с.
12. Кулишова О.В. Театральная маска в Древней Греции: ее истоки и контексты функционирования // *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*. 2015. № 23. С. 7-16.

13. Лагутина О.С. Коропластика античного мира: к истории вопроса // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 1 (20). С. 34-37.
14. Любимов Л. Искусство Древнего мира. М.: Просвещение, 1980. 320 с.
15. Малая Е.В., Зверев С.А., Мердасса Ф.Т., Кососка К., Незири А. Образы в архитектуре Древней Греции и России // Architecture and Modern Information Technologies. 2018. № 1 (42). С. 66-77.
16. Мисюрин Д.Н. Философские основания античной скульптуры // Стриж. 2019. № 6 (29). С. 82-85.
17. Михаловский К. Дельфы. Варшава: Аркады, 1977. 94 с.
18. Османкина Г.Ю. Характер изобразительной линии в искусстве Древней Греции как мировоззренческий витализм цивилизации // Омский научный вестник. 2009. № 5 (81). С. 209-212.
19. Панофски Э. ИДЕА. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002. 237 с.
20. Пантелеев А.Д. Маска в древнегреческой религии // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. № 23. С. 101-118.
21. Портнова Т.В. Архитектура и театр античного мира: организация, структура и оформление // Наука и образование сегодня. 2016. № 6 (7). С. 95-97.
22. Ривкин Б.И. Античное искусство. М.: Искусство, 1972. 361 с.
23. Ривкин Б.И. В долине Алфея: Олимпийские игры в искусстве Древней Греции. М.: Искусство, 1969. 80 с.
24. Соловьев С.Ю. Истинное значение волюты, аканта, меандра и пальметты как символического образа Илиоса и Лето, Аполлона и Элисии в древнегреческом искусстве // Научная гипотеза. 2019. № 20. С. 17-30.
25. Суворова Л.Г. Роль древнегреческой архитектуры, скульптуры, литературы и музыки в становлении театра // Общество: философия, история, культура. 2016. № 3. С. 82-84.
26. Трофимова А.А. Существовал ли портрет в античном мире? К проблеме жанра // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2017. № 7. С. 39-50.
27. Фокеева Ф.А. Особенности иконографии и стиля античных герм-полуфигур // Вестник РГГУ. Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 1. С. 39-45.
28. Хабарова Ю.В. Акротериальная скульптура Древней Греции в период классики (V – IV вв. до н.э.) // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2017. № 2. С. 134-152.
29. Ходаковская А.Е., Дервянченко Е.И. Тема страдающего героя в греческой монументальной скульптуре: от поздней архаики до эллинизма // Пространство и время. 2017. Т. 15. Вып. 1. С. 21-22.
30. Чеботарева А.С. Семантика образов в керамике античной Европы // Тенденции развития науки и образования. 2019. № 48. Ч. 2. С. 75-79.

The nature of the image in the plastic arts of Ancient Greece during the classical period (V century BC)

Viktor V. Slepukhin

Dean, the faculty "Art of Restoration",
Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts,
125080, 9 Volokolamskoye highway, Moscow, Russian Federation;
e-mail: slepukhin@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the analysis of the nature of the artistic image in the art of Ancient Greece of the period, which gave the highest examples of classical art. The period of the classics became the time when the artistic laws of the entire art of classical antiquity were developed, which determined the development of the plastic arts in Greece and Rome, as well as in many respects the norms of European aesthetics in general. The author examines painting, sculpture and architecture of the period in order to analyze the nature of the artistic world, reflected in the art of the early and high classics. The images of Greek art reveal the power of anthropocentric art, which turns from old pictorial schemes in favor of observation, mimetic precision and harmony. The plastic arts of Ancient Greece during the classical period were focused on the image of a man: a person comprehensively developed, harmonious, embodying the highest ideals of the universe. The world is assimilated as commensurate with man, and man is depicted in the fullness of his existence. This required the development of a realistic form, mimetic observation of a person, and knowledge of plastic anatomy.

For citation

Slepukhin V.V. (2019) *Priroda obraza v plasticheskikh iskusstvakh Drevnei Gretsii perioda klassiki (V v. do n.e.)* [The nature of the image in the plastic arts of Ancient Greece during the classical period (V century BC)]. *Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura* [Language. Philology. Culture], 9 (3), pp. 28-45.

Keywords

Antique art, art history, classical art, classical period, Greek sculpture, Greek painting, Greek architecture.

References

1. Andreev A.L. (1981) *Khudozhestvennyi obraz i gnoseologicheskaya spetsifika iskusstva* [The artistic image and the epistemological specificity of art]. Moscow: Nauka Publ.

2. Bernhard M.L. (1980) *Olimpiya* [Olympia]. Varshava: Arkady Publ.
3. Bernhard M.L. (1986) *Korinf i Argolida* [Corinth and Argolis]. Varshava: Arkady Publ.
4. Boldysheva V.D. (2019) Obraz Zeusa v iskusstvakh Drevnei Gretsii i Drevnego Rima [The image of Zeus in the arts of Ancient Greece and Rome]. *Colloquium-Journal*, 16-6 (40), pp. 6-15.
5. Buzunova I.V. (2012) Aspekty voznikoveniya statuarnoi plastiki Drevnei Gretsii [Aspects of the emergence of statuary plastics in Ancient Greece]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Herzen State University Bulletin], 152, pp. 131-136.
6. Chebotareva A.S. (2019) Semantika obrazov v keramike antichnoi Evropy [Semantics of images in ceramics of ancient Europe]. *Tendentsii razvitiya nauki i obrazovaniya* [Trends in the development of science and education], 48 (2), pp. 75-79.
7. Demchenko A.I. (2018) Antichnost' – magistrali khudozhestvennogo tvorchestva (oчерk vtoroi) [Antiquity – the highways of artistic creativity (the second essay)]. *Manuskript* [Manuscript], 9 (95), pp. 7-14.
8. Dobrosklonskii M.V., Chubova A.I. (eds.) (1981) *Istoriya iskusstva zarubezhnykh stran: pervobytnoe obshchestvo, Drevnii Vostok, antichnost'* [History of world art: primitive society, the Ancient East, the Antiquity]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ.
9. Evtykh S.Sh. (2019) Antichnaya skul'ptura kak vyrazitel'nitsa predstavlenii o zhenskoi krasote [Antique sculpture as an expression of ideas about female beauty]. *Vestnik AGU* [Bulletin of ASU], 3 (242), pp. 213-218.
10. Fokeeva F.A. (2019) Osobennosti ikonografii i stilya antichnykh germ-polufigur [Features of the iconography and style of antique germ-half-figures]. *Vestnik RGGU. Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya* [Bulletin of the Russian State Humanitarian University. Literary criticism. Linguistics. Culturology], 1, pp. 39-45.
11. Khabarova Yu.V. (2017) Akroterial'naya skul'ptura Drevnei Gretsii v period klassiki (V – IV vv. do n.e.) [Acroteric sculpture of Ancient Greece during the classical period (V – IV centuries BC)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Istoriya* [Bulletin of Moscow University. Series 8. History], 2, pp. 134-152.
12. Khodakovskaya A.E., Derevyanchenko E.I. (2017) Tema stradayushchego geroya v grecheskoi monumental'noi skul'pture: ot pozdnei arkhaiki do ellinizma [The topic of the suffering hero in Greek monumental sculpture: from the late archaic to Hellenism]. *Prostranstvo i vremya* [Space and time], 15 (1), pp. 21-22.
13. Kolpinskiy Yu.D. (1970) *Iskusstvo egeiskogo mira i Drevnei Gretsii* [The art of the Aegean world and Ancient Greece]. Moscow: Iskusstvo Publ.
14. Kulishova O.V. (2015) Teatral'naya maska v Drevnei Gretsii: ee istoki i konteksty funktsionirovaniya [Theatrical mask in Ancient Greece: its origins and contexts of functioning]. *Trudy*

- Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Proceedings of the St. Petersburg University History Faculty], 23, pp. 7-16.
15. Lagutina O.S. (2018) Koroplastika antichnogo mira: k istorii voprosa [Greek terracotta figurines: to the history of the issue]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the Russian South], 1 (20), pp. 34-37.
 16. Lyubimov L. (1980) *Iskusstvo Drevnego mira* [Art of the Ancient World]. Moscow: Prosveshchenie Publ.
 17. Malaya E.V., Zverev S.A., Merdassa F.T., Kososka K., Neziri A. (2018) Obrazy v arkhitekture Drevnei Gretsii i Rossii [Architectural images of the Ancient Greece and Russia]. *Architecture and Modern Information Technologies*, 1(42), pp. 66-77.
 18. Michalovsky K. (1977) *Del'fy* [Delphi]. Varshava: Arkady Publ.
 19. Misyurina D.N. (2019) Filosofskie osnovaniya antichnoi skul'ptury [Philosophical foundations of antique sculpture]. *Strizh* [Swift], 6 (29), pp. 82-85.
 20. Osmankina G.Yu. (2009) Kharakter izobrazitel'noi linii v iskusstve Drevnei Gretsii kak mirovozzrencheskii vitalizm tsivilizatsii [The nature of the pictorial line in the art of Ancient Greece as the worldview vitalism of civilization]. *Omskii nauchnyi vestnik* [Omsk Scientific Bulletin], 5 (81), pp. 209-212.
 21. Panofski E. (2002) *IDEA. K istorii ponyatiya v teoriyakh iskusstva ot antichnosti do klasitsizma* [To the history of the concept in the theories of art from antiquity to classicism]. St Petersburg: Andrei Naslednikov Publ.
 22. Panteleev A.D. (2015) Maska v drevnegrecheskoi religii [Mask in Ancient Greek Religion]. *Trudy Istoricheskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo universiteta* [Proceedings of the St. Petersburg University History Faculty], 23, pp. 101-118.
 23. Portnova T.V. (2016) Arkhitektura i teatr antichnogo mira: organizatsiya, struktura i oformlenie [Architecture and theater of the ancient world: organization, structure and design]. *Nauka i obrazovanie segodnya* [Science and education today], 6 (7), pp. 95-97.
 24. Rivkin B.I. (1969) *V doline Alfeya: Olimpiiskie igry v iskusstve Drevnei Gretsii* [In the Alpheia Valley: Olympic Games in the Art of Ancient Greece]. Moscow: Iskusstvo Publ.
 25. Rivkin B.I. (1972) *Antichnoe iskusstvo* [Antique art]. Moscow: Iskusstvo Publ.
 26. Solov'ev S.Yu. (2019) Istinnoe znachenie volyuty, akanta, meandra i pal'metty kak simbolicheskogo obraza Ilios i Leto, Apollona i Elisii v drevnegrecheskom iskusstve [The true meaning of volute, acanthus, meander and palmette as a symbolic image of Ilios and Leto, Apollo and Elicia in ancient Greek art]. *Nauchnaya gipoteza* [Scientific hypothesis], 20, pp. 17-30.
 27. Suvorova L.G. (2016) Rol' drevnegrecheskoi arkhitektury, skul'ptury, literatury i muzyki v stanovlenii teatra [The role of ancient Greek architecture, sculpture, literature and music in the formation of the theater]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* [Society: philosophy, history, culture], 3, pp. 82-84.

-
28. Trofimova A.A. (2017) Sushchestvoval li portret v antichnom mire? K probleme zhanra [Did the portrait exist in the ancient world? On the problem of genre]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva* [Actual problems of theory and history of art], 7, pp. 39-50.
 29. Vipper B.R. (1972) *Iskusstvo Drevnei Gretsii* [Art of Ancient Greece]. Moscow: Nauka, 1972. 270 s.
 30. Voshchinina A.I. (1969) *Antichnoe iskusstvo* [Antique art]. Moscow.