

ZAGADNIENIE REALIZMU W ARCHITEKTURZE GRECKIEJ — TRYGLIF

NAPISAL

KAZIMIERZ MICHAŁOWSKI

Jedno z czołowych miejsc w teorii i historii architektury greckiej zajmuje tak zwana *zasada tryglifów*. Jak wiadomo, zasada ta, składająca się z trzech częściowo nawzajem wykluczających się prawideł, sprawiła, że klasyczny styl doryckiej architektury, który nie przetrwał nawet stu lat, mógł się wyrazić w całej pełni zaledwie w kilku budowlach sakralnych, jak Partenon w Atenach (ryc. 1) czy świątynia Concordii w Agrigentum (ryc. 2), i była głównym powodem upadku czystego stylu doryckiego w architekturze greckiej połowy IV w. p. n. e. Zaznaczyć wypada na samym wstępie, że zasada ta obowiązywała tylko budowle na planie czworokąta, a więc nie dotyczyła owych *aedes rotundae... monopterae sine cella columnatae*¹, nielicznych zresztą w architekturze greckiej tholosów.

Sama matematyczna formuła spełnienia tej zasady znana nam jest co prawda już od czasów pomiarów doryckich świątyń dolno-italskich dokonanych przez Koldeweya i Puchsteina², niemniej jednak dotychczas nie zdołano sobie należycie uświadomić związku, jaki istnieje pomiędzy tą zasadą a innymi szczególnymi właściwościami klasycznych świątyń doryckich, słowem, nie zwrócono uwagi i nie położono nacisku na dalekie konsekwencje, jakie twórcze stosowanie tej zasady

sprowadzało w projekcie i w realizacji całej budowli.

Wina leży częściowo w szczupłości i, powiedzmy otwarcie, w pewnej niekompetencji literackich przekazów starożytnych dotyczących prawideł architektury greckiej. Mówiąc inaczej, mamy prawo w pierwszym rzędzie winić o to nasz główny autoritet w tych sprawach, to jest samego Witruwiusza. Witruwiusz po prostu nie rozumie zasady tryglifów. Pyteos i późniejsi architekci-teoretycy doby hellenistycznej, z których on czerpie, byli, jeśli nie wyraźnymi wrogami czystego stylu doryckiego, to w każdym razie ignorantami jego klasycznych prawideł³. Witruwiusz miesza termin grecki τὸ τρίγλυφον (fryz) z terminem ἡ τρίγλυφος (tryglif), niejasno mówi o *scamilli impares*, a rady, jakie daje budowniczym na obejście zasady tryglifów, brzmią wprawdzie bardzo po akademicku i od czasów Renesansu do dziś są powszechnie realizowane w budowlach klasycyzujących, niemniej jednak świadczą o całkowitym braku zrozumienia samej istoty stylu doryckiego⁴.

W tym stanie rzeczy najsluszniej będzie, jeśli zastanowimy się nad samą genezą tryglifu. Jedna z ostatnich wypowiedzi w nauce w tej sprawie, mam tu na myśli rozprawę Paoli Zancani-

¹ Vitruvius, VII, *praef.* 12.

² Koldewey-Puchstein, *Griechische Tempel in Unteritalien und Sicilien*, s. 63 n.

³ Vitruvius, 3, IV; 3, I.

⁴ Mętny ustęp o genezie fryzu doryckiego u Witruwiusza (IV, 2 i n.), por. również o metopach (II, 5.11). Por. szczególnie analizę tych źródeł u Böttichera, *Die Tektonik der Hellenen*, II, 1874, I, s. 206 n. Z nowszych opracowań

witruwiańskiej teorii architektury należy przede wszystkim wymienić C. J. Мое, *Numeri di Vitruvio*, Mediolan 1945. Zastosowanie antycznych form i elementów architektonicznych w epokach późniejszych i obecnie omawia dobrze И. Б. Михаловский, *Архитектурные формы античности*. Wyd. Akad. Architekt. ZSRR, Moskwa 1949. Porządek dorycki tamże, s. 72 n.



Ryc. 1. Anastyloza Partenonu od strony północnej



Ryc. 2. Świątynia Concordii w Agrigentum (Anderson, Spiers, Dinsmoor, *The Architecture of Greece and Rome*, tabl. XXI)



Ryc. 3. Fragment perystazy i portyku wewnętrznego wschodniej fasady Partenonu. Pulpas świątyni leży powyżej fryzu (M. Collignon, *Le Parthénon*, ryc. 23)

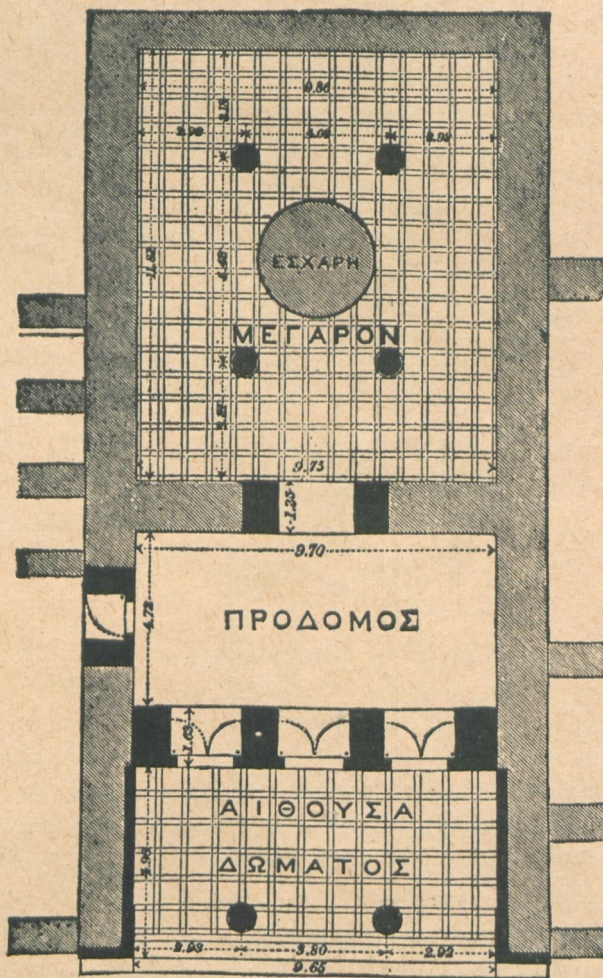
Montuoro w „Palladio”⁵, przynosi zarówno dobrze zestawione materiały, jak i wielce interesujące wyniki, na przykład obserwację o zwięźaniu się u góry tryglifów archaicznych. Tezę zasadniczą autorki można streścić następująco:

Tryglifon, a więc fryz, rodzi się na murze świątyni prymitywnej, zbudowanej z cegły suszonej, aby dać oświetlenie wnętrza przez otwory pomiędzy tryglifami, które składały się z trzech prostopadłych słupków przytwierdzonych u dołu do jednej listwy drewnianej, a przykrytych poziomą deską stropową, która dopiero podtrzymywała wiązanie dachu. Poprzez otwory pomiędzy tryglifami, to jest miejsca późniejszych metop, można się było przesłiznąć do wnętrza i w ten sposób tłumaczy się jasno wzmianka w 113 wierszu *Iphigenii Taurydzkiej* Eurypidesa. Kiedy świątynia otrzymuje peristazę, tryglifon zatracą swe pierwotne przeznaczenie, a tryglif przestaje

⁵ Paola Zancani-Montuoro, *La struttura del fregio dorico*. Palladio, IV 1940, s. 49 n. Przeciw pogładowi autorki wypowiedział się A. v. Gerkan (*Die Herkunft des dorischen Gebälkes*, J. d. I. 63/64 1948—49, s. 1 n.). Ten świetny znawca architektury i techniki budownictwa antycznego w wywodach swoich postępuje za H. Kählerem (*Das griechische Metopenbild*), odrzucając bez przekonywających argumentów genezę tryglifu z elementu kraty-podpory. Gerkan nie bierze pod uwagę historycznego aspektu zagadnienia, tj. możliwości pewnego, ściśle określonego etapu historycz-

być zespołem pilastrów i czymś w rodzaju kraty okiennej i przechodzi w połowie w motyw dekoracyjny, w połowie pełni swą funkcję konstrukcyjną podtrzymując nadal poziomą deskę właściwego belkowania.

Tyle w największym skrócie Zancani-Montuoro. Poglądy te nie przychodzą zupełnie nieoczekiwanie. Już Viollet-le-Duc stwierdził, że pulpas świątyni doryckiej nie leżał na jednym poziomie z fryzem, lecz nieco wyżej, co w zasadzie jest słuszne, jeżeli chodzi o konstrukcję monumentalnej świątyni z kamienia (ryc. 3), a Guadet⁶ i Holland⁷ widzieli w pierwotnych try-



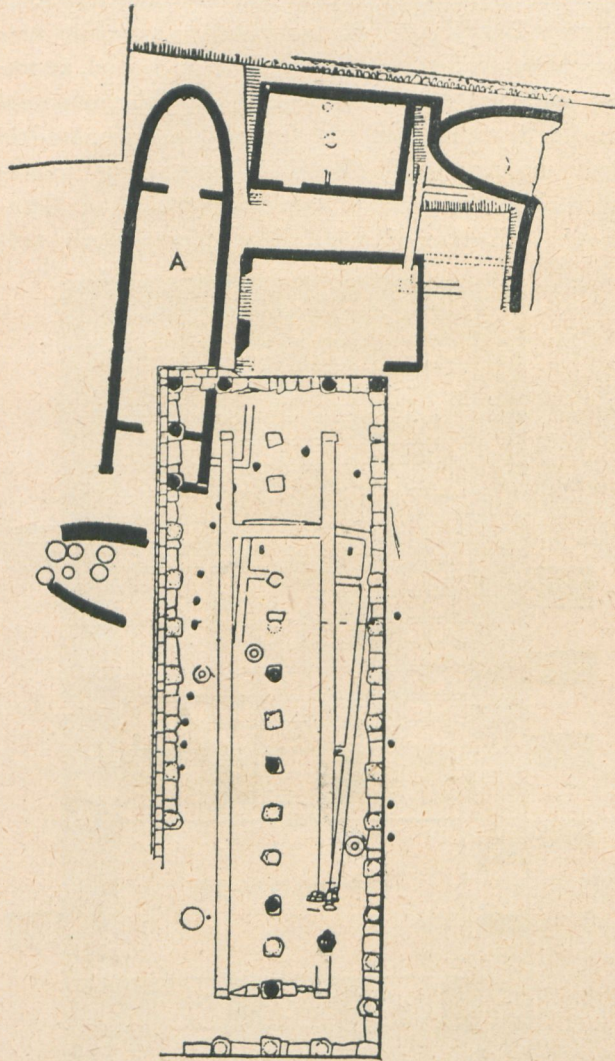
Ryc. 4. Plan megaronu w Tyrynsie (Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. VI, ryc. 113)

nego w rozwoju tego elementu. Natomiast słusznie odrzuca on (s. 2) hipotezę S. Ferriego wyrażoną w niedostępnej jemu i mnie rozprawie, że tryglif mógłby być perspektywicznym skrótem kanelur górnych kolumnienek. Por. ostatnio H. Riemann, *Vitruv und der griech. Tempel*, A. A. 1952, s. 1-38.

⁶ Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, I, s. 342.

⁷ Holland, *The Origin of the Doric Entablature*, AJA XXI 1917, s. 117.

glifach człony złożone z trzech pilastrów podtrzymujących właściwe belkowanie stropu. Jednak Washburn⁸ i Demangel⁹ powracają do dawnej, klasycznej niejako tezy sformułowanej przez Choisy'ego¹⁰, Perrot-Chipieza¹¹, Durma¹²



Ryc. 5. Świątynia Apollina w Thermos (Robertson, *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, ryc. 20)

i podtrzymywanej przez innych badaczy, jak Benoit (1911), Noack (1910), Bell (1920), V. Gerkan (1948—1949), a streszczającej się w twierdzeniu, że tryglif w belkowaniu drewnianym stanowił czoło opatrzonej trzema listewkami belki stropowej.

⁸ Washburn, *AJA* XXII 1918, s. 434 n. i *AJA* XXIII 1919, s. 33.

⁹ Demangel, *BCH* 1931, s. 117 i 1937, s. 421; *REG* 1931, s. 320 n.

¹⁰ Choisy, *Histoire de l'architecture*, I, 1899, s. 287 n.

¹¹ Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, VII, 1898, s. 466 n.

¹² Durm, *Die Baukunst der Griechen*, III, 1910, s. 261 n.

¹³ Paus., IX, 16, 5.

Postarajmy się zanalizować tę sprzeczność poglądów wyrażającą się w twierdzeniu, że jeśli tryglif był rodzajem kraty okiennej, podtrzymującej deskę stropową (Viollet-le-Duc, Guadet, po części Holland, a przede wszystkim P. Zancani-Montuoro), to nie mógł stanowić równocześnie czoła belki stropowej (Choisy, Perrot-Chipiez, Durm, Washburn, Demangel i in.).

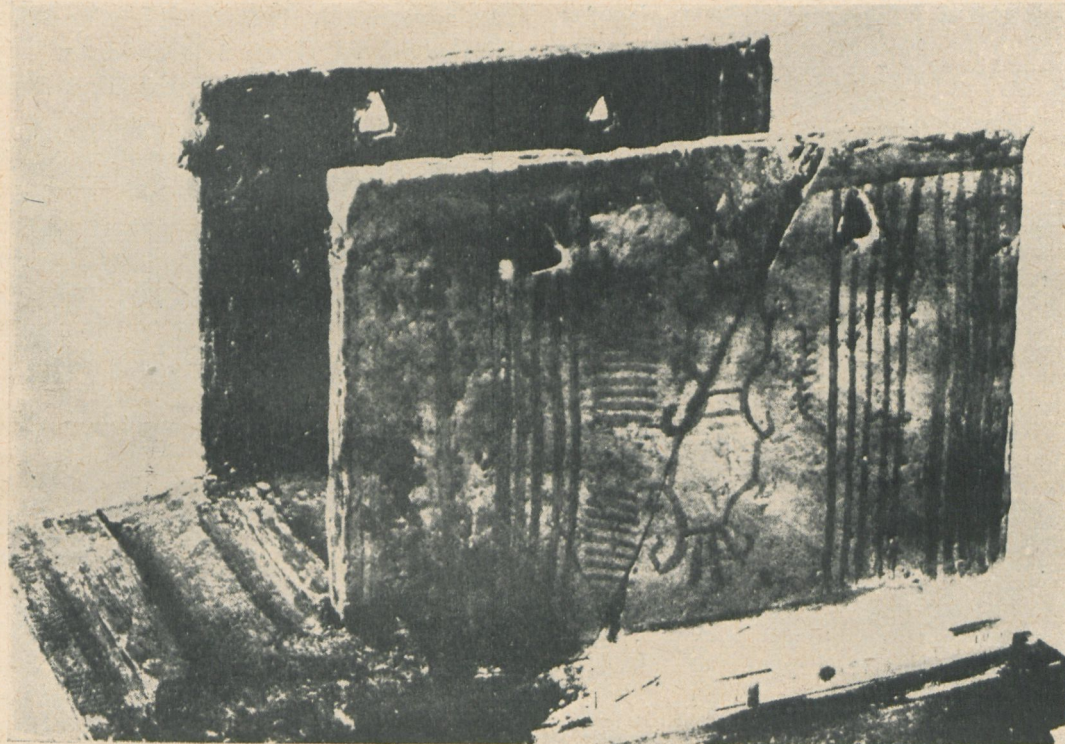
Słusznie, chodzi tylko o wyraz równocześnie. Zastanówmy się, kiedy mógł po raz pierwszy wystąpić tryglifon w świątyni greckiej? W architekturze achajskiej nie ma jeszcze śladu tryglifów. Nie ma, gdyż nie istniała po temu potrzeba. Megaron (ryc. 4), z którego swój plan wywodzi świątynia grecka jako mieszkanie bóstwa, posiada w dachu otwór-dymnik, przez który światło rozprasza mroki wnętrza, o ile nie płonie wewnątrz ognisko. Inaczej sprawa przedstawia się, gdy tenże megaron zostaje przekształcony lub wprost zaadoptowany na świątynię, jak to mogło mieć miejsce bezpośrednio we wspomnianym przez Pauzania¹³ wypadku świątyni Demetery Thesmophoros w Tebach, dawnym pałacu (a więc megaronie) Kadmosa. Tak mogło być również z megaronem B w Thermos (ryc. 5) pochodzącym prawdopodobnie z X w. p. n. e., zanim jeszcze dodano doń peristazę. Kapłani rozprzestrzeniającej się pod koniec II tysiąclecia p. n. e. po Grecji nowej religii bogów olimpijskich biorą na siedzibę bóstwa gotowy model domu władcy, to jest megaron, ustanawiając w ten sposób na odpowiednim poziomie powagi i dostojęstwa miejsce kultu swego bóstwa wobec rzesz czcicieli. Megaron, dom, izba mężczyzn, jest równocześnie symbolem ostatecznego zwycięstwa Zeusa, władcy bogów i ludzi, nad Reą, Gają, w ogóle nad Wielką Matką — obojętne, jakim synonimem nazwalibyśmy główne bóstwo żeńskie Egei. W tej prymitywnej świątyni-megaronie miejsce anakta zajmuje *xoanon* drewniany, którego już nie potrzebuje ogrzewać ognisko. Zanika więc otwór-dymnik w dachu stanowiący w megaronie jedyne, prócz wejścia, źródło światła i wentylacji. Istnieje więc potrzeba przebicia otworów do ciemnego wnętrza¹⁴. Znany model terakotowy świątyni znaleziony w Hera-

¹⁴ Jest rzeczą możliwą, że w pierwszych świątyniach, które były dokładnymi kopiami megaronów, istniało jeszcze ognisko lub ołtarz ofiarny, czego reminiscencją może być dół ofiarny z kośćmi zwierzęcymi w świątyni A w Prinias z VII w. p. n. e. i w świątyni w Kyrene z ok. 600 r. p. n. e. Zasadniczo jednak ołtarz ofiarny znajdował się przed świątynią. Istnieje zasadnicza różnica poglądów pomiędzy mną a Gerkanem, który (*iw.*, s. 4) stwierdza, że punktem wyjściowym w sensie stylotwórczym (*Formengebung*) był nie me-

ionie argińskim (ryc. 6) datowany na VIII w. p. n. e. posiada w bocznych ścianach celli trójkątne otwory, które służą temu celowi¹⁵. Jest to co prawda rzadki, ale nie wyjątkowy typ budowli. Odnajdujemy go na przykład w okręgu Demetera w Gaggera obok Selinuntu na Sycylii i w etrusko-

glifów i metop. Ale ten rodzaj budowli posiada zasięg ściśle ograniczony i termin predorycki jest tu wyznacznikiem charakteru typologiczno-systematyzującego obiektów, a pozbawiony jest treści historycznej.

*



Ryc. 6. Terakotowy model świątyni z Heraionu argińskiego (Robertson, tabl. 1)

latyńskiej świątyni w Alatii. Sądzę, że ten typ łączy się ściśle z budownictwem tak zwanych predoryckich świątyń VII i VI w. p. n. e. występujących głównie na terenach kolonizacji doryckich, a więc we wspomnianej już Gaggera, w Selinuncie (ryc. 7), w Agrigentum i w skarbcu sycylijskiej Geli, w Olimpi z pocz. VI w. p. n. e.¹⁶ Świątyniom tym, jak wiadomo, brak najbardziej charakterystycznych cech porządku doryckiego: try-

garon, lecz tylko jego przedśionek. Wydaje mi się, że autor popelnia tu często spotykany w nauce błąd przyjmując jako całość pewien tylko element, który sam przez się nie tłumaczy się, gdyż przedśionek nie może pojawić się w oderwaniu od megaronu, do którego stanowi wejście i którego jest więc integralną częścią. Forma stylowa, wg mnie, jest rezultatem wszystkich czynników całości zespołu i tylko w tym rozumieniu może ona być wyrazem organicznej budowy, a więc posiadać, jak zobaczymy, charakter realistyczny. Sprowadzenie jej rozwoju do jednej tylko części budowli, w oderwaniu od całości, posiada wszelkie znamiona idealistycznej teorii. Przedśionek megaronu odegrał niewątpliwie ważką rolę w kształtowaniu typu świątyni greckiej, ale jej znamiona stylowe tkwią korzeniami w całej budowlu

W Grecji właściwej tryglifon (fryz) jako element oświetleniowo-wentylacyjny mógł się pojawić, jak słusznie przypuszcza, choć bez żadnych dowodów dostatecznych, P. Zancani-Montuoro, o wiele wcześniej. Ostatecznie, świadectwo istnienia świątyń w okresie wczesnego archaizmu, to jest od XI - VIII w. p. n. e., nie ogranicza się tylko do megaronu B w Thermos czy wzmianek historycznych. Według datowań stratyfiacyjnych Dawkinsa¹⁷,

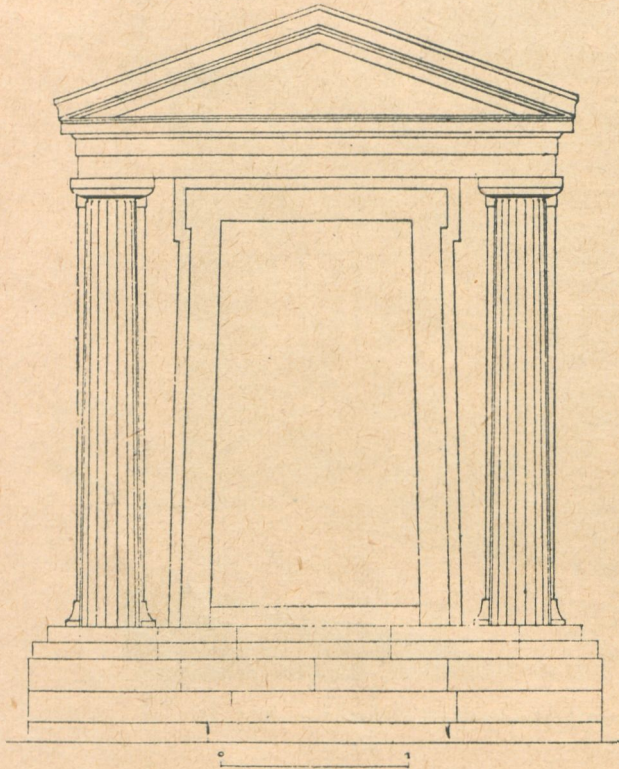
i tylko wymogami konstrukcji megaronu jako całości można wytłumaczyć historyczne znaczenie i sens poszczególnych elementów dekoracyjnych późniejszej świątyni.

¹⁵ Porównaj znalezione ostatnio w Perachora modele świątyń z VIII w. p. n. e. Humfry Payne, *Perachora*, 1940, s. 34 n., Sprawozdanie, *Archeologia* II 1948, s. 301—307. Mingazzini, *Mon. L. XXXVIII* 1938, s. 921 i D. Burr, *Hesperia* I 1933, s. 547.

¹⁶ Nie wiadomo, czy dwie świątynie z VI w. p. n. e. w Taksiaarchis w Etolii można w całej pełni zaliczyć do typu świątyń predoryckich. Por. K. Rhomaïos, *Deltion* X 1926, s. 1 n. i 56 n. E. Gabrici, *Mon. L. XXXV* 1933, s. 137 n.

¹⁷ Dawkins, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, Londyn 1929.

z końca IX w. lub najpóźniej z początku VIII w. p. n. e. pochodzi świątynia Artemis Orthia w Sparcie¹⁸. Do tejże epoki (IX w. p. n. e.) należy absydialna świątynia Hery Akraia w Perachora obok Koryntu¹⁹, Apollina Ismeniosa (?) w Tebach²⁰, jeszcze może starsza (X w. p. n. e. [?]) świątynia w Karphi na Krecie²¹, tamże w miejscowości Dreros świątynia z VIII w. p. n. e.²² i prawdo-



Ryc. 7. Świątynia w Gaggera (J. Hulot, G. Fougères, *Selinonte*, s. 271)

podobnie z tego też czasu pochodząca starsza świątynia w okręgu Apollina Korynthiosa w Koronie w Messenii²³.

Świątynie tego okresu, pierwsze świątynie greckie w ogólności, były to budowle niedużych rozmiarów na planie prostokąta, niekiedy zamknięte z tyłu absydą, powtarzające w zasadzie typ megaronu, to jest *templum in antis*. Ściany ich były wzniesione na podmurowaniu z małych kamieni lub żwiru (Sparta), z cegły suszonej na słońcu,

¹⁸ Rodenwaldt, *Arch. Mitt.* 1919, s. 175, przesuwając, co prawda bez dostatecznych argumentów, czas jej powstania na VI w. p. n. e. dla poparcia swojej, słusznej zresztą w zasadzie, tezy o późnym powstaniu greckiej architektury monumentalnej. Świątynię Artemis Orthia w Sparcie przebudowano i zmonumentalizowano (dachówki i antefiksy) w VII w. p. n. e., a w VI w. wybudowano nową na jej miejscu.

¹⁹ Humfry Payne, *Perachora*, s. 27 n.

²⁰ Keramopoulos, *Deltion III* 1917, s. 33.

umocnione czasem wpuszczonymi w mur palami z drzewa i posiadające drewniane belkowanie (ryc. 8) o cienkiej desce architrawy²⁴ oraz ażurowym tryglifonie względnie słabe wiązanie dachu w drzewie i niekiedy wewnątrz drewniane kolumny. Świątynie te w zasadzie nie posiadały peristazy. W tych ubogich i małych świątyniach-kaplicach, które odpowiadały ówczesnym możliwościom techniki budowlanej Grecji żyjącej jeszcze w stosunkowej izolacji politycznej i gospodarczej od reszty świata, złożonej z małych i najczęściej skłóconych ze sobą poszczególnych państewek, wyrażał się obiektywnie charakter rządzonego przez basileusów społeczeństwa rolniczo-pasterskiego z przewagą gospodarki hodowlanej, o mało wyrobionym rzemiośle, słabo jeszcze rozwijającym się handlu, którego ogromna część leżała w rękach zręcznych żeglarzy i kupców fenickich.

Był to okres powolnej normalizacji stosunków po wielkim przewrocie, jaki musiał nastąpić w XII w., po ostatecznym zniszczeniu przez dorycką inwazję fortec achajskich, tych ostatnich piastunów resztek kultury minojsko-mykeńskiej opartej na masowym wykorzystaniu w produkcji pracy niewolniczej²⁵.

Nowa epoka żelaza wraz z nowym surowcem dla narzędzi produkcji rodziła się powoli i bazując swe osiągnięcia kulturalne na sztuce ludowej zaczynała znów w pewnym sensie od prymitywu (do jakiego zalicza się małe, brązowe figurki — *exvota*, przedstawiające „rozczłonkowane” postacie wojowników) w porównaniu z fajansowymi arcydziełami kreteńskich artystów pracujących na potrzeby dworu w Knossos. Mała świątynka z kratami tryglifów jest takim samym reprezentantem tej kultury *geometrycznej*, jak geometryczna waza (ryc. 9) czy drobne terakoty i brązy, w których artysta-rzemieślnik w naiwny i nieudolny sposób, przez odstawanie członków ludzkich od tułowia (ryc. 10), pragnął ożywić te figurki, wyrazić siłę tkwiącą potencjalnie w członkach ludzkich, słowem oddać w prymitywny sposób organiczną budowę ciała ludzkiego.

Tryglif złożony z trzech a niekiedy czterech słupków (rzadko występujący tetraglif; por. ryc. 8),

²¹ BSA XXXVIII 1937—1938, s. 57 n.

²² Marinatos BCH IX 1936, s. 214 n.

²³ P. Versakis, *Deltion II* 1916, s. 65.

²⁴ Valois, *Rev. Arch.* XI 1908, s. 385 n.

²⁵ K. Michałowski, *O sztuce doryckiej*, s. 14. Por. niezmiernie interesującą rozprawę Ленсманна (*Вестник Древней Истории* 1952, 2, s. 38—59), rzucającą na podstawie analizy słownictwa Iliady nowe światło na kwestię niewolników w epoce mykeńskiej.

jest wówczas elementem bazy technicznej w ramach innych przedmiotów kultury materialnej służących jako podpory konstrukcyjne.

*

Ten stan rzeczy poczyna ulegać zasadniczym zmianom, od kiedy Grekom, odpowiednio zagospodarowanym w swoich siedzibach, udaje się zwolna wyrwać z rąk Fenicjan panowanie handlowe na Morzu Egejskim, gdy od połowy VIII w.

szczych mas społeczności greckiej. Dopiero autopsja Wschodu przez większe grupy społeczne, kolonistów i utrzymujących ich kontakt z macierzą żeglarzy i pośredników handlowych, mogła sprowadzić zasadnicze zmiany w reakcjach kulturalnych społeczeństw greckich, które przede wszystkim były wynikiem przeobrażeń gospodarczych i społeczno-ustrojowych, jakie teraz w *polis* greckiej wprowadza okres kolonizacji. Następuje rozwój produkcji rzemiosła, na przykład garncarskiego,



Ryc. 8. Fragment glinianego reliefu lokryjskiego z widokiem fasady świątyni posiadającej belkowanie z cienkiej deski architrawy i ażurowego tryglifonu złożonego właściwie z rzadko występujących tetraglifów (por. niżej s. 6). Jońskie kapitele kolumn stanowią element nie powiązany z konstrukcją (Paola Zancani-Montuoro, *La struttura del fregio dorico*, ryc. 1)

p. n. e.²⁶ rozpoczyna się okres zakładania kolonii. Poznają oni wówczas sami bezpośrednio osiągnięcia kulturalne wielkich cywilizacji starożytnego Wschodu, poczyna wytwarzać się w społeczeństwie greckim warstwa rzemieślników, obrotnych handlarzy i kupców. Nie znaczy to, by i przedtem nie przenikały do Grecji wpływy kulturalne Wschodu w postaci na przykład wyrobów rzemiosła artystycznego²⁷. Te na ograniczoną skalę doraźne kontakty, trafiające zresztą jedynie do dworów władców i opiewane w Homerowej epopei, na przykład *tarcza Achillesa*, nie mogły odegrać większej roli w przeobrażeniu upodobań i zamięłowań szer-

powstanie wielkich faktorii handlowych, rozwój portów i żeglugi, urbanizacja życia.

Z rozpadem wspólnot rodowych przychodzi do głosu wzbogacona klasa arystokracji, dla której bohaterowie Iliady stanowią legitymację ideałów życiowych, Odyseja zaś uzasadnienie poznawczej, zdobywczej i pełnej przygód ekspansji zamorskiej.

Jak wiadomo, odbicie tych zmian posiadamy w sztuce tej epoki, której zabytki odzwierciedlają nowy styl w praktykach artystycznych Greków. Kształtowanie plastyczne, wciąż jeszcze w drobnej plastyce, przechodzi z tendencji odśrodkowych wczesnego archaizmu do kompozycji wyraźnie

²⁶ Schweitzer, *Arch. Mitt.* XLIII 1928, s. 8—43.

²⁷ Poulsen, *Orient und die frühgriech. Kunst*, Lipsk 1913.

dośrodkowych (ryc. 11) pod wpływem starych tradycji rzeźbiarskiego bloku plastyki starożytnego Wschodu, a przede wszystkim Mezopotamii. Wzory geometryczne z malowideł na wazach wypiera styl orientalizujący (ryc. 12).

Jakże reaguje na to przeobrażenie budownictwo, a w szczególności jego artystycznie najbardziej reprezentatywny rodzaj, to jest architektura sakralna?



Ryc. 9. Waza geometryczna (Rayet et Collignon, *Histoire de la céramique*, tabl. 1)

Wykopaliska archeologiczne odkryły nam resztki kilku świątyń, które niewątpliwie pochodzą z tego czasu, to jest okresu dojrzałego archaizmu trwającego do końca VII w. p. n. e. A więc pozostałości po dwu świątyniach w Prinias na Kreće, świątyni A (ryc. 13) i B, niewiele późniejsze ruiny starszej świątyni Apollina w Gortynie, gruzy świątyni w Neandrii eolskiej w Azji Mniejszej, ale przede wszystkim olimpijski Heraion (ryc. 14). Wprawdzie Pausaniasz²⁸ mówi, że świątynię tę zbudował Oksylos, wódz inwazji etolskiej na Elis około 1100 r. p. n. e., ale z tej budowli,

o ile przekaz Pausaniasza nie leży po prostu w sferze legendy, nie pozostało ani śladu. Chodzi nam tu o Heraion, który zbudowano, jak wykazały dodatkowe wykopaliska Dörpfelda i Buschora i badania H. E. Searlsa, W. B. Dinsmoora i H. Riemanna²⁹, około r. 700 p. n. e. na miejscu dawnego ołtarza w pierw w postaci *templum in antis*, a kiedy w pewien czas potem świątynia spłonęła, przebudowano ją prawie dokładnie na planie poprzednim dodając peristazę; tę wreszcie ostatnią budowlę przerobiono około r. 640 na Heraion, który zwiedzał Pausaniasz i którego ruiny dziś możemy oglądać (ryc. 15).

Jakaż jest zasadnicza różnica pomiędzy architekturą sakralną tego okresu a świątyniami wczesnego archaizmu? Przede wszystkim zwraca uwagę o wiele solidniejszy i staranniejszy watek murów w fundamentowaniu — świątynię Apollina w Gortynie obiega dwustopniowa podbudowa, która w Heraionie olimpijskim rozwija się w około metrowej wysokości *orthostatai* (ryc. 16) — niekiedy obecność dekoracji rzeźbiarskich w kamieniu, na przykład słynny fryz jeźdźców ze świątyni A w Prinias, wyraźnie przez Pausaniasza potwierdzony płaski pułap we wnętrzu Heraionu³⁰, a przede wszystkim drewniana peristaza. Jak wiadomo Pausaniasz³¹ sam widział jeszcze w opistodomie Heraionu jedną kolumnę dębową, a różnaitość form kapiteli (zasadniczo 3 grupy) zachowanych z kolumn pteronu świadczy wymownie o tym, że pierwotne drewniane kolumny wymieniano na kamienne na przestrzeni od VII/VI w. p. n. e. do czasów hellenistycznych.

Daleki jestem od kategorycznego twierdzenia, że peristaza^a pojawia się dopiero w okresie dojrzałego archaizmu. Jest rzeczą możliwą, że i w okresie poprzednim, na przykład w megaronie B w Thermos, mogły wystąpić sporadycznie drewniane pterony. Ale wydaje mi się, że efekt peristazy, potwierdzonej w Heraionie olimpijskim, został po raz pierwszy artystycznie zrealizowany nie wcześniej niż w VII w. p. n. e. Dopiero wizja wielkich hypostylów wschodnich mogła w większym, powszechniejszym już zakresie wpłynąć na przeobrażenie zewnętrzne budynku sakralnego, zmienić optyczny charakter fasady wprowadzając efekt światłocienia dokoła ścian całej budowli. Nie sądzę też, aby poziom techniczny rzemiosła, opracowanie kapitelu tym razem już w jego formie

²⁸ Paus., V, 16, 1.

²⁹ Dörpfeld-Buschor, *Alt Olympia*, Berlin 1935; H. E. Searls — W. B. Dinsmoor, *AJA* XLIX 1945, s. 62 n.; H. Riemann, *J. d. I.* 61/62 1946—1947, s. 30 n. Tamże,

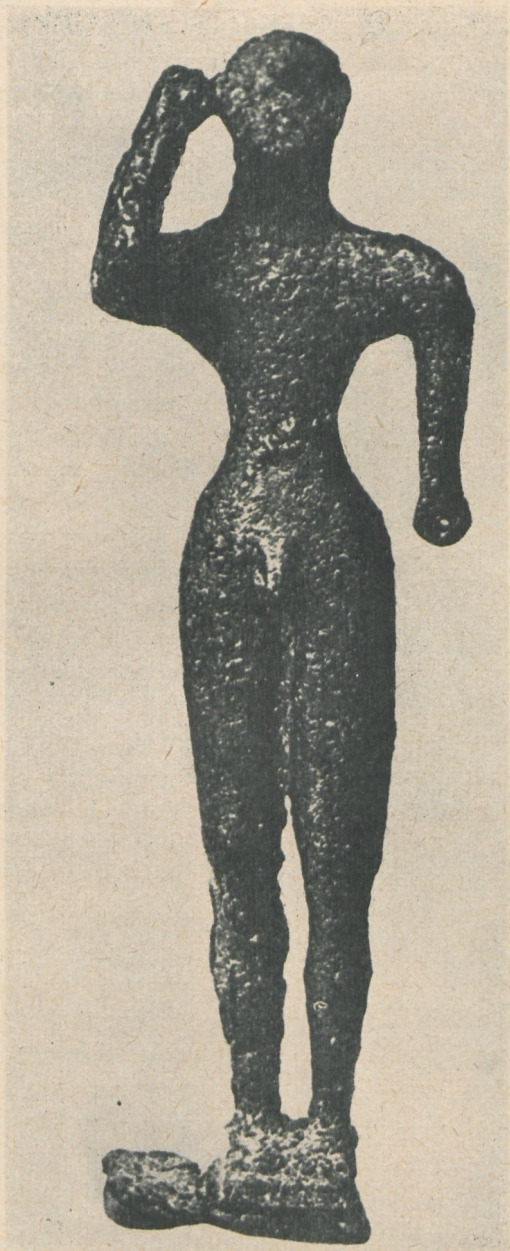
s. 50 n. polemika z datą Dinsmoora (725 r. p. n. e.) jako zbyt wczesną dla Heraionu antowego.

³⁰ Paus., V, 20, 4.

³¹ Paus., V, 16, 1.

doryckiej z echinusem i abakusem (por. ryc. 14), jak dowodzi dokumentarnie Heraion — mógł wcześniej sprostać w całej pełni nowym zadaniom, Rozwój precyzyjnego ciesielstwa stojącego już na gra-

fryzu. Przechodząc z murów celli na belkowanie nad pteronem ztraca on swój pierwotny cel użytkowy: przepustów oświetleniowo-wentylacyjnych. Staje się w połowie motywem dekoracyjnym,



Ryc. 10. Figurka brązowa wojownika. Styl „rozczłonkowany” (G. Richter, *Kouroi*, tabl. III, ryc. 5)



Ryc. 11. Figurka męska z brązu. Kompozycja dośrodkowa (G. Richter, *Kouroi*, tabl. IV, ryc. 12)

nicy stolarstwa począł się dopiero na większą skalę w miarę wzrostu budownictwa okrętowego, co przypada również dopiero na okres kolonizacji³².

Wprowadzenie peristazy przynosi za sobą zasadniczą zmianę funkcjonalną tryglifonu, to jest

w połowie miałby nadal pełnić swą funkcję konstrukcyjną podtrzymując deskę stropową. Cel dekoracyjny tryglifonu jest zupełnie wytłumaczony. Tryglifon zdołał już sobie na przestrzeni kilku wieków zdobyć na murach celli prawo oby-

³² Por. Meander V, s. 243 n.

watelstwa. Jego obraz musiał zrosnąć się w wyobraźni Greków z widokiem świątyni, zachowanie więc tego elementu w tradycyjnych budynkach kultowych jest zrozumiałe samo przez się. Inaczej przedstawia się sprawa, o ile chodzi o drugą rolę, jaką mu obecnie wyznacza P. Zancani-Montuoro³³: podtrzymywanie deski stropowej właściwego belkowania. Technicznie rzecz jest możliwa przy budowlach niedużych rozmiarów, ale bardzo wątpliwa lub wprost niemożliwa w budowlach już choćby tej wielkości co świątynia Apollina w Thermos z połowy VII w. p. n. e. o peristazie 5 x 15 kolumn (por. ryc. 5) lub w młodszej nieco, z ok. r. 600 p. n. e. pochodzącej, świątyni Apollina (?) w Kyrene w Trypolitanii, której pteron wynosił 6 x 11 kolumn. Obie te świątynie zasługują jeszcze na uwagę i z tego względu, że posiadają wiele szczegółów technicznych wspólnych z Heraionem w Olimpii. Otóż konstrukcja dachu, jego wiązanie, przy tej rozpiętości budowli wymaga bezwzględnie

silniejszych elementów więzby stropowej aniżeli wąska deska nad słupami tryglifów. W tym czasie musiano więc wprowadzić wiązanie z grubych belek stropowych równających się grubości belek tworzących entablaturę nad kolumnami, to jest architrawu (ryc. 17). Belki te należało umocować wprost na architrawie, gdyż ustalający się już podówczas typ belkowania doryckiego innej przestrzeni na ten cel nie posiadał. Nie mogły one

przestrzennie znaleźć pomieszczenia nad tryglifami, gdyż belka o grubości architrawu nie mogła zmieścić się w przestrzeni zajmowanej uprzednio przez wąską deskę³⁴, a nad tryglifonem zaczynał się już geison — gzyms, element konieczny przy konstrukcji dachu spadkowego. W wyniku tego procesu, wytworzonego koniecznościami konstrukcyjnymi budownictwa drewnianego, tryglif zatra-

cił połowę swych wartości funkcjonalnych, to jest rolę podpory, zachowując tylko swą rolę dekoracyjną; nie podtrzymywał, lecz osłaniał tylko belki stropowe.

Jeśli rozumowanie nasze jest słuszne, należałoby stwierdzić, czy istnieją jakieś dowody archeologiczne w postaci przekazów zabytkowych na potwierdzenie tej tezy. Otóż dowody takie istnieją. Są to należące do rzadkości owe terakotowe tryglify, z których jeden na przykład znaleziono wypalony w jednej płycie terakotowej z metopą w okręgu świątynnym w Thermos³⁵, należący do świątyni (może Ar-



Ryc. 12. Waza w stylu orientalizującym, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 198 511 M. N.

temision?), która wznosiła się tam pod koniec okresu dojrzałego archaizmu. Obok tego znamy podobny terakotowy tryglif połączony z metopą z budowli pochodzącej z połowy (?) VI w. p. n. e. na agorze w Elidzie³⁶ i fragmenty podobnych zabytków znalezione w Olimpii³⁷. P. Zancani-Montuoro³⁸ ma bezwzględnie rację, kiedy sądzi, że tryglifon z terakoty powstał w momencie pojawienia się peristazy,

³³ Por. wyżej s. 3.

³⁴ Nieliczny materiał dokumentacyjny P. Zancani-Montuoro, *iw.*, pochodzi z Italii, a więc bądź co bądź z terenów peryferyjnych.

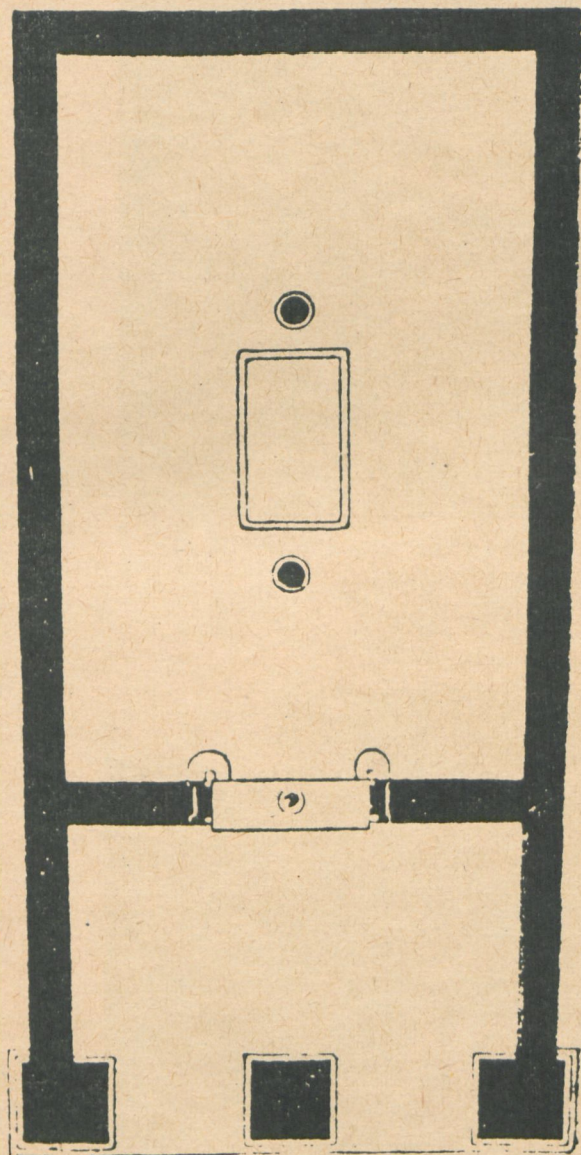
³⁵ Buren, *Greek fictile Revetments*, s. 69 n.

³⁶ Oesterr. Jahreshefte XVI 1913, Beibl., s. 149; XVIII 1915, s. 61.

³⁷ Buren, *iw.* s. 69 n.

³⁸ P. Zancani-Montuoro, *iw.*, s. 61.

a myli się przypisując mu nadal funkcję na wpół konstrukcyjną dźwigania drewnianego pułapu i wiązania dachu. Już sam materiał, krucha terakota, wyklucza możliwość obciążenia jej ciężarem konstrukcji dachu, nie mówiąc już o trudnościach technicznych, jakie wynikałyby z połączenia (przybicia?) terakotowego fryzu z belkami pułapu i krokwiemi fryzu. Taki terakotowy tryglif mógł



Ryc. 13. Plan świątyni A w Prinias (Robertson, ryc. 21)



Ryc. 14. Heraion w Olimpii od strony wschodniej

posiadać, rzecz zrozumiała, już tylko charakter tradycyjnej dekoracji, przesłaniając czoło belki stropowej opartej za nim na belce architrawy. Ale ten stan rzeczy nie trwał chyba długo, gdyż w jego założeniu tkwił, można by powiedzieć, nonsens konstrukcyjny; nie mógł on długo pozostać w praktykach budownictwa greckiego, którego jasną logikę wypływającą z celowego zastosowania każdego elementu konstrukcyjnego podziwiamy właśnie w reliktach zachowanych do naszych czasów.

I tak było istotnie. W świątyni Apollina zbudowanej w tymże samym Thermos w drugiej połowie VII w. p. n. e. stwierdzono ponad wszelką wątpliwość, obok metop z terakoty, istnienie drewnianych tryglifów³⁹. Zamiast wspierać

³⁹ Należy tu przypomnieć hipotezę wyrażoną już w 1921 r. przez Buhlmana (Münch. Jb. 12 1921, s. 168), że tryglif nie był czołem belki, lecz drewnianą deseczką przybitą do czoła belki. Por. A. v. Gerkan, *iw.*, s. 11, ryc. 7, który podaje bardzo dobrą, moim zdaniem, rekonstrukcję drewnianego belkowania tej właśnie historycznej fazy greckiego budownictwa sakralnego.

Wspomniane tu i poniżej zabytki, elementy konstrukcji i daty, o ile nie są związane odsyłaczami z literaturą specjalną,

opisane są w większych opracowaniach historii architektury greckiej, jak np. P. Noack, *Die Baukunst des Altertums*, Berlin 1910; P. Benoit, *L'Architecture — Antiquité*, Paryż 1911; Anderson, Spiers, *The Architecture of Greece and Rome*, III 1927; D. S. Robertson, *A Handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge 1929, wyd. 2, 1940; Рогозин, Марказон, Сахаров, *Архитектура Древней Греции*, cz. 1—3, wyd. Inst. Hist. i Teorii Architektury Akademii Architekt. ZSRR, Moskwa 1949.



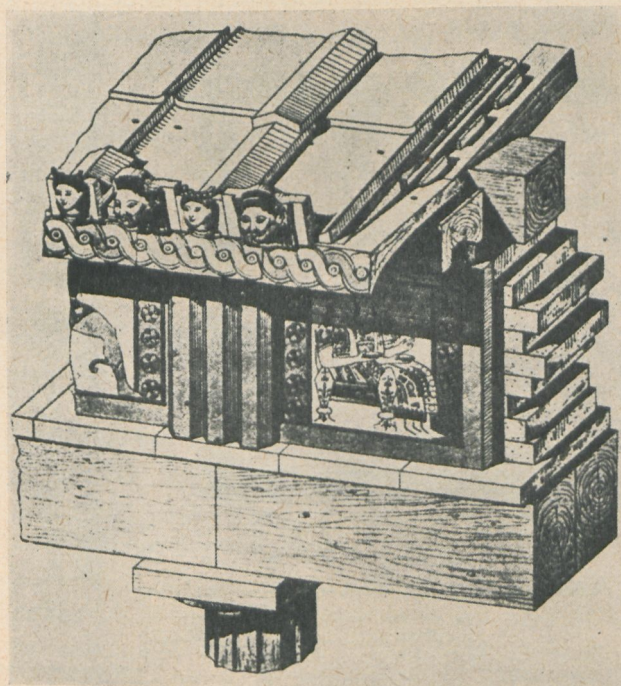
Ryc. 15. Ruiny świątyni Hery w Olimpii (G. Rodenwaldt, *Olympia*, tabl. 11)



Ryc. 16. Fragment południowej peristazy i orthostatai Heraionu w Olimpii

belkę stropową na części tylko belki architrawu i osłaniać ją elementem dekoracyjnym z terakoty, przeniesiono ten element dekoracyjny bezpośrednio na czoło samej belki, której w ten sposób można było zapewnić całkowitą statykę podparcia na architrawie i odpowiednie przymocowanie za pomocą przybicia gwoździami lub kolkami *guttae* do listwy *taenia* (ryc. 18). Przekładając tę sprawę na język polemiki naukowej wydaje mi się, że zasadnicza rozbieżność poglądów pomiędzy hipotezą: Viollet-le-Duc, Guadet, Holland, Zancani-Montuoro z jednej strony, a zwolennikami *klasycznej* teorii: Choisy, Perrot-Chipiez, Durm, Washburn i Demangel z drugiej, da się pogodzić propo-

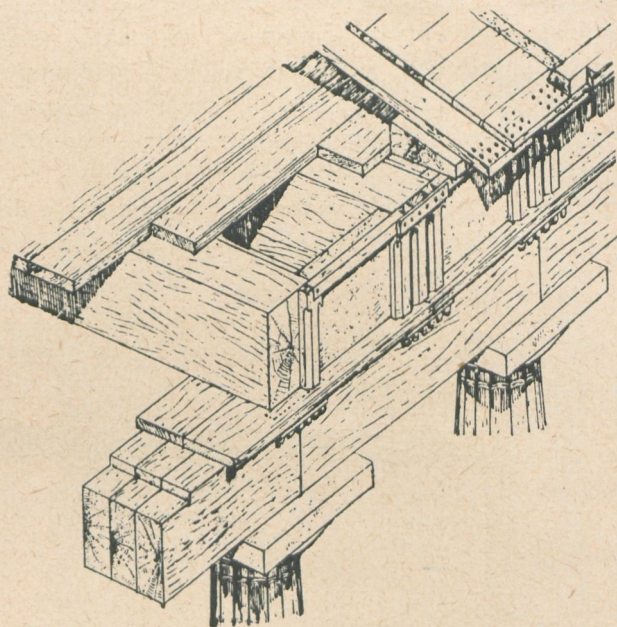
kultury materialnej, z technicznej bazy, przechodzi on z wolna do kategorii czynników nadbudowy ideologicznej, do sztuki, jako typowo rodzimy wyraz wielkiej tradycji budo-



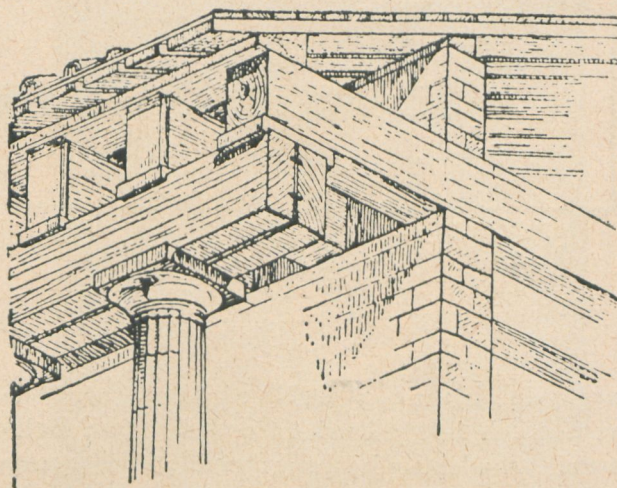
Ryc. 17. Entablatura świątyni Apollina w Thermos. Rekonstrukcja (Anderson, Spiers, Dinsmoor, tabl. XV)

nowanym przez nas ustaleniem faktów, to znaczy, o ile pogląd grupy pierwszej jest najprawdopodobniej słuszny w wyjaśnieniu roli tryglifonu w świątyniach epoki wczesnego archaizmu, o tyle teoria klasyczna znajduje swój sprawdzian w budownictwie okresu dojrzałego archaizmu, w wyniku konieczności konstrukcyjnych, jakie spowodował faktyczny przewrót w architekturze sakralnej tej epoki, wyrażający się przede wszystkim w dodaniu peristazy i powiększeniu rozmiarów budowli (ryc. 19)⁴⁰.

Od tego momentu rozpoczyna się wielka kariera tryglifu. Z elementu zwykłej podpory, z reliktu



Ryc. 18. Przykład drewnianego belkowania świątyni doryckiej (wg A. v. Gerkan, J. d. I 63/64 1948/49, ryc. 7)



Ryc. 19. Rekonstrukcja drewnianego prototypu doryckiej peristazy (Архитектура Древней Греции, Москва 1949, s. 38, ryc. 19)

wnictwa ludowego. Rola, którą wypadnie mu teraz pełnić, posiada wymowę iście dialektyczną. Stanowi on jeszcze istotnie czoło belki stropowej i jego żłobki mogą po części służyć łatwiejszemu spływowi wód deszczowych przyczyniając się w ten sposób do konserwacji drewna. Pod tym względem tryglif jest nadal zwykłym elementem bazy.

⁴⁰ Nie mogłem już uwzględnić w moim opracowaniu rozprawy Bowena. *The Origin of Triglyphs*, BSA 1950, s. 49. nn.

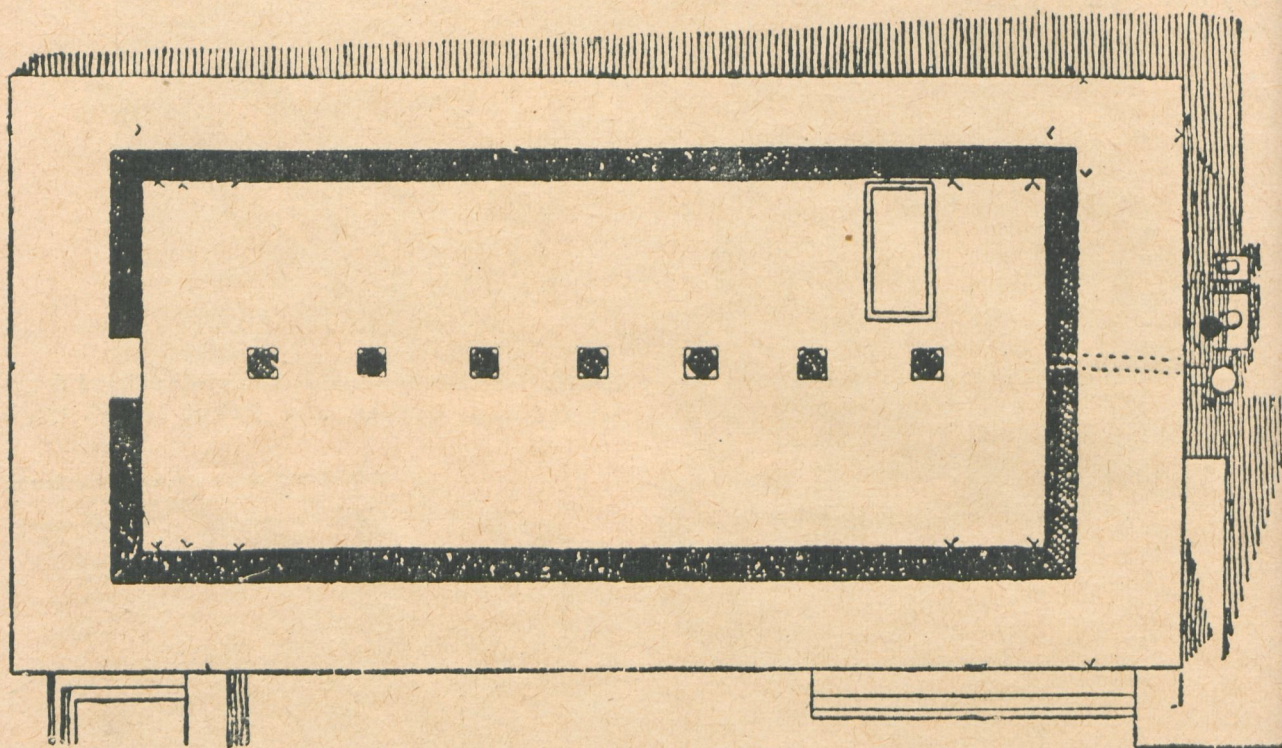
rozprawy Bowena. *The Origin of Triglyphs*, BSA

Ale z drugiej strony nabiera on obecnie cech zupełnie nowych należących już do nadbudowy, do sztuki. Obecna jego rola nie ogranicza się jednak tylko do treści dekoracyjnej, ale wysuwa tryglif na czoło całej problematyki koncepcyjnej architektury doryckiej, nada mu znamiona regulatora artystycznego, według którego czy z uwzględnieniem którego, jak zobaczymy, będą w epoce klasycznej planowane wszystkie partie elewacji.

Obecnie krata okienna tryglifu, sprowadzona do trzech przybitych listewek lub odpowiednich nacięć

stropowej odpowiadała w zasadzie grubości architrawu, więc teoretycznie belki krańcowe pokrywały się dokładnie z belkami architrawu i narożny tryglif, mieszcząc się nad środkiem narożnej kolumny, znajdował się również dokładnie na narożniku fasady.

Taki układ jest najprostszym rezultatem konstrukcji drewnianego belkowania i musiał przetrwać dopóty, dopóki kładziono entablaturę z drewna. Jak wiadomo, drewniane belkowanie nie ogranicza się wyłącznie do świątyń greckich VII w. p. n. e. Występowało ono sporadycznie i później



Ryc. 20. Plan świątyni w Neandrii (Robertson, ryc. 22)

na czole drewnianej belki, niejako wyznaczała w fasadach świątyni położenie tej belki na architrawie. A więc zgodnie z prawami statyki przede wszystkim nad kolumnami, to jest w miejscach podparcia i następnie w pośrodku między dwoma podparciami, to jest nad interkolumnium. Zresztą już w epoce wczesnego archaizmu pilastry czy słupki tryglifonu musiały ze względów statycznych być rozmieszczane nad kolumnami i antami na przykład pronaosu, gdyż stanowiły one niejako przedłużenie funkcjonalnej wartości kolumny, to jest podpory, a więc same musiały wspierać się na tych podporach⁴¹. Ponieważ szerokość belki

już przy kamiennych kolumnach, a Hermogenes w II w. p. n. e. zastosował drewniane belkowanie w świątyni Artemidy w Magnezji, w tym wypadku prawdopodobnie z powodu dużej rozpiętości interkolumniów, z niewiadomych powodów zrobił to samo przy wąskim interkolumnium świątyni Dionizosa w Teos. Nie zapominajmy dalej i o tym, że wiele świątyń znanych już z kamiennej formy przechodziło wpierw przez stadium budownictwa drewnianego, na przykład świątynia w Kalydonie w Etolii⁴² i w Pherae w Tessalii⁴³, i że szereg konstrukcji drewnianych przetrwał do późnych czasów głównie na Peloponezie.

⁴¹ P. Zancani-Montuoro, *ju.*, s. 61.

⁴² Weickert, *Typen der archaischen Architektur*, s. 23 n. i 111.

⁴³ Arch. Anz. 1926, s. 249.

Pauzaniusz⁴⁴ widział jeszcze w pobliżu świątyni Zeusa w Olimpii zmurszałą, drewnianą kolumnę ujętą w metalowe pierścienie z napisem. Stała ona pod pewnego rodzaju baldachimem wspartym na czterech kolumnach i miała być pozostałością z pałacu Oinomaosa. Tenże sam pisarz wspomina o grobowcu podobnym do świątyni, który mieścił się na agorze w Elidzie. Była to budowla już bez ścian co prawda, ale posiadająca jeszcze kolumny z rzeźbionego dębu. Miał to być grób Oksylosa, mitycznego po części fundatora Heraionu olimpijskiego. Obok Mantinei w Arkadii widział Pauzaniusz⁴⁵ świątynię Posejdonu Hippiosa, zbudowaną z dębowych belek przez Throphoniosa i Agamedesa, wokół której Hadrian kazał wznieść nową świątynię dla ochrony tych świętych relikwii. A Pliniusz⁴⁶ wspomina o świątyni Hery (Junony) z kolumnadą z konarów winnej latorośli, która zachowała się w Metaponcie, achajskiej kolonii. Jak widzimy więc, tradycja budownictwa drewnianego jako prototypu architektury monumentalnej musiała być w Grecji zawsze żywa. Oczywiście *drewnianej genezy* poszczególnych elementów tej architektury niejako rzuciła się w oczy⁴⁷.

*

Pod koniec VII w. p. n. e. Grecja wkracza z wolna w nowy etap swej historii. Rozpoczęta przed z górą stu laty kolonizacja zaczyna obecnie przynosić poważne zyski. Inwestycje zamorskie miast greckich wzmagają swą rentowność. Następuje podniesienie się dobrobytu, przede wszystkim wzbogaconego kupiectwa i rzemiosła. Rozwijający się handel ze Wschodem, gdzie na wybrzeżach Grecy powoli przejmują z rąk Fenicjan rolę pośredników w korzystnej wymianie dóbr materialnych, wzbogaca nie tylko obywateli, ale i poszczególne państewka. Następuje szybki rozwój miast jońskich i moda na wyroby jońskie na kontynencie greckim, która wyraża się nawet w upodobaniu do noszenia stroju jońskiego. Gdy ludzie się bogacą, nie wystarcza im już imitowanie w małych rozmiarach, w gorszym materiale rzeczy wielkich widzianych u sąsiadów żyjących na wyż-

szym szczeblu kultury. Pragną te piękne rzeczy mieć u siebie w odpowiedniej skali i w trwałym materiale. W miarę podpatrzania u innych ich wiedzy w zastosowaniu nowych środków i form produkcji, potęgując swe wykształcenie, wprowadzają



Ryc. 21. Dermis i Kitylos ze steli nagrobnej z Tanagry (G. Richter, tabl. XVII, ryc. 57)

⁴⁴ Paus., V, 20, 6. R. Hampe (Arch. Anz. 1938, s. 360 n.) uważa odnalezione w Olimpii resztki pierścieni brązowych za dekorację szyjek kolumn drewnianych. Gerkan (*iw.*, s. 4) słusznie sądzi, że takie pierścienie stanowiły złącza — w miejscu szyjki — pomiędzy drewnianym trzonem kolumny a jej kapitelem już z kamienia, co miało najprawdopodobniej miejsce w Heraionie.

⁴⁵ Paus., VIII, 10, 2.

⁴⁶ Plin., N. H., XIV, 9.

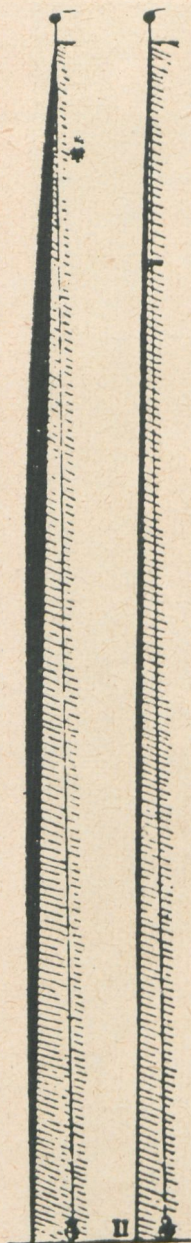
⁴⁷ Wprawdzie Rodenwaldt (Arch. Mitt. 44 1919, s. 175 n.) usiłował poddać w wątpliwość drewniane stadium form monumentalnej architektury greckiej, ale pogląd ten ostatecznie obalili Noack (*Eleusis* 1927, s. 261) udowadniając znaczenie i rolę drewna jako materiału budowlanego w budownictwie epoki archaicznej. Por. Weickert, *Typen*, s. 79.

dzają zastosowanie ich u siebie i rozwijając własną inwencję ulepszają niejednokrotnie zaobserwowane lub wyuczone systemy. Oto czasy Theodorosa i Rhoikosa, Chersifrona i Metagenesa, Bathyklesa i wielu innych, którzy z miast jońskich

przeszczepią w Grecji właściwej i w Wielkiej Grecji nowe umiejętności techniczne nabyte na Wschodzie, a przede wszystkim w Egipcie.

Zaistniały więc wówczas w Grecji odpowiednie warunki gospodarcze i społeczne dla powstania monumentalnej architektury i plastyki. Budownictwo monumentalnej architektury sakralnej, które służy zarówno kapłanom, jak i władzy świeckiej do widomego umocnienia w społeczeństwie swej przewagi i rządów, wkracza teraz w szybkie tempo rozwoju. Rozliczne zabytki tego nowego etapu dziejów Grecji, nazwanego okresem późnego archaizmu, wprowadziły nawet pewien zamęt w poglądach naszej nauki. Jest dziś faktem niezaprzeczalnym dla nas, że monumentalna architektura grecka w aspekcie swoich dwu porządków: doryckiego i jońskiego poczęła się pod koniec VII w. p. n. e.⁴⁸ Ale ten właśnie fakt, że od razu oba porządki architektoniczne występują w skończonej formie, wzbudzał zaniepokojenie.

Ryc. 22. Entazis kolumny doryckiej tzw. Bazyliki w Paestum (Anderson, Spiers, Dinsmoor, s. 121, ryc. 44)



⁴⁸ Rodenwaldt, Arch. Mitt., *ju.*

⁴⁹ Odrzucając całą symbolikę zawartą w interpretacji Andraego (*Die jonische Säule*, Berlin 1933) sam fakt genezy kapitelu jońskiego z elementów zwoju maty nad wejściem, wobec znalezienia antowego kapitelu w Didyma, wydaje się najzupełniej słuszny. Dotychczas nie zwrócono uwagi na współzależność gęsto żłobkowanego trzonu kolumny jońskiej i również gęsto profilowanych słupów z okręgu sakralnego wokół piramidy Dżosera (III dynastia) od słupa z wiązki trzciniowej, stosowanego w budownictwie starożytnego Egiptu i Mezopotamii. *Fasciae* i *geisipodes* belkowania jońskiego są prawdopodobnie kamienną transpozycją wąskich desek i wydłużonych gałęzi-patyków, tworzących kon-

Jak staraliśmy się wykazać, dla architektury doryckiej sprawa tłumaczy się jasno. Budownictwo doryckie dojrzałego archaizmu osiągnęło już ten stopień rozwoju, który pozwalał na prostą transpozycję form terakotowo-drewnianych na kamień i marmur. W budownictwie jońskim ten etap nastąpił prawdopodobnie nieco wcześniej, jak o tym świadczy wspomniana już świątynia w Neandrii (VII w. p. n. e.), która posiada ściany w całości z miejscowego wapienia i siedem wewnętrznych kolumn kamiennych, jeszcze bez żłobków i baz (ryc. 20). Zresztą w architekturze jońskiej tworzywem stylotwórczym nie były wyłącznie drzewo i terakota, jak w porządku doryckim. Architektura jońska posiada o wiele ściślejsze i bardziej bezpośrednie związki z praktykami budowlanymi starożytnego Wschodu i dlatego tkwią w niej pierwiastki budownictwa trzciniowego i raczej echa oszczędności drewna jako budulca⁴⁹.

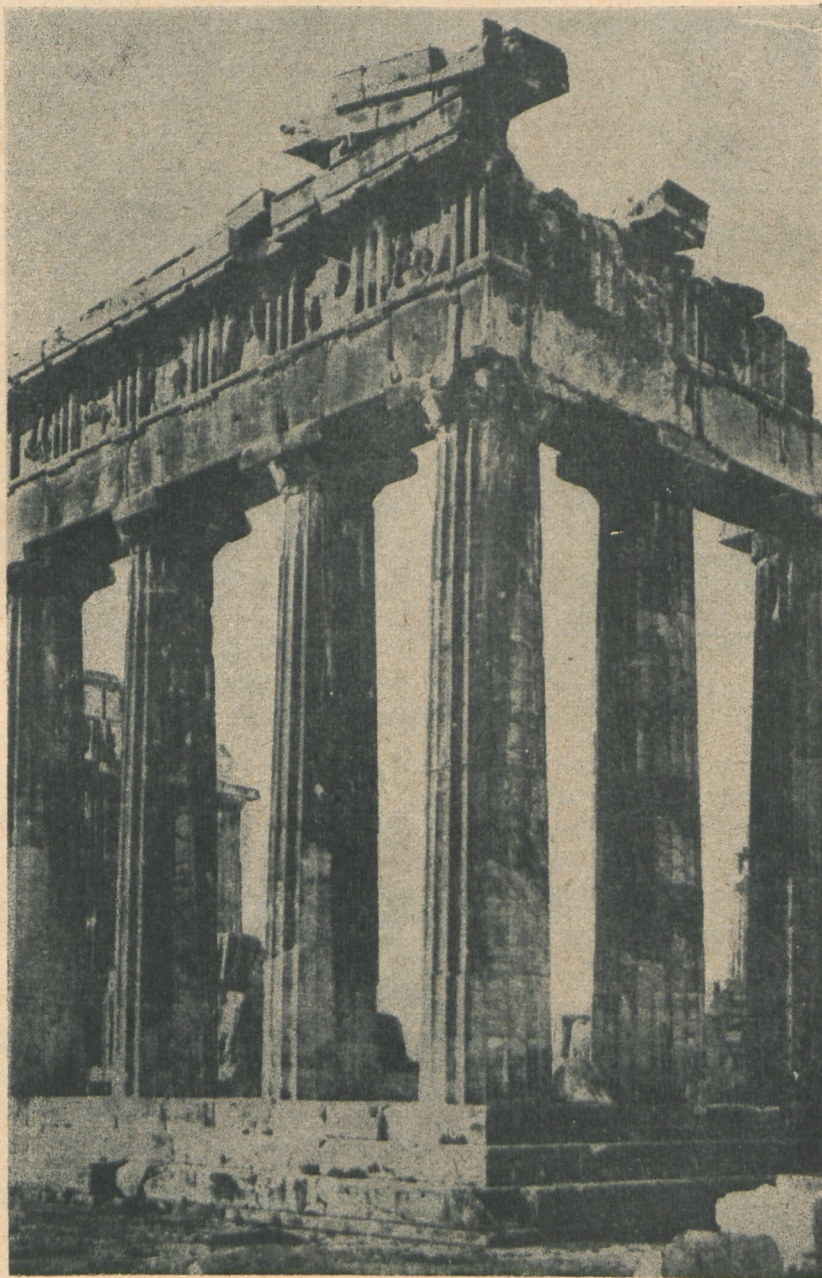
W monumentalnej architekturze kamiennej tryglif staje się już całkowicie elementem nadbudowy. Transpozycja form architektonicznych, wypracowanych w drzewie i terakocie, na kamień względnie marmur, nie przyszła jednak w budownictwie tak łatwo, jakby się na pozór wydawało. Trudności sprawiał nie tylko sam materiał, ale rosnąca w miarę rozwoju stopy życiowej społeczeństw greckich *poleis* potrzeba wznoszenia budowli bardziej okazałych. Te same trudności stanęły i przed monumentalizującą się plastyką. Wypracowanie poszczególnych typów *statuarnych* nastąpiło, jak wiadomo, w okresie dojrzałego archaizmu w ramach drobnej plastyki figuralnej stylu tak zwanego bloku⁵⁰. Przeniesienie jednak tych motywów na rozmiary naturalnej wielkości rzeźb kamiennych stawiało przed rzeźbiarzem poważne trudności zarówno w dziedzinie proporcji, jak i w modelunku szczegółów. Nic też dziwnego, że najstarsze rzeźby monumentalne, na przykład Dermis i Kitylos (ryc. 21), są gorsze plastycznie od małych brązów z końca VII w. p. n. e.

strukcję pułapów płaskich w budownictwie Wschodu, które zresztą najczęściej, jak wiadomo, z uwagi na brak drewna stosowało do przykrycia budynków sklepienia ceglane. Problem architektury jońskiej nie może zresztą na tym miejscu znaleźć szerszego rozwinięcia. A. v. Gerkan (*ju.*, s. 12) wypowiadając się również za trzcina jako stylotwórczym czynnikiem w architekturze jońskiej zwraca słusznie uwagę na to, że kamienne kolumny jońskie pojawiają się już około 550 r. p. n. e. w trzeciej świątyni na Samos, wzniesionej przez Rhoikosa.

⁵⁰ Por. K. Michałowski, *Delfy*, wyd. 2, Warszawa 1949, s. 142 n.

W budownictwie sakralnym najwięcej trudności sprawiał od samego początku tryglifon (fryz), którego elementy należało w odpowiedni sposób rozmieścić nad architrawem, aby tworzyły nie tylko estetyczną całość, ale by były logicznie

czczą ozdobą, ale określeniem miejsca ciężenia belki stropowej, której czoło miał wyraźnie przed oczyma w stojących jeszcze świątyniach o belkowaniu drewnianym. Tak a nie inaczej musiał rozumować i budowniczy grecki, skoro dla podkre-



Ryc. 23. Partenon od strony północno-wschodniej (M. Collignon, *Le Parthénon*, tabl. 11)

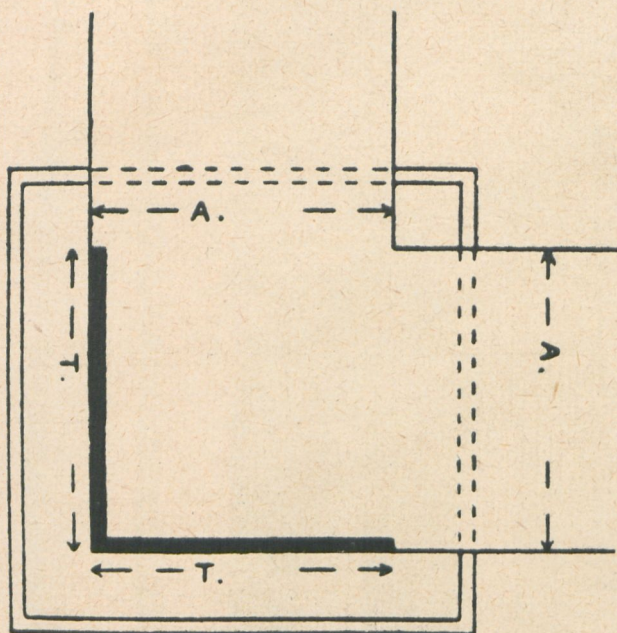
związane z całą budowlą. W ten tylko sposób można było zadośćuczynić już wówczas powszechnie panującemu w Grecji estetycznemu odczuciu organicznej budowy i kształtu, dzięki czemu Grek, bez względu na swą przynależność klasową, mógł wyczuwać w sztuce odbicie otaczającego go świata i rządzących nim praw. Dla Greka VI w. p. n. e. tryglif na murze świątyni nie mógł być tylko

ślenia momentu ciężenia na belce architrawu nad kolumną, tę kolumnę zaczynał lekko ugiąć pod naporem ciężącej na niej masy, wprowadzając już w VI w. p. n. e. profil *entasis* w świątyniach do-ryckich Paestum i Metapontu (ryc. 22).

Jakież więc postulaty należało spełnić w układzie tryglifów, aby zadośćuczynić powyższym wymogom swoistego realizmu w architekturze? Oto:

a) tryglif winien znajdować się nad każdą kolumną i nad każdym interkolumnium,

b) na krawędziach należało umieścić dwa stykające się ze sobą tryglify — nigdy zaś metopy, i wreszcie

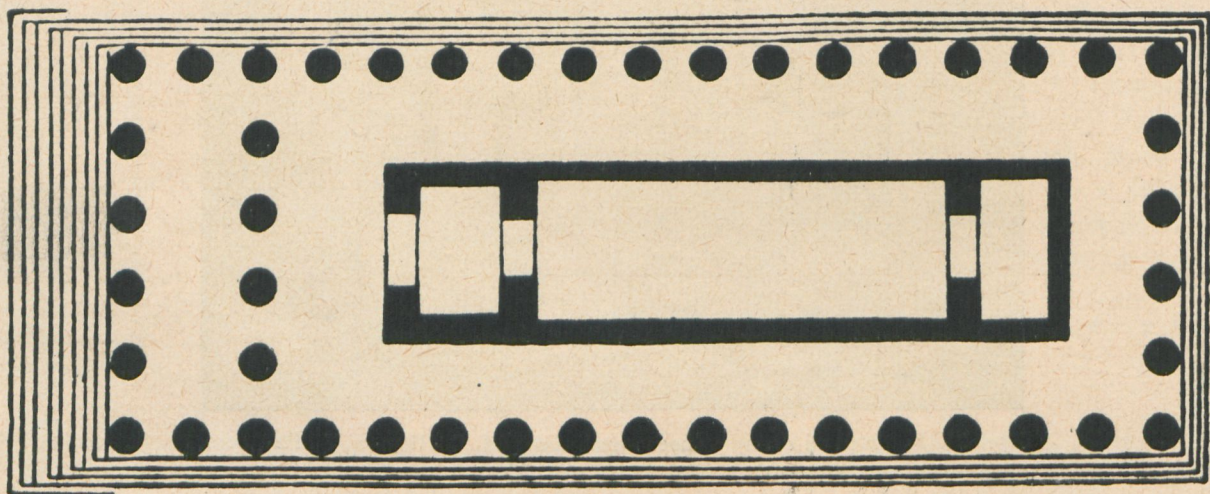


1.

Ryc. 24. Wykres ilustrujący problem tryglifów w narożnikach: $A = T$. Grubość architrawu = szerokości tryglifu (Robertson, s. 107, ryc. 48).

przypisać tak wielką rolę w architekturze doryckiej. Jak widzieliśmy, trzy postulaty wynikają same przez się z konstrukcji drewnianego belkowania jeszcze nawet w okresie wczesnego archaizmu, gdyż słupki-pilastry tryglifonu musiały już wówczas też w narożnikach podtrzymywać deski stropu czy wiązanie dachu. Puste naroża belkowania są nawet nie do pomyslenia na jakimkolwiek etapie rozwoju architektury greckiej aż do końca IV w. p. n. e. Obecnie zaś inaczej po prostu być nie mogło. Inaczej nie można było stropu i dachu związać w drzewie nad większych rozmiarów świątynią, kiedy belki architrawu i belki stropowe były tych samych wymiarów.

W budownictwie kamiennym natomiast problem techniczny przedstawia się inaczej, jeśli nawet nad kamiennym belkowaniem wznosić się ma dach o konstrukcji drewnianej. Teraz bowiem istnieje już zasadnicza różnica pomiędzy architrawem, który posiada nadal charakter konstrukcyjny, którego więc grubość uzależniona jest od rozmiarów budowli, a fryzem, który zachowuje w budownictwie kamiennym tylko wartość tradycyjnej, powiedzmy, realistycznej dekoracji. Spełnienie więc w budowli kamiennej tych trzech postulatów, a w szczególności pogodzenie postulatów b i c było możliwe tylko w tym wypadku, kiedy szerokość tryglifu, imitująca szerokość belki stropowej, równała się szerokości względnie grubości architrawu. Rycina 24 ilustruje nam ten moment,



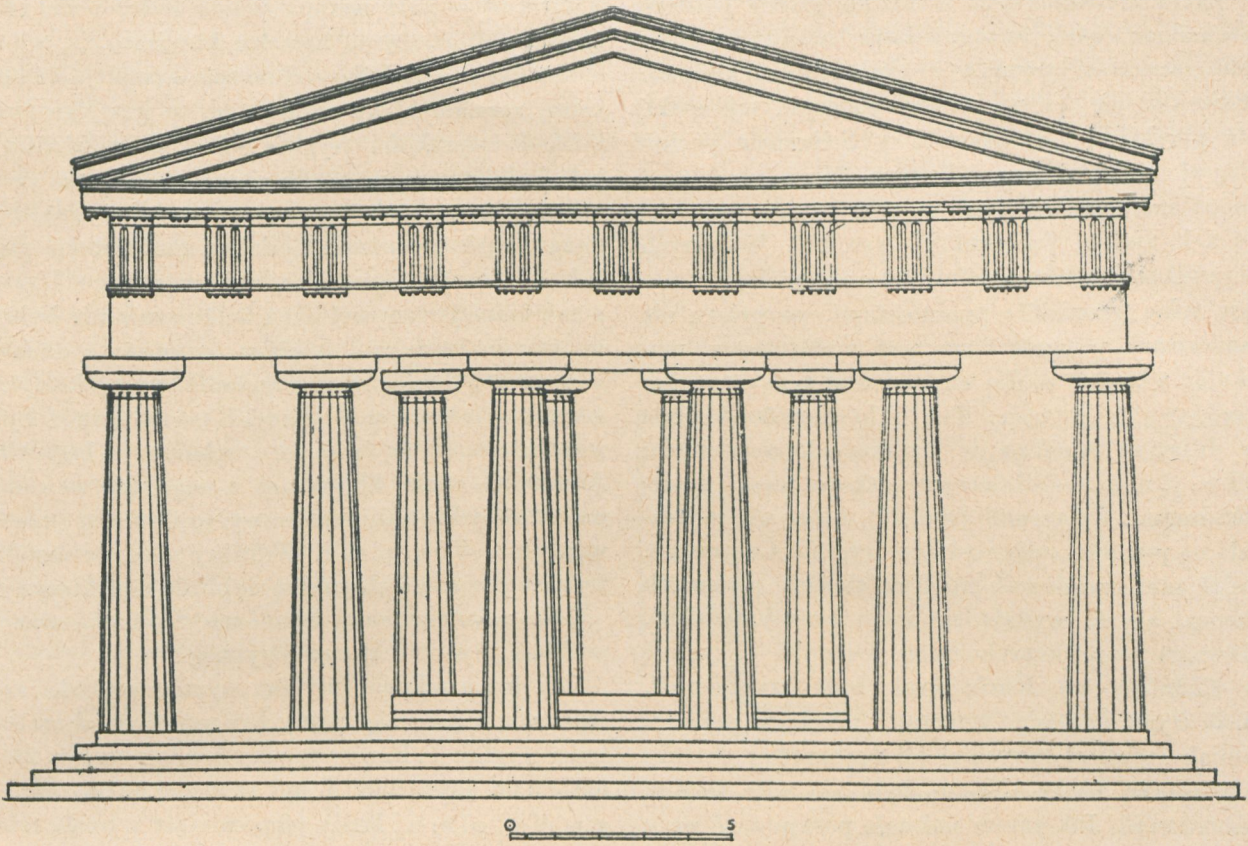
Ryc. 25. Plan świątyni C w Selinuncie (Robertson, s. 70, ryc. 27).

c) każdy tryglif musi znaleźć się dokładnie nad środkiem kolumny i nad środkiem interkolumnium (ryc. 23).

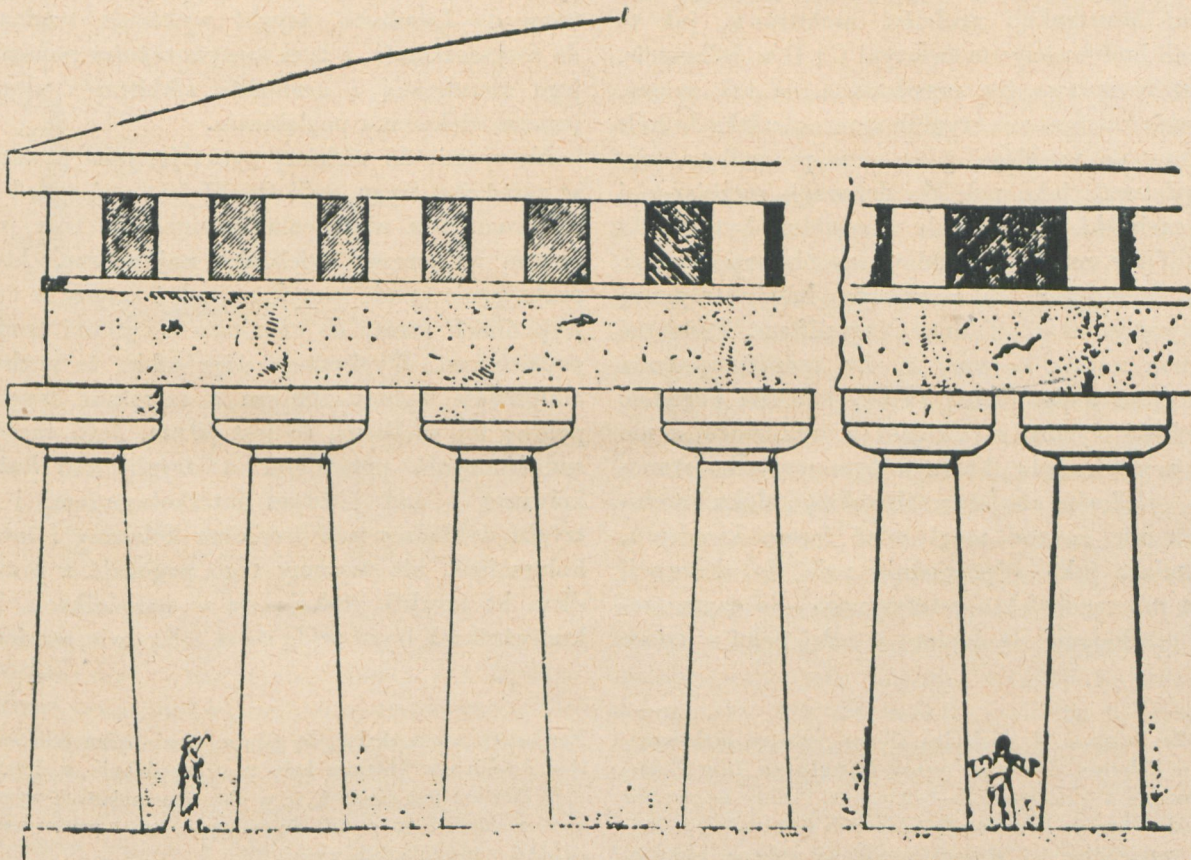
Doszliliśmy w ten sposób do jądra całego zagadnienia. Te trzy wyżej wspomniane prawidła składają się na ową zasadę tryglifów, której pragniemy

przy czym należy zwrócić uwagę na to, że rozmiar abakusa kapitelu jest zupełnie obojętny i nie odgrywa w spełnieniu tej zasady żadnej roli.

Czy w praktyce budowlanej ten moment jest osiągalny? Tak, ale bardzo rzadko i to w budowlach o stosunkowo niedużych rozmiarach.



Ryc. 26. Rekonstrukcja świątyni D w Selinuncie (J. Hulot, G. Fougères, s. 234).



Ryc. 27. Interkolumnium świątyni Apollina w Syrakuzach (Anderson, Spiers, Dinsmoor, s. 79, ryc. 21)

Rzecz zrozumiała, że architekci greccy późnego archaizmu dążyli do tego właśnie ideału: pogodzenia szerokości tryglifu z grubością architrawu. Powiodło się to wielu budowniczym tej epoki, na przykład w świątyni C w Selinuncie pochodzącej z VI w. p. n. e.⁵¹ (ryc. 25) i w drugiej nieco młodszej świątyni w tym samym mieście, w tak zwanej świątyni D (ryc. 26). W innych wypadkach prowincjonalni budowniczowie, nie mogąc sobie poradzić z trudnościami, po prostu nie umieszczali w ogóle fryzu nad architrawem maskując wiązanie dachu częściowo w tym ostatnim, częściowo w gzymsie. Tak było prawdopodobnie w świątyni Apollina w Syrakuzach z początku VI w. p. n. e. posiadającej wyjątkowo wąskie interkolumnium w pteronie (ryc. 27), które nie pozwalało na pomieszczenie nad nim tryglifu. Co prawda, mógł tam znajdować się fryz złożony z samych metop, ale to wydaje się mało prawdopodobne. Również w późnoarchaicznej świątyni doryckiej w Cadachio na Korfu brak było tryglifonu⁵². Brak fryzu złożonego z metop i tryglifów odbierał jednak świątyni doryckiej jej najbardziej charakterystyczne cechy. Na to było się więc trudno zdecydować. Jak zatem należało postępować przy projektowaniu świątyni doryckiej?

Wydawałoby się, że najprostszą rzeczą było dostosowanie szerokości tryglifu do danej wymaganiami konstrukcji grubości architrawu, jak to zrobili budowniczowie świątyni C i D w Selinuncie. Niestety sprawa nie przedstawia się tak prosto. Zbytne rozszerzenie tryglifu sprowadzałoby kształt metopy do wąskiego, pionowego prostokąta, nieprzydatnego jako pole do dekoracji rzeźbiarskiej czy malarskiej, ale przede wszystkim zbyt szeroki tryglif nie mógłby oddać w sposób przekonujący domniemanych rozmiarów belki stropowej czy jeszcze starszej kraty tryglifonu. Pamiętać bowiem należy o tym, że dla zadośćuczynienia wymogom wspomnianej zasady należało pogodzić szerokość tryglifu z grubością architrawu, a nie jego wysokością, która w tym wypadku stanowiła wielkość obojętną. Przekrój bloku architrawu nie zawsze mógł mieć formę kwadratu, natomiast jako odpowiednie pole do dekoracji i dla pewnego efektu estetycznego — o czym zresztą przekonano się dopiero w całej pełni w epoce

klasycznej — pole metopy winno było, o ile możliwości, zbliżać się do kształtu kwadratu.

Czy zaś można było — odwrotnie — zmniejszyć poziomy rozmiar bloku architrawu, to jest jego grubość, do szerokości tryglifu? To, jak widzieliśmy już, było rzeczą niemożliwą ze względu na charakter konstrukcyjny tego elementu. Pociągnęłoby to za sobą w konsekwencji dalsze zmniejszenie głębokości, to jest grubości bloków samego fryzu, a tak zmniejszony wolumen belkowania nie byłby w stanie utrzymać ciężaru gzymsów, dachu, a w szczególności rzeźb przyczółkowych, których moment ciężenia masy musiał też zawczasu być wkalkulowany w projekt techniczny budowli. Architekci epoki klasycznej z tego też powodu nawet projektowali architrawy grubsze od stosowanych w VI w. p. n. e. Widzimy więc, że zasada tryglifu posiadała charakter wybitnie dialektyczny.

Jak więc rozwiązywano ten skomplikowany problem w architekturze doryckiej?

Jak już przekonał się, wymiar grubości architrawu A nie mógł nigdy być mniejszy od szerokości tryglifu T. Bardzo rzadko $A=T$ (por. ryc. 24), natomiast najczęściej T był znacznie węższy od A, a w V w. p. n. e., kiedy niepomierne wzrosła rola metopy jako pola dekoracji figuralnej z przyczyn zarówno estetycznych, jak i propagandowych i należało bezwzględnie utrzymać jej kształt zbliżony do kwadratu, tryglif wykazuje tendencję do uwysmuklania, a tym samym różnica pomiędzy jego szerokością a grubością architrawu ulegała jeszcze większemu pogłębieniu.

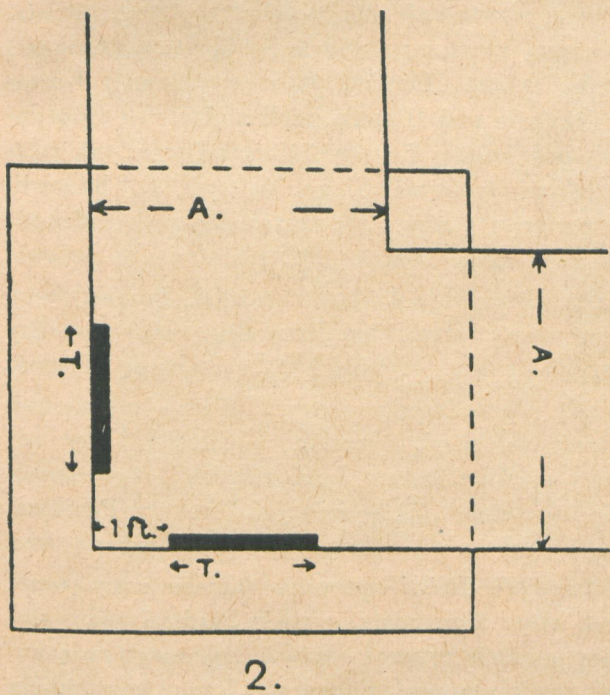
Na rycinie 28 widzimy sytuację, jaka powstaje w narożniku fryzu, jeśli tryglif jest węższy od architrawu. Dla ułatwienia zrozumienia tego problemu wybieramy wielkości najprostsze, które praktycznie są nie spotykane, gdyż zawsze w tych wypadkach mamy do czynienia z cyframi trudno podzielonymi. Wyobraźmy więc sobie, że grubość architrawu wynosi 100 cm a szerokość tryglifu połowę tej wielkości, to jest 50 cm. Jeśli chcemy zadośćuczynić prawidłom a: tryglif nad każdą kolumną i nad każdym interkolumnium, i c: tryglif dokładnie nad środkiem kolumny i interkolumnium, nie możemy tego pogodzić z prawidłem b: tryglify stykają się w narożnikach. Na krawężnikach fryzu zejdą się ze sobą dwie, powiedz-

⁵¹ Ze świątyni C pochodzą słynne metopy archaiczne, dziś w Palermo, datowane przez Langlotza (*Zur Zeitbestimmung*, s. 37) na lata 520—510 p. n. e. Należy tu również zwrócić uwagę na konstrukcję ścian celli świątyni F, w których, poczynając od połowy wysokości kolumn pteronu, wyraźnie widać naśladownictwo konstrukcji w drzewie.

Nawiasowo warto dodać, że główne partie ścian celli świątyni Apollina w Thermos były prawdopodobnie z drzewa.

⁵² Możliwe jest również, że w obu wspomnianych wypadkach architekci wzorowali się na typie tzw. predoryckich świątyń wspomnianych wyżej.

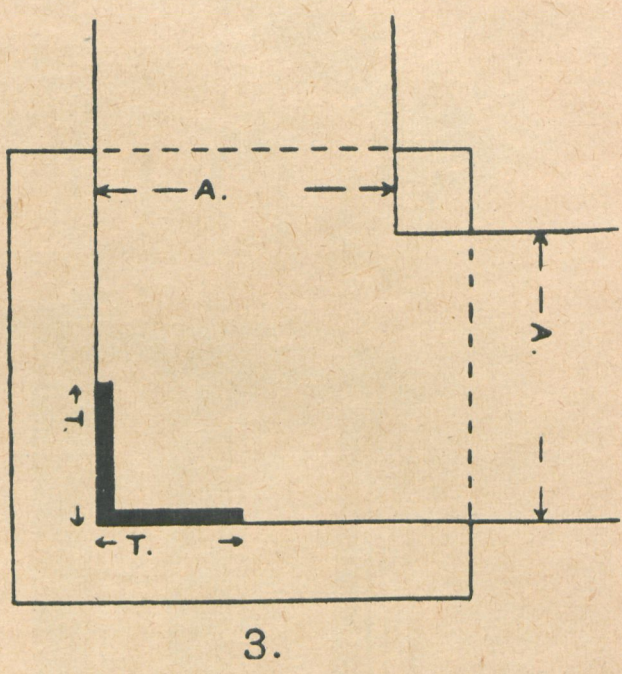
my, połówki metop. Tak radzi, co prawda, postępować Witruwiusz nie wyczuwający już istoty stylu doryckiego, ale ten stan rzeczy jest najmniej zadowalający. Powstają bowiem w takim wypadku owe puste narożniki w belkowaniu, nie mające żadnego uzasadnienia w tradycji budownictwa drewnianego, w której zawarta jest norma estetyczna architektury doryckiej. Zresztą funkcja estetyczna fryzu w elewacji świątyni doryckiej zbliżona jest do roli wstęgi spiętej w narożnikach klamrami tryglifów. Wstęga ta opasując górną część budowli gwarantuje niejako jej zwartość. Dzięki związaniu nią belkowanie wraz z ozdobnym szczytem i rzeźbami przyczółkowymi, utrzymane jako zabezpieczona w całość wieloraka masa, może pewnie spocząć swoim ciężarem na uginającym się pod tym brzemieniem swoją linią *entasis* szeregu kolumn. Wrażenia tego nie może wywołać szarfa, której spięcia klamer nie wypadają na krawędziach prostokątnej bryły.



Ryc. 28. Wykres ilustrujący problem tryglifów w narożnikach: tryglif węższy od architrawu (Robertson, s. 107, ryc. 48)

Wobec tego stanu rzeczy lepiej już byłoby pominąć w narożniku правило c: tryglif dokładnie nad środkiem kolumny... i zadośćuczynić dwom pierwszym wymogom a i b. Rycina 29 pokazuje nam taką właśnie sytuację. Świątyni greckich nie budowano jednak z klocków dziecinnych, które można dowolnie przesuwać w każdym stadium

konstrukcji. Jeśli w danym wypadku zdecydowano się zrezygnować z pravidła c, trzeba było wprzód obliczyć, o jaką odległość narożne tryglify należy przesunąć od pozycji c ku krawędziom, aby stykały się one ze sobą w narożach. Odpowiednie



Ryc. 29. Wykres ilustrujący problem tryglifów w narożnikach: $\frac{A-T}{2}$ (Robertson, s. 107, ryc. 48)

wskazówki musieli zawniesu otrzymać robotnicy przekuwający poszczególne bloki fryzu. Najczęściej bowiem tryglif wraz z metopą był wykuwany w jednym bloku lub płycie kamienia. Do wyjątków należy tak dalece precyzyjny układ fryzu, jak w świątyni Cerery w Paestum (ryc. 30) i po części w Propylejach Mnesikleasa, gdzie wpuszczone w bloki tryglify maskują wszystkie fugi pomiędzy poszczególnymi blokami fryzu.

Jak wynika wyraźnie z porównania rycin 28 i 29, należało narożne tryglify przesunąć z pozycji c ku narożnikowi o połowę różnicy grubości architrawu i szerokości tryglifu. Jeśli tak jak na naszych rysunkach $A = 100$ a $T = 50$, to odejmując 50 od 100 i dzieląc otrzymaną sumę, to jest znów 50 przez 2, otrzymamy w wyniku 25 cm i o taką właśnie odległość, jak można sprawdzić na rysunku, zostały przesunięte narożne tryglify ku krawędziom, aby uczynić zadość pravidłu b. Wieloletnie doświadczenie nauczyło mnie, że tej tak prostej w gruncie rzeczy zasady wielu miłośników architektury antycznej nie mogło się nauczyć, zapamiętać lub wprost zrozumieć. Dlatego pozwoliłem sobie w tak elementarny sposób wyjaśnić



Ryc. 30. Świątynia Cerery w Paestum (Robertson, ryc. 32).

wzór $\frac{A-T}{2}$ podany, o ile mi wiadomo, po raz pierwszy przez Koldweya⁵³ (por. ryc. 30).

We wzmiankowanej już świątyni Cerery w Paestum z VI w. p. n. e. spotykamy najprostsze zastosowanie tego zabiegu: przesunięcie narożnych tryglifów ku krawędziom dokładnie o odległość

⁵³ Koldewey-Puchstein, *ju.* Dobrze i zwięźle wyjaśnienie zasady tryglifów podaje Robertson, *ju.* (wyd. 2), s. 106 n. i *Архит. Древней Греции*, s. 32 n.

⁵⁴ Por. *Epoka Periklesa*, Bibl. Meandra, nr 10, s. 40.

⁵⁵ Po zniszczeniu Akragas przez Kartagińczyków w r. 405 p. n. e. miasto już nigdy nie podniosło się do dawnej świetności. Diodor (XIII, 82) podaje opis stanu świątyni w I w. p. n. e.

⁵⁶ Ruiny świątyni Gigantów, jak wiadomo, były przedmiotem badań już od początków XIX w. (Serradifalco,

$\frac{A-T}{2}$. W wyniku tego fryz uzyskał wprawdzie mocne spięcie klamrami tryglifów w narożnikach, ale dokonane to zostało, jak widzimy, kosztem znacznego wydłużenia metop najbliższych krawędzi, tak zwanych ostatnich metop, przez co wyraźnie zakłócony został jednolity rytm wielkości alternujących się elementów dekoracji tryglifonu, to jest metop i tryglifów. W całości efekt logicznego sensu tej części belkowania jest niezadowalający.

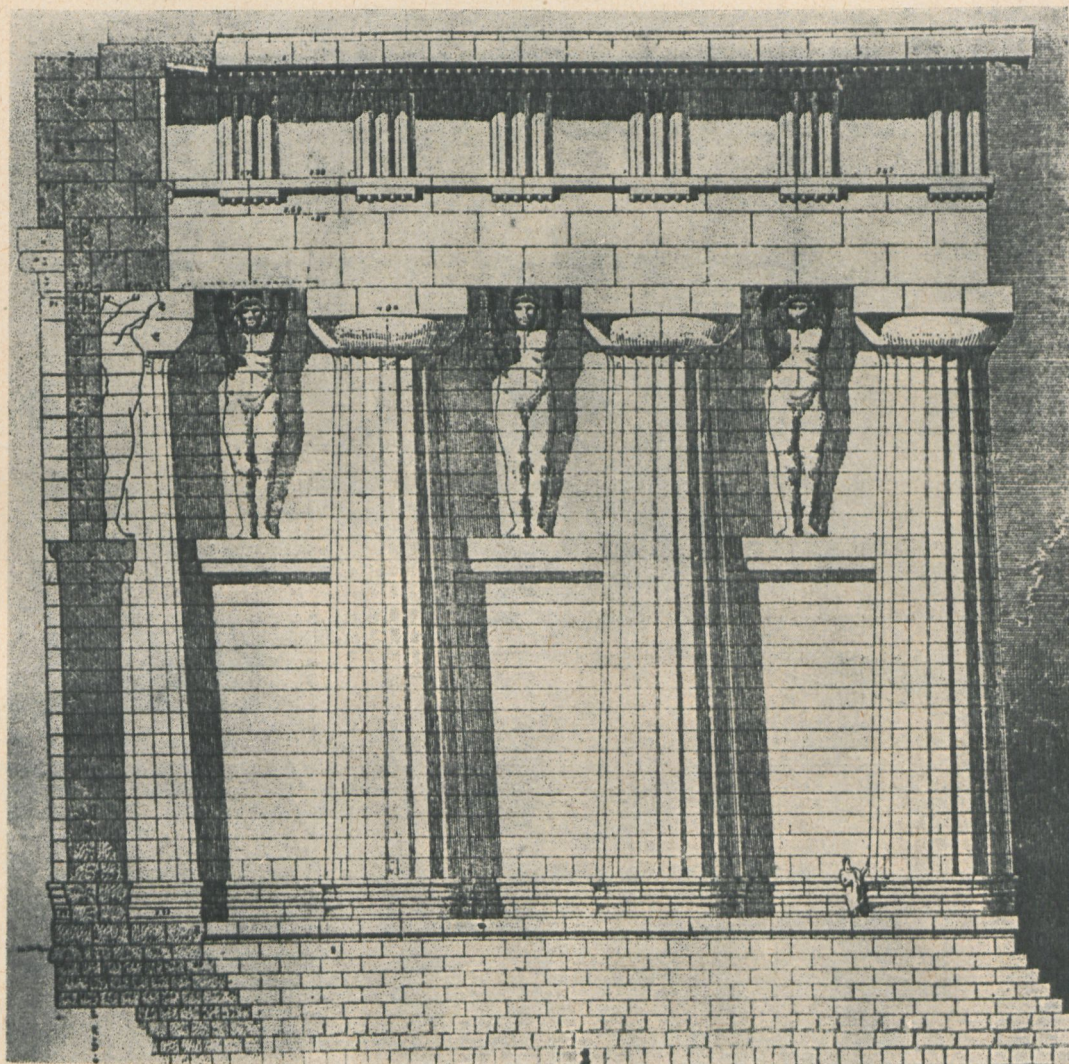
Czy jednak nasza ocena estetyczna posiada dostateczny sprawdzian historyczny, czy nie popełniamy błędu imputując nasze odczucia estetyczne greckim architektom tej epoki? Nic podobnego. Właśnie nasza współczesna norma estetycznego układu: rytmu, harmonii i symetrii⁵⁴ oparta jest na sztuce greckiej. W istocie Grecy sami zdawali sobie sprawę z niedomagań estetycznych tak skonstruowanego fryzu przy zastosowaniu wzoru $\frac{A-T}{2}$ do narożnych tryglifów. Usiłowali więc w następnych budowlach znaleźć lepsze rozwiązanie dla zasady tryglifów. W rozpoczętej zaraz po r. 480 w Agrigentum (Akragas) przez tyrana Hierona, po klęsce zadanej Kartagińczykom pod Himerą, wielkiej budowli świątyni poświęconej Zeusowi Olimpijskiemu, tak zwanej dziś świątyni Gigantów (ryc. 31), budowli, która zresztą nigdy nie została całkowicie dokończona⁵⁵, mamy różnicę $\frac{A-T}{2}$ rozłożoną w połowie na tryglify poprzedzające narożniki. Innymi słowy przesunięty został ku krawędzi każdy narożny tryglif o połowę odległości $\frac{A-T}{2}$ i o tę samą odległość każdy poprzedzający go tryglif znajdujący się nad narożnym interkolumnium. Wydłużone więc zostały po dwie metopy krańcowe, ale już w sposób nie tak rażący, jak w świątyni Cerery w Paestum, gdyż odcinek $\frac{A-T}{2}$ został tu rozłożony na dwa elementy⁵⁶. Efekt optyczny takiego rozwiązania jest, rzecz zrozumiała, o wiele bardziej zadowalający poczucie rytmu i odczucie logicznego związku, jaki istnieje pomiędzy dekoracją fryzu i konstrukcją belkowania, ale sprowadzony on jest wyłącznie do jednego elementu fasady, jakim jest tryglifon.

*

Cockerell). Po pierwszych nieudanych próbach naukowej rekonstrukcji (Choisy i Durm) wyniki studiów i pomiarów Puchsteina (Koldewey-Puchstein, *ju.*) pozwoliły na stworzenie rysunkowej hipotezy pierwotnego wyglądu tej budowli, na przykład u Durma w ostatnim wydaniu jego *Baukunst der Griechen*, 1910. Por. też Pace (Mon. L. XXVIII 1922, s. 173) i Marconi (Boll. d'Arte, S. II, vol. 6 1926—1927, s. 33), por. ost. H. Drerup, *Bericht über den VI Internationalen Kongress f. Archäologie*, Berlin 1940, s. 379 n.

Architekturze doby klasycznej ten stan rzeczy już nie mógł wystarczyć. W elewacji budynku musiała znaleźć wyraz zasada, że w logicznej konstrukcji architektonicznej, jak w organicznym kształtowaniu plastyki, każda część współdziała w statyce budowli lub jest od niej uzależniona, że nie ma tu elementów przypadkowych, nie zwią-

sady tryglifów na inne części budowli poza fryzem. Aby zredukować do minimum konieczne w tym wypadku, jak widzieliśmy, wydłużenie dwu krańcowych metop, najprostszą rzeczą było zwięźenie czterech narożnych interkolumniów, nad którymi te metopy znajdowały się i które szerokość tych metop określały.



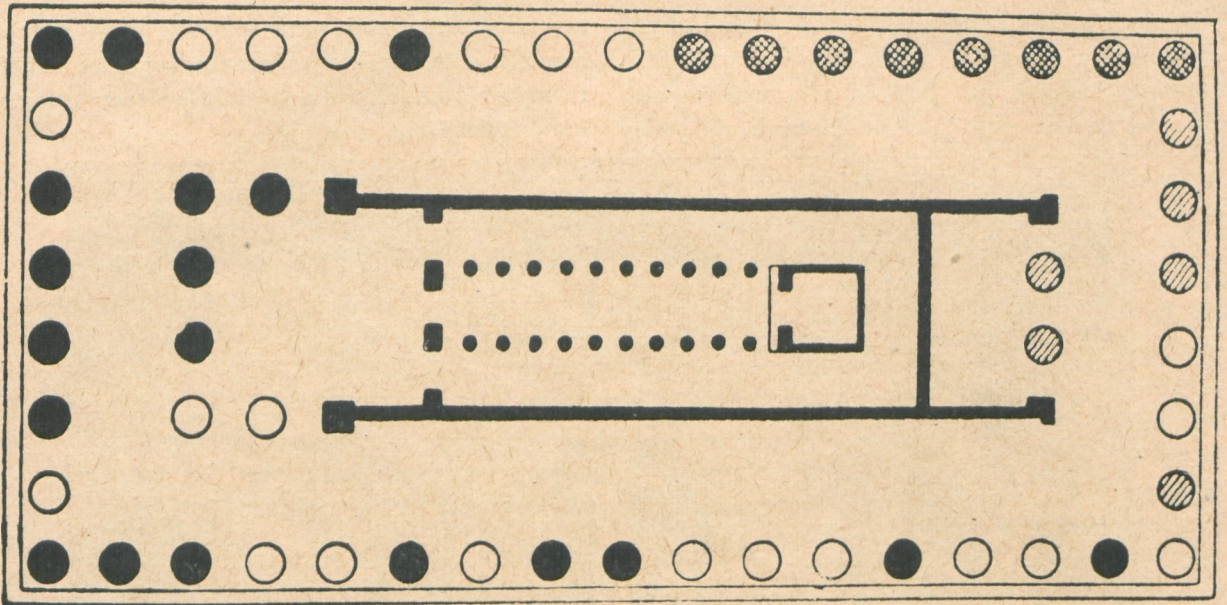
Ryc. 31. Świątynia Gigantów w Akragas. Rekonstrukcja według Koldeweya (Anderson, Spiers, Dinsmoor, ryc. 32).

zanych z całością, że każdy szczegół dekoracji wypływa konsekwentnie bądź z wewnętrznych prawideł konstrukcji architektonicznej, bądź łączy się ściśle z celem użytkowym danej partii budynku. W kształtowaniu epoki klasycznej nie mogło być miejsca na dowolność, przypadek lub brak konsekwencji logicznej. Już zresztą niektórzy budowniczowie schyłku okresu późnego archaizmu czynili próby rozłożenia różnicy $\frac{A-T}{2}$ wynikającej z za-

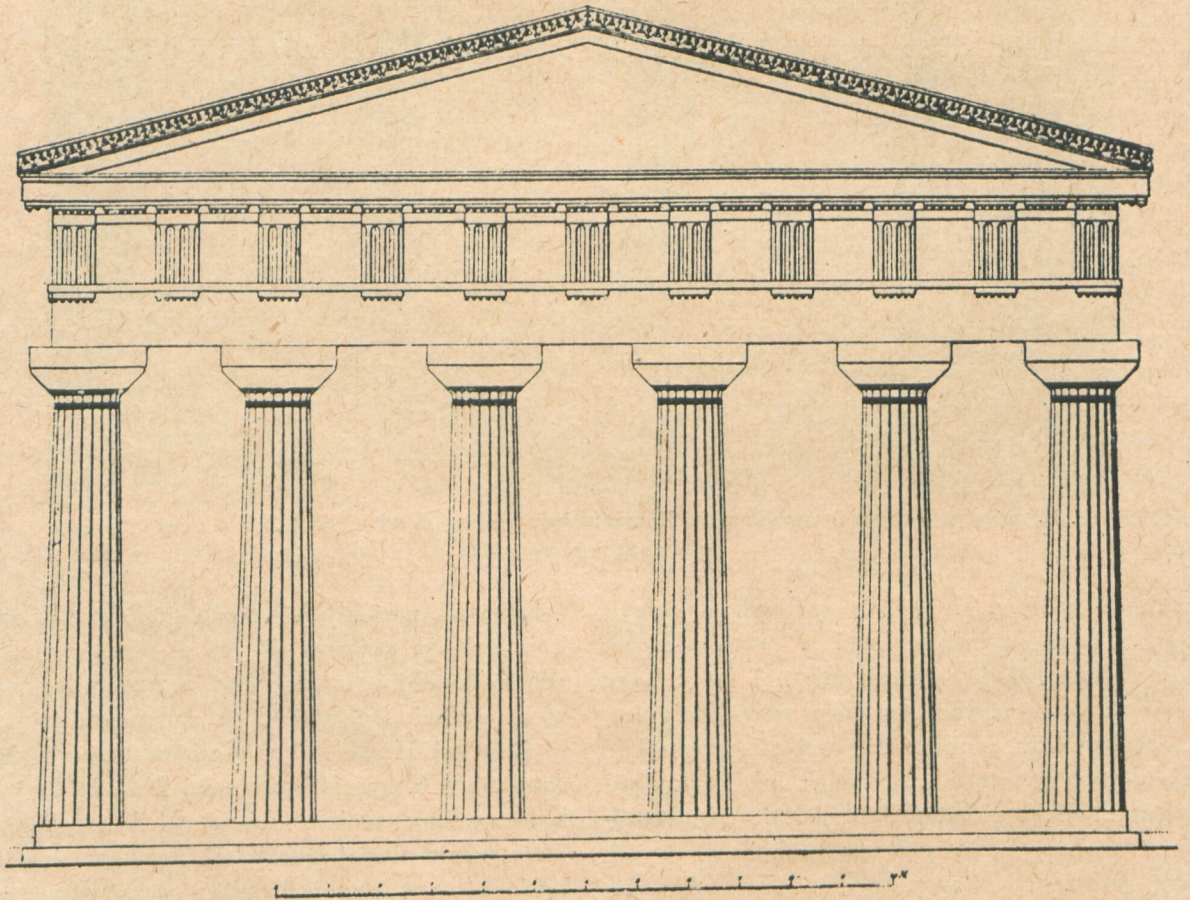
⁵⁷ Istnienie w Heraionie olimpijskim podwójnej kontrakcji w fasadzie wschodniej i zachodniej a pojedynczej z boków dłuższych, tj. pln. i pld., stanowi zupełny wyjątek w budownictwie pierwszej połowy VI w. p. n. e. Sądzę, że

Zwięźenie narożnych interkolumniów, tak zwana kontrakcja, pojawia się już w niektórych budowlach drugiej połowy VI w. p. n. e., na przykład w kolosalnej świątyni G w Selinuncie (ryc. 32), w świątyni Heraklesa w Agrigentum, w świątyni Apollina w Koryncie i w drugiej fazie budowy He-katompedonu, to jest w świątyni Ateny Polias na Akropolis ateńskiej (ryc. 33)⁵⁷. To, co w drugiej połowie VI w. występowało tylko sporadycznie w bu-

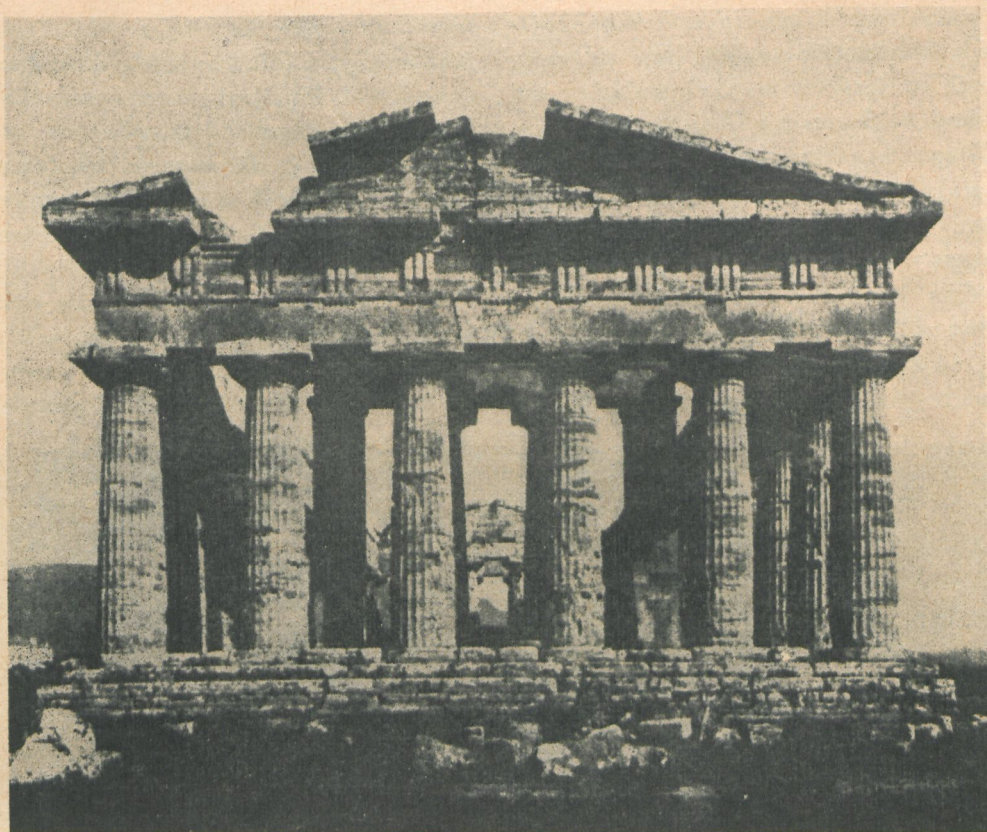
kontrakcję tę wprowadzono chyba w okresie późniejszym podczas wymiany kolumn drewnianych na kamienne, która była dokonana w trzech fazach, jak o tym świadczą trzy zasadnicze kształty kolumn.



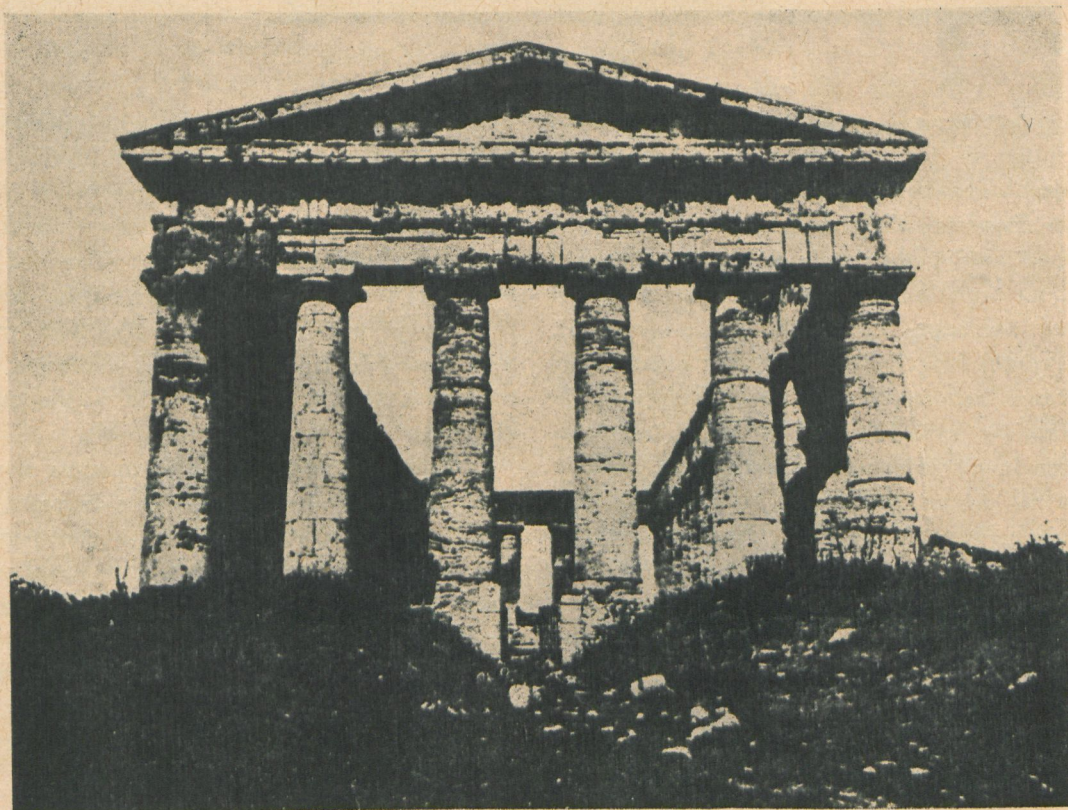
Ryc. 32. Plan świątyni G w Selinuncie. Kontrakcja narożnych interkolumniów (Robertson, s. 86, ryc. 37)



Ryc. 33. Tzw. Hekatompedon — świątynia Ateny Polias na Akropolis ateńskiej (A. Boetticher, *Die Akropolis von Athen*, s. 64, ryc. 10)



Ryc. 34. Świątynia Posejdona w Paestum. Strona zachodnia (F. Krauss, *Paestum. Die griechischen Tempel*, tabl. 45)



Ryc. 35. Świątynia w Segesta (F. Noack, *Die Baukunst des Altertums*, tabl. 25)

downictwie sakralnym, staje się w V w. obowiązującą zasadą. Mało tego, zabieg ten rozszerza się i na drugie od krańców interkolumnia i w ten sposób powstaje tak zwana kontrakcja podwójna. Można wyraźnie stwierdzić, że o ile tak zwana pojedyncza kontrakcja zdarza się wyjątkowo w drugiej połowie VI w. p. n. e., stanowi ona zasadę w świątyniach V w. p. n. e. Natomiast podwójna kontrakcja występuje, z wyjątkiem Heraionu w Olimpii⁵⁸, dopiero w V w. p. n. e. najwcześniej na Sycylii i to w trzech wariantach: najczęściej podwójna od strony pronaosu i opisto-

niów: dwa narożne równe sobie, następnie dwa poprzedzające je i wreszcie trzeci wymiar najszerszy odpowiadał interkolumnium środkowemu. Okoliczność ta odpowiadała całkowicie przeznaczeniu użytkowemu środkowego interkolumnium, które leżało na wprost drzwi świątyni i stanowiło główne do niej wejście. Tę zadziwiającą zgodność właściwego rozwiązania zasady tryglifów z przeznaczeniem użytkowym poszczególnych elementów budowli będziemy śledzić i w innych wypadkach. Świadczy to wymownie nie tylko o pomysłowości ówczesnych budowniczych, ale przede wszystkim



Ryc. 36. Propyleje od strony wschodniej

domu, a pojedyncza ze stron bocznych lub rzadko też odwrotnie, to jest pojedyncza w obu fasadach, a podwójna z boków, na przykład w świątyni Posejdona w Paestum ok. r. 440 p. n. e. (ryc. 34)⁵⁹, i wreszcie jako podwójna na czterech rogach świątyni, na przykład w nie dokończonych świątyni w Segesta założonej ok. r. 430 p. n. e. (ryc. 35).

W klasycznej świątyni doryckiej nie można więc na podstawie narożnych lub poprzedzających je interkolumniów wydedukować wielkości tak zwanego normalnego interkolumnium, które według Witruwiusza winno posiadać pewną określoną liczbę modułów⁶⁰. W świątyni Posejdona w Paestum narożne interkolumnium wynosiło 15 stóp plus dwie palmy. Dodajmy wreszcie, że klasyczny *hexastylos* (kontrakcja podwójna) posiadał w konsekwencji w fasadzie trzy rozmiary interkolum-

o najdalej idącym zharmonizowaniu wszystkich elementów budowli, o wyraźnej zgodności teoretycznych założeń z użytkowym celem praktycznym. Ten właśnie praktyczny, użytkowy cel nakazał Mneziklesowi jedyne w swoim rodzaju odstępstwo od ścisłego wypełnienia pierwszego i trzeciego prawda zasady tryglifów w Propylejach ateńskich, gdzie nad środkowym interkolumnium, to jest nad głównym wejściem bramy, znajdują się dwa tryglify (ryc. 36).

Zwężenia narożnego interkolumnium można było dokonać nie tylko przez zsunięcie kolumn, ale również za pomocą rozszerzenia, to jest pogrubienia narożnych kolumn. I ten moment został wykorzystany przez architektów greckich. W Partenonie na przykład średnica dolnego bębna narożnej kolumny jest o 0,064 m większa od pozostałych⁶¹.

⁵⁸ Por. przypis 57.

⁵⁹ Por. AJA LVI 1952, s. 173.

⁶⁰ Vitruv., IV, 3, 3; *pyknoastylos* = 1½ moduła, *systylos* = 2, *eustylos* = 2¼, *diastylos* = 3, *aerostylos* = 4 moduły.

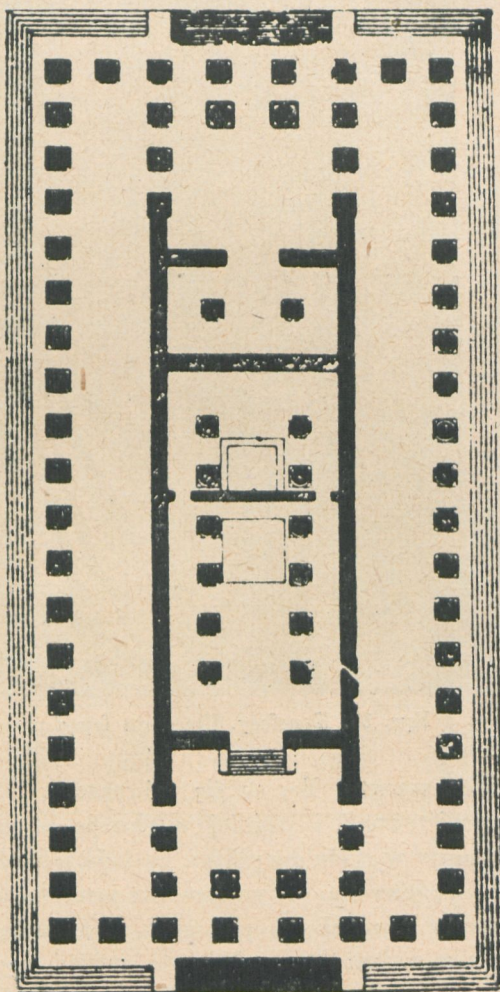
⁶¹ Przeciętna średnica = 1,904 m, narożnych kolumn = 1,968 m.

I tu również istnieje zgodność konsekwentnego stosowania zasady tryglifów z celem praktycznym. Rozszerzenie woluminu narożnych kolumn dało z jednej strony zadowalający efekt optyczny, z drugiej zaś powodowało statyczne umocnienie narożników budynku. Nie jest zresztą wykluczone, że już w najstarszych kolumnadach drewnianych świątyń dojrzałego archaizmu słupy narożne z tego względu dawano grubsze i nawet Witruwiusz, nie zdając sobie sprawy z tkwiącej tu zasady tryglifów, radzi tak budować.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt tej sprawy. Jak wiadomo, w starszych świątyniach VI w. p. n. e., zarówno doryckich jak i jońskich, interkolumnia peristazy nie są wszystkie równe sobie. Dopiero świadome wprowadzenie kontrakcji w świątyniach doryckich przynosi ze sobą pewne uporządkowanie i wyrównanie wymiarów w obrębie interkolumniów, rzecz zrozumiała, z wyjątkiem narożnych, które ulegają zwężeniu⁶². Dotychczas, o ile mi wiadomo, nie znaleziono wytłumaczenia dla tego faktu. A rzecz jest tym bardziej ciekawa, że moment ten występuje bardzo wyraźnie we wczesnych pteronach jońskich, w których mamy do zanotowania charakterystyczne zwężanie się interkolumniów od wejścia ku narożnikom. Szczegół zachowany również na przykład w wielkiej świątyni Artemidy w Sardes z IV w. p. n. e.⁶³ (ryc. 37). O cóż tu mogło chodzić, jak nie o zadośćuczynienie wymogom zasad rytmu, który polega na powtarzaniu, szeregowaniu elementów bardzo podobnych, ale nie jednakowych. Słynne kanefory na fryzie partenoińskim (ryc. 38) dlatego są piękne, a nie nudne, że każda z nich jest odmiennie scharakteryzowana w drobnych szczegółach gestu, pozy czy stroju⁶⁴. W tej właśnie nieuchwytnej na pozór dla oka różnorodności interkolumniów i grubości kolumn tkwi niepowtarzalny już później rytm greckiej kolumnady późnoarchaicznego i klasycznego okresu. Rytmikę tę zagubił Pythios (Pytheos), budowniczy świątyni Ateny w Priene w IV w. p. n. e. (ryc. 39), główny, zdaniem Witruwiusza, przeciwnik doryckiego porządku, który głosił zasadę bezwzględnej równości wszystkich interkolumniów (ryc. 40). Tak też budowano już w epoce hellenistycznej

i później, rozszerzając niekiedy dla celów praktycznych środkowe interkolumnium jako wejście główne.

W budowlach stylu doryckiego, wznoszonych w okresie hellenistycznym, nie przestrzega się już



Ryc. 37. Plan świątyni Artemidy (Kybele?) w Sardes ok. 325 r. p. n. e. Zwężanie się interkolumniów od wejścia świątyni ku narożnikom

surowych reguł zasady tryglifów. Zarzucając wypracowane na przestrzeni kilku wieków normy wiążące dla tego porządku zatracono istotną treść i realistyczny charakter budownictwa doryckiego. Pozostały tylko zewnętrzne formy nie związane z tradycją konstrukcji, pozbawione wewnętrznego wyrazu, schodzące do roli zwykłego geometry-

⁶² Na ogół utrzymuje się zwyczaj, podyktowany być może względami praktycznymi, nieznacznego zwiększenia rozpiętości interkolumniów od strony pronaosu i opistodomu w stosunku do pteronu obu dłuższych boków. Tak jest np. w Heraionie w Olimpii, w świątyni Apollina w Syrakuzach na Ortygii, w świątyniach: C w Selinuncie, Apollina w Koryncie, Afai na Eginie, Zeusa w Olimpii i Apollina w Bassae.

Odrotnie jednak frontowe interkolumnia są węższe w świątyniach D, F, G w Selinuncie, w Olimpieonie w Agrigentum i w świątyni Apollina w Paestum.

⁶³ Robertson, *iw.* (wyd. 2), s. 150, nie znajduje na to odpowiedzi.

⁶⁴ Por. K. Michałowski, *Epoka Periklesa*, s. 57 n.

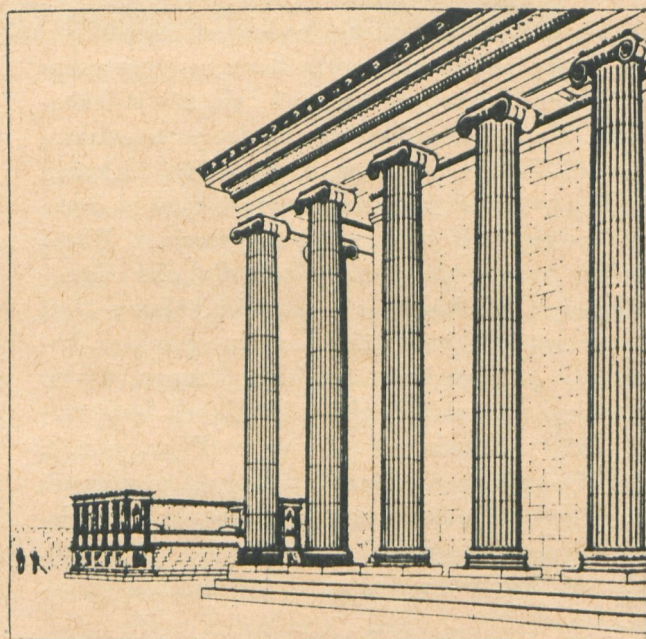


Ryc. 38. Kanefory. Fragment fryzu partenoińskiego (M. Collignon, *Le Parthénon*, tabl. 117)

cznego ornamentu. To, co się wówczas w dobie hellenistycznej i później w okresie rzymskim buduje w stylu doryckim, posiada jedynie dekorację dorycką, ale pozbawione jest właściwych temu porządkowi proporcji. Od końca IV w. p. n. e. możemy właściwie mówić wyłącznie o architekturze pseudodoryckiej⁶⁵.

Dla porządku doryckiego rytmika kolumnady nie była sprawą samą dla siebie jak w porządku jońskim, nie stanowiła elementu treścią swą nie związanego z pozostałymi częściami budowli. Wprost przeciwnie, była ona, jak widzimy, najściślej związana z zasadą tryglifów, która niejako w konsekwencji swego zastosowania rytmikę tę powodowała, nadawała jej pewne określone, pozbawione już dowolności formy, znajdujące swój odpowiednik w rytmicznym rozłożeniu elementów samego fryzu.

Nie tylko jednak kategoria estetyczna rytmu uwarunkowana była zasadą tryglifów. Odpowiadające sobie rozłożenie w narożnikach



Ryc. 39. Świątynia Ateny w Priene od strony północnej. Rekonstrukcja (Martin Schede, *Die Ruinen von Priene*, s. 30, ryc. 32)

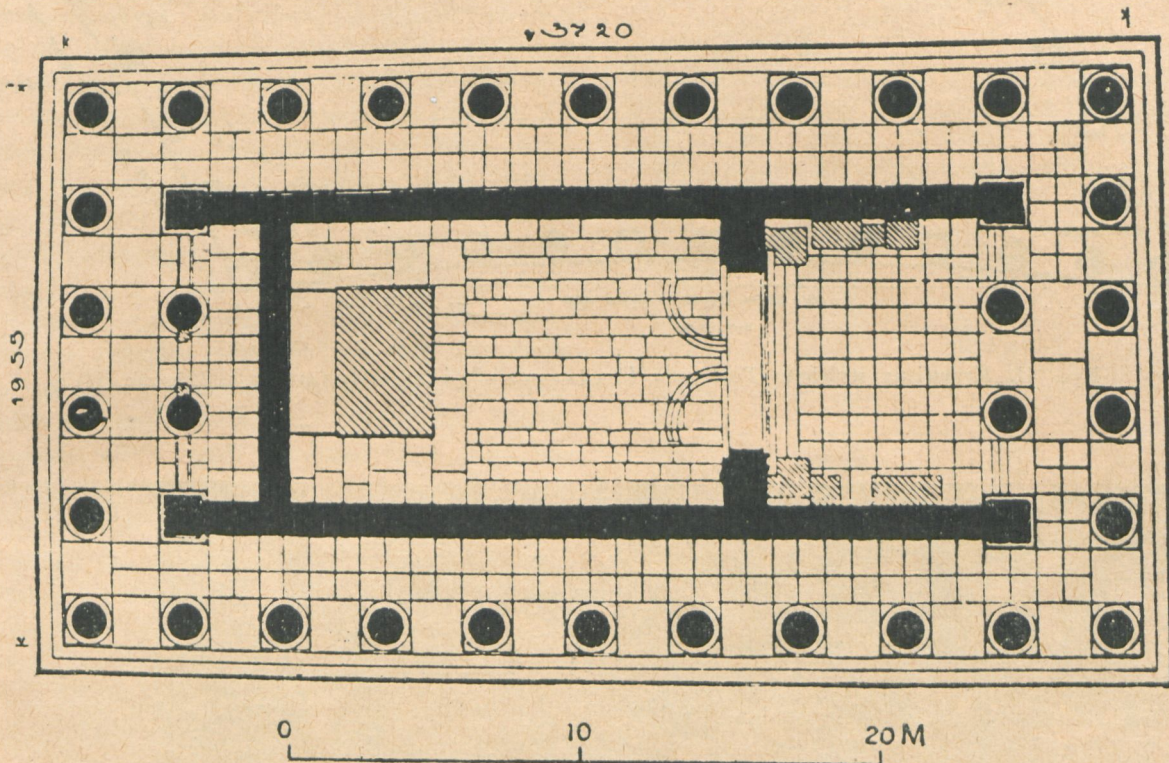
⁶⁵ Warto zasygnalizować tutaj referat H. L. Scrantona wygłoszony na 53 dorocznym zjeździe Amerykańskiego Instytutu Archeologicznego w roku 1951, pt. *Dimension in*

Greek Art, który sztukę wczesnego archaizmu charakteryzuje jako jednowymiarową (?!), dojrzały i późny archaizm byłby dwuwymiarowy, sztuka epoki klasycznej trójwymiarowa,

wielkości $\frac{A-T}{2}$ na dwa tryglify względnie metopy, pojedyncza lub podwójna kontrakcja i pogrubienie narożnych trzonów kolumn spełniało w całej rozciągłości klasyczne prawo symetrii, odbite również w układzie grup przyczółkowych. Porządek joński nie posiadał w swoich założeniach takich możliwości wyrazu dla oddania zasad symetrii.

Wrażenie rytmu i symetrii a równocześnie zwartości całej budowli potęgowało jeszcze nie-

tyni Apollina na Koryncie (tylko z frontu i z tyłu), a w Wielkiej Grecji w ogóle i przed okresem klasycznym są nieznane. Architektura jońska wprowadza je sporadycznie dopiero w IV w. p. n. e., na przykład w świątyni Ateny Polias w Priene (por. ryc. 39), i to w formie szczątkowej przez nieznaczne pochylenie narożników stylobatu w krawężnikach, wyraźnie już tylko dla ułatwienia spływu wód deszczowych.



Ryc. 40. Plan świątyni Ateny Polias w Priene. Zasada bezwzględnej równości interkolumniów (Robertson, ryc. 64),

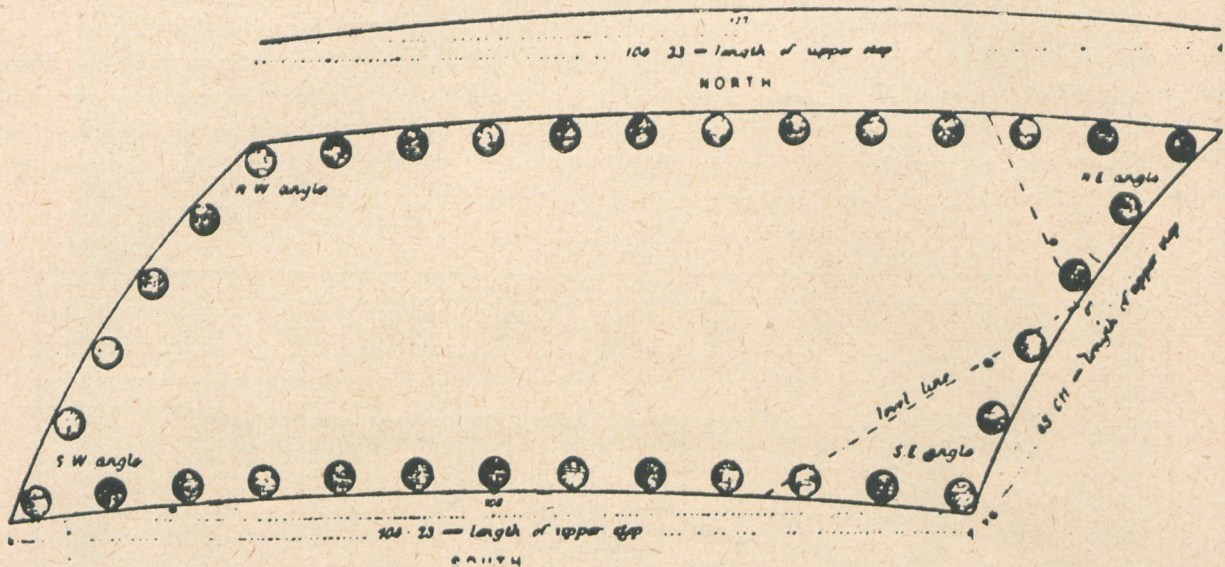
znaczne nachylenie do wewnątrz kolumn narożnych. W Partenonie wynosi ono 7 cm. Pozostawało ono też w najściślejszym związku z zasadą tryglifów, ponieważ dzięki nachyleniu kolumny zmniejszała się u góry rozpiętość interkolumnium, co pozwalało na jeszcze dalsze zmniejszenie we fryzie różnicy $\frac{A-T}{2}$.

Ale co więcej. Tej zasadzie wydaje się być w pewnej mierze podporządkowana również sprawa owych słynnych krzywizn stylobatu w niektórych świątyniach doryckich, które pozostają w ścisłej korelacji z wertykalnymi krzywiznami kolumn narożnych i horyzontalnymi krzywiznami samego belkowania. Przed V w. p. n. e. występują one niezmiernie rzadko, na przykład częściowo w świą-

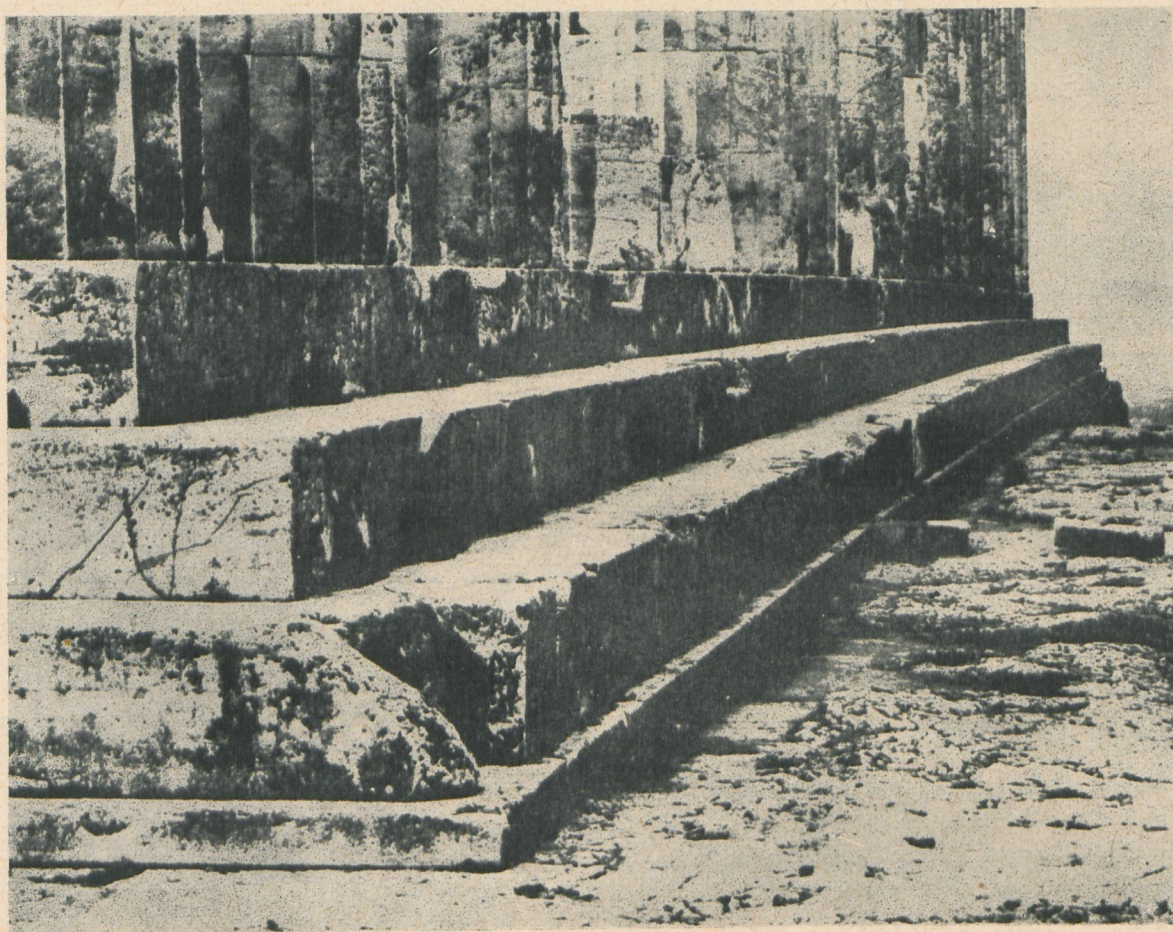
Klasyczne jednak krzywizny horyzontalne, które nadają stylobatowi kształt napiętego na rogach i lekko wydętego, prostokątnego kawałka płótna (ryc. 41), występują, prócz świątyni Afai na Eginie z końca VI w. p. n. e., tylko w najwybitniejszych budowlach klasycznych, jak świątynia Zeusa w Olimpii, świątynia Gigantów, to jest Olimpieion w Agrigentum, a przede wszystkim w Partenonie. Z budowli świeckich posiadają je, jak wiadomo, Propyleje Mnesiklesa. Nie ulega wątpliwości, że *scamilli impares* Witruwiusza dotyczą właśnie sposobu układania stylobatu, to jest najwyższej warstwy *krepis* — fundamentu, w pewien określony sposób, może przez podkładanie pod nią małych, nierównej wielkości płytek, dla

zaś okresu hellenistycznego czterowymiarowa, gdzie w architekturze występuje przestrzenność i wrażenie ruchu

na niekorzyść solidności wykonania, por. AJA LVI 1952, s. 176.



Ryc. 41. Krzywizna stylobatu Partenonu (Anderson, Spiers, Dinsmoor, s. 120, ryc. 43)



Ryc. 42. Krzywizna stylobatu. Partenon

uzyskania określonych krzywizn powierzchni. Ale w Partenonie krzywizny te występują już w warstwach fundamentu (ryc. 42)⁶⁶. U samej podstawy świątyni tkwi więc zarodek pewnej koncepcji twórczej, której regulatorem był tryglif.

Współdziałanie bowiem, nie bezpośrednie wprowadzie, jak na przykład w kolumnadzie, krzywizn horyzontalnych z zasadą tryglifów rozgrywa się w sposób oczywisty w sferze efektów optycznych elewacji świątyni. Krzywizny horyzontalne bowiem nie tylko mają na celu zapobiec wrażeniu wklęsłości, jakie u patrzącego z oddali wywołać mogłyby dokładne poziome linie stopni stylobatu, ale również dzięki powtórzeniu ich w belkowaniu nadają one całej budowie określony efekt elastycznej spistości i harmonii wszystkich członów budowli związanych, spiętą klamrami tryglifów, wstęgą fryzu. A zgodnie z tym, co już wyżej było powiedziane, owe skomplikowane obliczenia konstrukcyjne, mające pozornie na celu uzyskanie tylko określonych efektów estetycznych, dawały również w rezultacie bardzo praktyczne efekty. Ułatwiały spływ wód deszczowych z całej budowli, zarówno ze stylobatu peristazy, jak i z nachylonej w ten sposób ku narożnikom simy, czyli rynny. Teoria w ścisłym powiązaniu z praktyką! Dekoracja, efekty estetyczne w korelacji z celem użytkowym, oto fakty, które na każdym kroku uderzają nas podczas studium architektury greckiej, a zwłaszcza przy rozpatrywaniu regulującej prawidła porządku doryckiego zasady tryglifów.

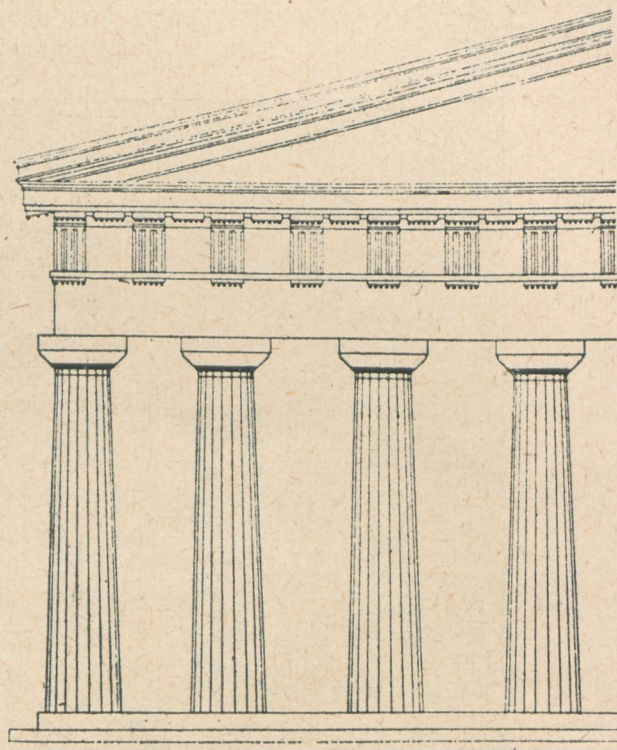
Zsumujmy w punktach te wszystkie środki, które stosowano w sakralnym budownictwie doryckim dla zadośćuczynienia trzem prawidłom zasady tryglifów:

1. Przesunięcie narożnych tryglifów o odcinek $\frac{A-T}{2}$ ku krawędziom fryzu. Świątynia Cerery w Paestum (por. ryc. 30).

⁶⁶ Krzywizny Partenonu pierwszy zaobserwował w r. 1810 Cockerell, badali je następnie: Donaldson w 1818, Hoffer i Pennethorne 1836/7, a pierwszych dokładnych pomiarów dokonał w r. 1846 Penrose publikując wyniki w r. 1851, wydanie drugie w r. 1888 pt.: *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*. Por. też Goodyear, *Greek Refinements*, 1912. Zmarły w czasie wojny najwybitniejszy archeolog włoski, prof. della Seta, w czasie jednej z przechadzek wspólnych na Akropolis ateńskiej w r. 1929 dawał wyraz pogładowi, że boczne krzywizny, których, jak wiadomo, punkt szczytowy wyższy o 5,8 cm znajduje się w 3/4 długości Partenonu od pn.-zach. rogu, powstały z powodu rozpoczęcia budowli *krepis* przez dwie ekipy robotników na dwu krańcach od strony wschodniej i od zachodu. Brak dokładnych przyrządów mierniczych spowodował zejście się tych dwu brygad roboczych na różnym poziomie,

2. Przesunięcie dwu krańcowych tryglifów ku krawędzi, każdy o odcinek $\frac{A-T}{2}$. Świątynia Gigantów w Agrigentum (por. ryc. 31).

3. Kontrakcja pojedyncza w pteronie. Świątynia G w Selinuncie (por. ryc. 32).



Ryc. 43. Świątynia G w Selinuncie od strony zachodniej (J. Hulot, G. Fougères, s. 253)

4. Kontrakcja podwójna w fasadzie, pojedyncza z boków (ryc. 43) lub odwrotnie. Świątynia Posejdona w Paestum (por. ryc. 34).

5. Kontrakcja podwójna we wszystkich narożnikach. Świątynia w Segesta (por. ryc. 35).

6. Zgrubienie kolumn narożnych. Partenon (por. ryc. 23).

jak w budowie tunelu. Ten błąd techniczny miał Iktinos w genialny sposób wyrównać wykorzystując niezamierzoną omyłkę dla wywołania specyficznego, jedyne (?) w Partenonie efektu optycznego. Iktinos zresztą, jak wiadomo, miał być autorem dzieła teoretycznego o iluzji optycznej tej świątyni. Por. też G. P. Stevens, *AJA XXXVIII* 1934, s. 533 n.

A. V. Gerkan, *Netzhauperspektive*, J. d. I., 68, 1953, s. 144 n., ostro rozprawia się z tezą W. Zeise, *Die Abbildungsfehler des Auges als Grundlage der Verfeinerung der griech. Architektur*, Diss., Kiel 1947, który całe zagadnienie krzywizn w świątyni doryckiej sprowadza wyłącznie do wymogów perspektywy powiedzmy „optycznej” (opartej na obrazie w wypukłej siatkówce oka), z pominięciem zasady tryglifów, której v. Gerkan przyznaje w każdym razie decydujące znaczenie, jeśli chodzi o kontrakcję.

7. Nachylenie kolumn narożnych, tak zwane krzywizny wertykalne. Partenon (por. ryc. 44).

8. Krzywizny horyzontalne. Partenon (por. ryc. 42).

*

Witruwiusz mówiąc o proporcjach w architekturze⁶⁷ określa *modulus* jako stałą miarę kanonu. Zdaniem jego, modulusem może być raz długość

strony, szerokość tryglifu jest niejako regulatorem rytmu, symetrii i harmonii w elewacji całej budowli, jest w architekturze doryckiej wykładnikiem normy trzech zasadniczych kategorii estetycznych klasycznej sztuki greckiej.

Ale w tryglifie tkwi jeszcze inna cecha i to może najważniejsza, dzięki której możemy pojąć, na czym polega w istocie realizm architektury gre-



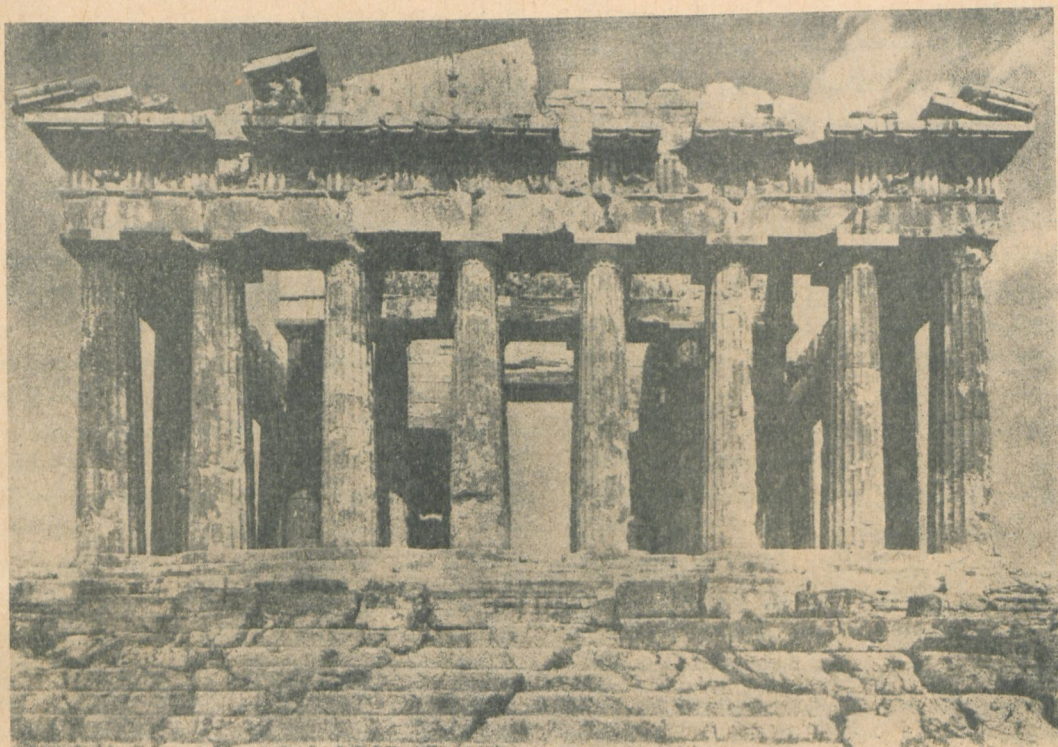
Ryc. 44. Partenon od strony zachodniej

fasady, innym razem średnica dolnego bębna kolumny lub wreszcie szerokość tryglifu. Przekonał się, że w architekturze doryckiej modulem może być tylko szerokość tryglifu. Ona jedynie stanowi tę najmniejszą, niezmienną wielkość, której architekt musi podporządkować inne wymiary, z którą musi się liczyć w projektowaniu każdego elementu; potrafi ona nawet wycisnąć swe piętno na fundamencie budowli. Z drugiej

ckiej. Tryglif jest bowiem głównym, rodzimym czynnikiem, który wiąże monumentalną budowlę z marmuru z jej prototypem w drzewie w jeden ciąg ewolucyjny. On jest świadectwem a zarazem stróżem bezwzględnej logiki konstrukcyjnej w każdym elemencie proporcji i dekoracji świątyni logiki odpowiadającej organicznej budowie ciała w plastycie. Dzięki tryglifowi oraz *entasis* kolumn i krzywiznom wyczuwamy w świątyni doryckiej

⁶⁷ Vitruv., IV, 3,3. Jeśli chodzi o tzw. *boską proporcję*, która wywodzi się z platońskiej *ἀναλογία* (*Timaios*, 31 b—c) posiada znamiona postępu geometrycznego $34/21$ i $55/34$ i jako tzw. *złote cięcie* doznała u teoretyków Odrodzenia, a przede wszystkim u Luca Pacioli i Leonarda da Vinci, ostatecznej sankcji (por. ostatnio Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londyn 1952), a w XIX w. obliczono nawet jej *złotą cyfrę* $=1,618033\dots$, to należy podać zasadniczo w wątpliwość możliwość świadomego jej stosowania przez architektów greckich V w. p. n. e. (por. Dinsmoor, *Archit. of Ancient Greece*, 1950, s. 161, uw. 1). J. Bousquet (R. A. XLI 1953, s. 41 n. i 45, uw. 2) podzielając sceptycyzm Dinsmoora dopuszcza możliwość stosowania złotego

cięcia w architekturze greckiej najwcześniej od IV w. p. n. e. z uwagi na rozkwit geometrii w połowie tego wieku, poczynając od Archytasa w oparciu o tradycje pitagorejskie, rozwinięte następnie w dziełach Euklidesa. W każdym razie byłoby rzeczą z gruntu fałszywą dopatrywać się w zasadzie złotego cięcia jakiegokolwiek kategorii kierunkowej lub zasady rządzącej dla architektury doryckiej V w., która wyrosła z założeń praktycznych i rodzimej tradycji w pewnym sensie sztuki ludowej (por. wyżej s. 13), a nie z teoretycznych rozważań estetycznych. Dla złotego cięcia por. Matila C. Ghyka, *Esthétique des proportions*, 1927 i *Le nombre d'or*, 2 tomy, 1931 oraz P. H. Michel, *De Pythagore à Euclide*, 1950.



Ryc. 45. Zachodnia fasada Partenonu



Ryc. 46. Widok Akropolis ateńskiej od strony południowo-zachodniej

wyraźne odbicie praw rządzących w przyrodzie⁶⁸, a przede wszystkim praw statyki, ciężenia i dźwignia. W wypływającej z niego zasadzie mieści się głęboki, odkrywczy charakter nie tylko tych praw, ale dialektyki dziejów ich poznawania i ustalenia w kanonie (ryc. 45).

Ale surowa reguła doryckiej zasady tryglifów, która panuje niepodzielnie w epoce klasycznej, jest również doskonałym odbiciem norm i praw, jakie młoda demokracja grecka w ramach państwa formacji niewolniczej wprowadza do organizacji życia społecznego i publicznego po zwycięstwie nad Persami w wielkiej wojnie wyzwoleniczej. Pojawienie się wówczas w gospodarce pewnych nowych udogodnień technicznych, na przykład zastosowanie podnośników-elevatorów w budownictwie, ułatwia też jej pełną realizację. Surowy i poważny peplos dorycki po r. 480 p. n. e., roku Salaminy, wypiera z mody kobiecej powiewne i barwne chitony i chitoniskosy jońskie. Hasła demokracji ateńskiej wspólnego dobra obywateli podporządkowane muszą być wszystkie ambicje osobiste (ostracyzm). Tragedie Ajschylosa i Sofoklesa głoszą surowe normy etyczne. W rzeźbie Poliklet wypracowuje matematyczny kanon proporcji ciała ludzkiego. Nic więc dziwnego, że będąc odbiciem w nadbudowie pewnej określonej rze-

czywistości społecznej na danym etapie jej historycznego rozwoju, zasada tryglifów nie przetrwała dłużej niż doba klasyczna.

Wyniszczenie gospodarze kraju wojnami, upadek demokracji, poprzedzające go rozluźnienie obyczajów, nowe, zdaniem Platona, rozkładowe prądy w malarstwie skiagraficznym⁶⁹, oto zmiany, jakie powstały w stosunkach gospodarczych, kulturalnych oraz społecznych Grecji połowy IV w. p. n. e. Nic więc dziwnego, że nastąpiło również rozluźnienie kanonu zasady tryglifów, której konserwatyzm nie odpowiadał już nowym wymogom życia. Natomiast hellenistyczny eklektyzm architektury będzie teraz właściwym wykładnikiem tego nowego okresu, w którym tryglif zdobiący fryz belkowania stanowi już tylko konwencjonalny ornament. Ale w wielkiej epoce klasycznej, której okres szczytowych osiągnięć przypada na dobę demokracji Peryklesowej, w nim właśnie zawarta jest w skrócie najgłębsza treść artystyczna. On, słowem, powoduje, że architektura przestaje być abstrakcją, a staje się odbiciem otaczającej rzeczywistości. W nim też, wydaje mi się, znajdujemy częściowe wytłumaczenie tych wiecznotrwałych wartości, które, jak powiada Marks, tkwią w sztuce greckiej (ryc. 46).

⁶⁸ A. v. Gerkan, *ju.*, s. 4, również wywodzi *entasis* z pierwotnych słupów drewnianych w postaci pni drzew, które owo zgrubienie i zwężenie u góry posiadają z natury swojej. Por. krytykę zasad teorii estetyki architektury u Witru-

wiusza, M. Borissavlievitch, *Les théories de l'architecture*. Paryż 1951, s. 51 n.

⁶⁹ *Fedon*, 69 B; *Państwo*, 583; *Prawo*, 663 C i 667 E oraz *Sofist.*, 236 B.

К ВОПРОСАМ РЕАЛИЗМА ГРЕЧЕСКОЙ
АРХИТЕКТУРЫ — ТРИГЛИФ

НАПИСАЛ

КАЗИМЕЖ МИХАЛОВСКИ

К числу главнейших в теории и истории греческой архитектуры вопросов принадлежит так называемый *принцип триглифов*. Как известно, принцип этот, состоящий из трёх, частью взаимно исключаящих себя правил, сделал то, что классический стиль дорической архитектуры не продержался даже ста лет. Он мог проявиться во всей полноте лишь в нескольких, предназначенных для культа строениях, как Парфенон в Афинах или храм Конкордии в Агригенте, и был главной причиной упадка чистого дорического стиля в греческой архитектуре в половине IV в. до н. э.

До настоящего времени надлежащим образом не осознана связь существующая между этим принципом и другими особенностями классических дорических храмов. Одним словом, не были приняты во внимание и с недостаточной силой подчеркнуты далеко идущие последствия, какие вело за собой творческое применение этого принципа в проектировании и реализации всего строения.

В таком положении справедливее всего будет обратить внимание на сам генезис триглифа. Одно из последних в науке высказываний по этому вопросу (я имею в виду работу Паоло Цанкани Монтуоро в *Палладио*) приносить как хорошо составленные материалы, так и весьма интересные выводы, н. п. наблюдения о сужении вверху архаических триглифов. Основное положение автора можно свести к следующему:

Триглифон, или фриз родится на стене примитивного храма, построенного из сырцового кирпича для освещения его внутри через отверстие между триглифами, которых образовывали три перпендикулярные столбика, прикрепленные внизу к одной деревянной обшивке и накрытые горизонтальной доской свода, поддерживавшей именно скрепление крыши. Сквозь отверстие между триглифами, т. е. места, где позднее находились метопы, можно было проскользнуть внутрь здания и таким образом упоминание в 113 строке *Ифигении в Тавриде* Эврипида истолковывается ясно. Когда ярам получает перистазис, триглифон теряет своё первичное значение, триглиф перестаёт быть комплексом пилластр, чем то в роде оконной решётки, и переходит наполовину в декоративный мотив, наполовину же

CONTRIBUTION Á L'ÉTUDE DU RÉALISME
DANS L'ARCHITECTURE GRECQUE — LE
TRIGLYPH

PAR

KAZIMIERZ MICHAŁOWSKI

Ce qu'on appelle „le principe des triglyphes“ occupe une des places principales dans la théorie et l'histoire de l'architecture grecque. Ce principe qui se compose comme on sait de trois règles qui s'excluent en partie a fait que le style classique de l'architecture dorique n'a même pas persisté cent ans et qu'il ne s'est manifesté que dans quelques édifices sacrés, comme le Parthénon d'Athènes ou le temple de la Concorde d'Agrigente. C'était aussi la cause principale de la décadence du style dorique pur dans l'architecture grecque du milieu du IV^e siècle av. n. ère. Jusqu'à présent, on ne s'était pas suffisamment rendu compte de la relation qui existe entre ce principe et les autres particularités des temples doriques classiques; en d'autres termes, on n'a pas tenu compte et on n'a pas insisté sur la portée des conséquences résultant de l'application pratique de ce principe au projet et à la réalisation de l'édifice entier.

Dans cet état de choses, le plus juste sera de se rendre compte d'abord de la genèse du triglyphe. Une des dernières opinions scientifiques concernant ce problème, à savoir la dissertation de Paola Zancani Montuoro dans „Palladio“, apporte des matériaux bien classés ainsi que des résultats fort intéressants, p. ex. la remarque sur le rétrécissement vers le haut des triglyphes archaïques. La thèse principale de l'auteur se laisse résumer ainsi: le triglyphon, donc la frise, apparaît pour la première fois au mur du temple primitif construit en briques sèches, sa fonction est d'éclairer l'intérieur par des ouvertures entre les triglyphes composés de trois colonnettes perpendiculaires fixées en bas à un listel de bois et couvertes d'une planche horizontale qui soutient directement le faîtage. Il est ainsi possible de se glisser à l'intérieur par des intervalles entre les triglyphes où se trouveront plus tard les métopes; cela permet de comprendre clairement le vers 113 de l'*Iphigénie en Tauride* d'Euripide. Quand le temple a reçu la péristase, la frise a perdu sa destination primitive, le triglyphe cesse d'être un ensemble de pilastres et une sorte de „grille de fenêtre“; il remplit alors un double rôle: d'une part il devient un motif décoratif, d'autre part il continue d'avoir la fonction de support de la poutre horizontale de l'entablement proprement dit. Voilà le résumé bien succinct de la thèse de M-me Zancani Montuoro.

Ces idées n'apparaissent pas tout à fait inattendues. Déjà Viollet-le-Duc a constaté que le plafond du temple dorique ne se trouvait pas sur le même niveau que la frise, mais un peu plus haut, cette constatation est juste en principe

выполняет свою конструктивную функцию, поддерживать и далее горизонтальную доску самого балочного перекрытия.

Таково вкратце суждение Цанкани Монтуоро. Приведённые выводы не появляются совершенно неожиданно. Уже Виолле-ле-Дюк установил, что потолок дорического храма не находился на одном уровне с фризом, но несколько выше, что в основном верно, если дело касается конструкции монументального храма из камня (ил. 3), а Годе и Голланд видели в первобытных триглифах звена состоящие из трёх пилястр, поддерживающих собственно балки перекрытия. Однако Уошберн и Деманжель возвращаются к прежнему, в некотором смысле классическому тезису, сформулированному учёными Шуази, Перро-Шипье и Дурмом, поддерживаемому другими учёными, как Бенуа (1911), Ноак (1910), Белл (1920), Геркан (1948—1949), и сводящихся к утверждению, что триглиф в деревянном перекрытии являлся торцом снабжённой тремя дранками балки перекрытия.

Попытаемся проанализировать это разногласие во взглядах, выражающиеся в утверждении, что если триглиф был в роде „оконной решётки“, поддерживающей доску перекрытия (Виолле-ле-Дюк, Годе, частично Голланд и прежде всего Цанкани Монтуоро), то он не мог быть одновременно торцом балки перекрытия (Шуази, Перро-Шипье, Дурм, Уошберн, Деманжель и другие).

В ахейской архитектуре нет еще следа триглюфов. Нет, так как не было в том надобности. Мегарон (ил. 4), из которого выводит свой план греческий храм — жилище божества, снабжённое отверстием в крыше дымоходом, через который проникает свет, рассеивающий мрак помещения, если внутри не горит очаг. Иначе обстоит дело, когда этот же мегарон переделывается или просто приспособляется под храм, как это непосредственно могло произойти в упомянутом случае Павсанием храма Деметры Фесмофорлис в Фивах, а раньше дворца (следовательно мегарона) Кадма. Так же могло быть с мегароном В в Фермосе (ил. 5) относящимся вероятно к X в. до н. э., ещё до добавления к нему перистазиса. Жрецы распространяющейся в Греции в конце II тысячелетия до н. э. новой религии олимпийских богов считают местопребыванием божества готовую модель дома владыки, т. е. мегарон, устанавливая таким образом на надлежащем уровне важность и благочестия место культа своего божества перед лицом почитателей. Мегарон, дом, палата мужей, является одновременно символом окончательной победы представляющего воплощение мужского начала Зевса, властения богов и людей, над Реей, Геей и прочими, каких здесь можем назвать, синонимами главного женского божества Эгеи, этой „Великой Матери“. В этом примитивном храме — Мегароне место анекта занимает деревянный козон, который уже не нуждается в обогревании очагом. Следовательно, исчезает отверстие — дымоход в крыше, являющийся в мегароне единственным, помимо входа, источником света и вентиляции. Итак, существует надобность пробить отверстие в тёмном помещении.

Известная терракотевая модель храма из VIII в. до н. э., найденная в Герайоне аргивском (ил. 6), имеет

с'il s'agit de la construction du temple monumental en pierre (tabl. 3). Guadet et Holland voyaient dans les triglyphes primitifs des éléments composés de trois pilastres soutenant l'entablement proprement dit. Cependant, Washburn et Demangel reviennent à l'ancienne thèse — et pour ainsi dire classique — formulée par Choisy, Perrot-Chipiez et Durm, soutenue par d'autres savants comme: Benoit (1911) Noack (1910), Bell (1920), v. Gerkan (1948—1949), et que l'on peut résumer ainsi: dans l'entablement en bois le triglyphe constituait le front de la poutre du plafond pourvue de trois listels.

Essayons d'analyser ces opinions contradictoires qui s'expriment dans la thèse: si le triglyphe était une sorte de „grille de fenêtre“ pour soutenir la planche du plafond (Viollet-le-Duc, Guadet, partiellement Holland et avant tout M-me Zancani Montuoro), il ne pouvait être en même temps le front de la poutre du plafond (Choisy, Perrot-Chipiez, Durm, Washburn, Demangel et autres). Dans l'architecture mycénienne il n'y a encore aucune trace de triglyphes. En effet, leur emploi n'était pas alors nécessaire. Le megaron (tabl. 4) dont dérive le plan du temple grec, lorsqu'il devient une demeure de la divinité, possède dans son toit une lucarne, par où sort la fumée et par où, si le feu n'y brûle pas, pénètre la lumière pour dissiper l'obscurité de l'intérieur. Il en est autrement quand le même megaron est transformé en temple ou employé tout simplement comme temple; ceci a pu avoir lieu dans le cas mentionné par Pausanias, à propos du temple de Demeter Thesnophorlis de Thèbes, ancien palais (donc megaron) de Kadmos; ainsi se passa-t-il peut-être avec le megaron B de Thermnos, datant probablement du X^e siècle av. n. ère., avant qu'on y eût ajouté la péristase (tabl. 5). Les prêtres du nouveau culte des dieux olympiens, qui se répand en Grèce vers la fin du II^e millénaire av. n. ère, prennent pour modèle de la demeure de la divinité la maison du souverain, c'est à dire le megaron, en plaçant ainsi le lieu du culte de leur divinité à un niveau qui convient à la dignité et à l'autorité dont elle jouit aux yeux des adorateurs. Le megaron, maison, salle des hommes, est en même temps symbole de la victoire finale de Zeus, divinité masculine, souverain des dieux et des hommes, remportée sur la principale divinité féminine de l'Egée, cette „Mère Grande“, appelée Rea, Gaia ou autrement. Dans ce temple-megaron primitif la place du chef est prise par le xoanon en bois qu'un foyer n'a plus besoin de chauffer. Ainsi peut disparaître l'ouverture dans le toit nécessaire comme sortie pour la fumée et constituant dans le megaron, à côté de l'entrée, l'unique source de lumière et de ventilation. Il s'impose donc de pratiquer des ouvertures, afin de dissiper l'obscurité de l'intérieur.

Le célèbre modèle du temple en terre cuite, trouvé au Heraion d'Argos (tabl. 6) et datant du VIII^e siècle av. n. ère, possède dans les murs latéraux de la cella des ouvertures triangulaires qui servent à ce but. C'est un type d'édifice rare mais pas exceptionnel. Nous le rencontrons par exemple dans l'enceinte sacrée de Demeter à Gaggera près de Selinonte en Sicile et dans le temple latino-étrusque d'Alatri.

En Grèce proprement dite, la frise (*triglyphon*), élément d'éclairage et de ventilation, pouvait apparaître beaucoup plus tôt, comme le suppose à juste titre (sans avoir toutefois des preuves suffisantes) M-me Zancani Montuoro. Enfin, l'existence des temples au début de l'époque archaïque, c'est à dire depuis le XI^e jusqu'au VIII^e siècle av. n. ère n'est pas attestée uniquement par le megaron B de Thermnos ou par des mentions historiques. C'est à la fin du IX^e

в боковых стенах камеры треугольные отверстия, которые служат этой цели. Правда, это редкий тип строения, но не исключительный. Мы находим его н. п. в округе Деметры в Гагоре близ Селинунта, в Сицилии и в этрусски-латинском храме в Алатри.

Собственно говоря в Греции триглифон — фриз, как осветительно-вентиляционный элемент, мог появиться, как справедливо предполагает без достаточных доказательств Цанкани Монтуоро, значительно раньше. В крайности доказательства на существование храмов в период ранней архаики, т. е. в XI—VIII вв. до н. э., не ограничиваются только мегароном В в Фермосе или историческими упоминаниями. По стратификационным датировкам Девкинса к концу IX или позже всего к началу VIII в. до н. э. относится возникновение храма Артемиды Орфии в Спарте. К этой же эпохе (IX в. до н. э.) принадлежит абсидиальный храм Геры Акраи в Петахоре рядом с Коринфом, Аполлона Исмения в Фивах, возможно, что ещё более старый (X в. до н. э.?) храм в Карфи на Крите, там же, в местности Дрерос, храм построенный в VIII в. до н. э. и к этому же времени правдоподобно относится храм в округе Аполлона Коринфского в Короне в Мессении.

Храмы этого периода, первые вообще греческие храмы, были строениями небольших размеров по плану прямоугольника, иногда закрытые сзади абсидой, повторяющие в основе тип мегарона, т. е. *templum in antis*. Стены их строились на цоколе из мелкого камня или щебня (Спарта), из сушеного на солнце кирпича, укрепленного иногда вделанными в стену деревянными колами, имели деревянное перекрытие (ил. 8) с тонкой доской архитрава и ажурным триглифоном, либо слабое скрепление в дереве и иногда деревянные внутри колонны. Храмы эти по существу не имели перистазы. В этих убогих и малых храмах — часовнях, которые отвечали тогдашним возможностям строительной техники Греции, живущей ещё в относительной хозяйственной и политической изоляции от остального мира, состоящего из небольших и чаще всего находящихся в раздоре отдельных мелких государств, объективно выражался характер управляемого базилевсами земледельчески-пастушеского общества, с перевесом животноводчества, с мало развитым ремеслом, слабо ещё развивающейся торговлей, львиная часть которой находилась в руках ловких мореплавателей и феникийских купцов.

Это был период медленной „нормализации” отношений после великого переворота, какой, должно быть, наступил в XII в. после окончательного разрушения дорическим нашествием крепостей ахейцев, этих последних останков минойски-микенской культуры, опирающейся на массовом использовании в продукции труда рабов.

Новая железная эпоха вместе с новым сырьём для орудий производства, рождалась медленно, базируя свои культурные достижения на народном искусстве. Итак, она начиналась вновь в некотором смысле с примитива, как примитивные маленькие бронзовые статуэтки — *exvota* изображающие „расчлененные” фигуры воинов, по сравнению с фаянсовыми шедеврами критских мастеров, работающих для двора в Кноссе. Маленький храм с решётками

ou au plus tard au commencement du VIII^e siècle av. n. ère que remonte le temple d'Artemis Ortia de Sparte, selon les dates établies d'après les stratifications de Dawkins. A cette époque (IX^e siècle av. n. ère) appartiennent le temple à abside d'Hera Akraia de Perachora près de Corinthe, le temple d'Apollon Ismenios (?) de Thèbes, le temple de Carphi en Crète, peut-être encore plus ancien — du X^e siècle av. n. ère (?), le temple de Breros aussi en Crète, du VIII^e siècle av. n. ère, et un temple plus ancien situé dans l'enceinte sacrée d'Apollon Corynthien de Corone en Messénie, datant probablement de la même époque. Les temples de cette époque — premiers temples grecs bâtis sur un plan rectangulaire — c'étaient des édifices pas grands, parfois avec une abside au fond. Ils répétaient en principe le type du megaron, c'est à dire le *templum in antis*. Leurs parois reposaient sur un soubassement en pierres de petites dimensions ou en gravier (Sparte), en brique séchée au soleil, renforcée souvent par des pieux en bois, fichés dans le mur; ils possédaient un entablement en bois (tabl. 8) avec une mince planche de l'architrave et avec une frise (*triglyphon*) ajourée, un faîtage relativement peu solide en bois et parfois à l'intérieur des colonnes en bois. En principe, ces temples ne possédaient pas de péristase. Ces temples-chapelles, modestes et petits reflétaient d'une manière objective le caractère de la société: ils correspondaient aux possibilités techniques de la construction dans une Grèce à cette époque encore isolée politiquement et économiquement des autres pays du monde et composée de petits Etats brouillés le plus souvent entre eux. Cette société composée d'agriculteurs et de bergers gouvernés par les basileus, se distinguait par un grand développement de l'élevage, une industrie et un commerce faiblement développés, dont la majeure partie restait entre les mains d'habiles navigateurs et commerçants phéniciens.

C'était la période d'une lente normalisation de la vie après les grandes transformations qui nécessairement ont dû avoir lieu au XII^e siècle après que l'invasion dorique eût détruit totalement les forteresses des Achéens, derniers centres des vestiges de la civilisation minoïenne et mycénienne, où la production s'appuyait sur l'exploitation en masse du travail d'esclaves. Lentement commençait la nouvelle époque du fer, employant la nouvelle matière première pour les outils de production et puisant dans l'art populaire les sources de sa culture. En un certain sens, elle portait donc de nouveau du primitif, comme primitives sont les petites statuètes en bronze des *ex-voto* représentant des guerriers aux membres écartés, si on les compare aux chefs-d'oeuvre en faïence des artistes crétois qui travaillaient pour la cour de Knossos. Le petit temple avec les grilles des triglyphes représente la culture géométrique, de même que le vase géométrique (tabl. 9) ou d'autres menus objets en terre cuite ou en bronze; l'artiste-artisan qui voulait animer ces figures, exprima naïvement et maladroitement la force contenue potentiellement dans le corps humain par l'écartement des membres du tronc (tabl. 10); bref, il voulait rendre d'une manière primitive la construction organique du corps humain.

Le triglyphe composé de trois ou parfois de quatre colonnettes (le tétratrigrphe se rencontre rarement) se présente en cette époque comme élément technique d'autres objets de la culture matérielle destinés à servir de supports constructifs.

Cet état de choses commence à subir des modifications fondamentales, lorsque les Grecs ayant organisé l'économie de leurs propres territoires, parviennent à arracher des

триглицфов является таким же представителем этой „геометрической“ культуры как геометрическая ваза (ил. 9) либо мелкие терракотовые и бронзовые изделия, в которых артист-ремесленник наивно и немело, посредством отделения человеческих членов от туловища (ил. 10) желал оживить эти фигурки, выразить силу, содержащуюся потенциально в человеческих членах, одним словом, передать примитивным способом органическое строение человеческого тела.

Триглицф состоящий из трёх, а иногда четырёх столбиков — редко появляющийся тетраглицф — является в то время техническим элементом в рамках других предметов материальной культуры, служащих конструктивными устоями.

Это положение начинает изменяться коренным образом со времени, когда грекам, наладившим хозяйство своих жилищ, удается постепенно вырвать из рук феникийян торговое господство на Эгейском море, когда, с половины VIII в. до н. э., начинается период основания колоний. Тогда они сами непосредственно знакомятся в это время с культурными достижениями великих цивилизаций древнего Востока, в греческом обществе начинает выделяться слой ремесленников, ловких торговцев и купцов. Это не значит, что и раньше не проникали в Грецию культурные влияния Востока в виде н. п. изделий художественного ремесла. Эти ограниченные по размерам, безотлагательные контакты, проникающие, впрочем, только во дворцы владык и воспеваемые в Гомеровой эпикее, н. п. *Щит Ахилла*, не могли сыграть большой роли в преобразовании вкусов и увлечений более широких масс греческой общественности. Только непосредственное наблюдение Востока большими социальными группами колонистов и поддерживающих их связь с родиной мореплавателей и торговых посредников, могло ввести решающие перемены в культурные реакции греческих обществ, которые с другой стороны были результатом экономических и социально-политических преобразований введённых в греческий полис, периодом колонизации. Начинается развитие ремесленного производства, н. п. гончарного дела, возникновение больших торговых факторий, развитие портов и мореплавания, урбанизация жизни.

С разложением родовой общины получает преобладание разбогатевшая аристократия, для которой герои *Илиады* являются воплощением жизненных идеалов, *Одиссея* же — познавательной, завоевательской и изобилующей приключениями заморской экспансии.

Как известно, отражение этих перемен мы находим в искусстве этой эпохи, памятники которой являются показателями нового стиля в художественных практиках греков. Пластическое оформление всё ещё в мелком изобразительном искусстве переходит от центробежных тенденций ранней архаики к определённо центростремительным композициям (ил. 11) под влиянием старых традиций скульптурного „Глока“ пластики Древнего Востока, а прежде всего Месопотамии. Геометрические узоры вытесняет из вазовой живописи ориентализирующий стиль (ил. 12).

Каким образом эти преобразования отражаются на водчестве, особенно на его самой представительской области, т. е. культовой архитектуре?

maines des Phéniciens l'hégémonie commerciale dans la mer Egée et quand depuis le milieu du VIII^e siècle av. n. ère commence la période de la colonisation. Alors ils font eux-mêmes connaissance des grandes civilisations de l'Orient antique; une classe d'artisans, d'habiles marchands et de commerçants commence à s'organiser dans la société grecque. Cela ne signifie pas qu'auparavant les influences de la civilisation orientale n'aient pas pénétré en Grèce; les oeuvres des arts décoratifs en sont la preuve. Ces contacts directs, limités du reste, et ne pénétrant que dans les cours princières, chantés dans l'épopée d'Homère (*le bouclier d'Achille* en est un exemple), ne purent jouer un rôle plus important dans la transformation des goûts et des prédilections de la majorité de la société grecque. Ce n'est que le contact direct avec l'Orient d'un grand nombre de colons et de navigateurs, assurant la liaison avec la métropole et les rapports de commerce, qui pouvait amener des changements fondamentaux dans les réactions culturelles des sociétés grecques. D'autre part ces changements étaient le résultat des transformations économiques, sociales et constitutionnelles dans la *polis* grecque, survenues par suite de la colonisation. C'est le moment du développement de l'industrie (p. ex. des métiers céramiques), de la navigation, du commerce, le début de la vie urbaine.

Avec la destruction de la communauté familiale, c'est l'aristocratie enrichie qui arrive au pouvoir; les héros de *l'Iliade* légitiment son idéal de vie et *l'Odyssée* justifie l'expansion d'outre-mer pleine d'aventures, d'explorations et de conquêtes.

Ces changements ont, comme on sait, influencé l'art de cette époque, dont les oeuvres reflètent le nouveau style dans l'activité artistique des Grecs.

Les formes plastiques (encore toujours dans la plastique de petites dimensions) passent des tendances centrifugales de l'époque archaïque primitive, aux compositions nettement concentriques (tabl. 11) sous l'influence des anciennes traditions du „bloc“ plastique de l'Orient antique, surtout de la Mésopotamie. Les motifs géométriques peints sur les vases sont supplantés par le style „orientalisant“ (tabl. 12).

Ces transformations, quelles réactions provoquent-elles dans l'architecture, et en particulier dans son genre le plus représentatif au point de vue artistique, c'est à dire dans l'architecture sacrée?

Les fouilles archéologiques ont découvert les restes de plusieurs temples qui proviennent sans doute de ce temps, c'est à dire de la période archaïque moyenne, qui dura jusqu'à la fin du VII^e siècle av. n. ère. Ce sont les restes de deux temples de Prinias en Crète: temple A (tabl. 13) et temple B, les ruines du temple d'Apollon de Gortyne (un peu plus ancien), les ruines du temple en Néandrie éolienne en Asie Mineure, et avant tout l'Héraion d'Olympie (tabl. 14).

En quoi consiste donc la différence capitale entre l'architecture sacrée de cette époque et les temples de la première phase archaïque? Elle apparaît avant tout dans la structure murale des fondations, beaucoup plus solide et plus soignée: le temple d'Apollon de Gortyne possède dans tout son pourtour un soubassement à deux degrés, qui dans l'Héraion d'Olympie se développe en un orthostatai d'un mètre env. de hauteur (tabl. 16). Ensuite dans l'emploi de décorations sculptées dans la pierre, par exemple la célèbre frise des cavaliers du temple A de Prinias, le plafond plat à l'intérieur du Héraion (explicitement confirmé par Pausanias). Enfin et surtout dans l'emploi de la péristase en bois.

Археологические раскопки выявили нам остатки нескольких храмов, возникших несомненно в это время, т. е. в периоде зрелой архаики, существовавшей до конца VII в. до н. э. Это остатки двух храмов в Принии на Крите, храмов А (ил. 13) и В, развалины немного позже построенного храма Аполлона в Гортине, развалины храма в Неандрии Эольской, но прежде всего олимпийский Герайон (ил. 14).

Какова же основная разница между культовой архитектурой этого периода и храмами ранней архаики? Прежде всего обращает на себя внимание более солидная и тщательная кладка стен в фундаментах — храм Аполлона в Гортине возвышается на двухступенном основании, развивающемся в олимпийском Герайоне около метровой вышины орфостаты (ил. 16), иногда присутствие скульптурных украшений выполненных в камне, н. п. знаменитый фриз всадников из храма А в Принии, определённо подтверждённый Павсанием плоский потолок в Герайоне и прежде всего деревянный перистазис.

Я однако не намерен категорически утверждать, что перистазис появляется лишь в период зрелой архаики. Возможно, что и в предыдущий период, н. п. в мегароне В в Фермосе, могли спорадически выступать деревянные птероны. Однако, я предполагаю, что эффект перистазиса, подтверждённого в олимпийском Герайоне, был впервые реализован художественно не раньше VII в. до н. э. Только непосредственное наблюдение великих гипостилей Востока могло в большем, более всеобщем масштабе повлиять на высшее преобразование святилища, изменить оптический характер фасада, путём введения эффекта светотени вокруг стен всего строения. Я не полагаю тоже, что технический уровень ремесла, обработка капители, на этот раз уже в её дорической форме, с эхином и абаком, как документально доказывает Герайон, мог раньше вполне справиться с новыми задачами. Развитие доведенного до тонкости плотничества, поставленного на грани столярного дела, началось в более широком масштабе только по мере роста кораблестроения, что относится тоже к периоду колонизации.

Введение перистазиса приводит за собой принципиальное изменение функции триглифона, т. е. фриза. Переходя до стен камеры на балочное перекрытие над птероном, он утрачивает своё первоначальное практическое назначение: светово-вентиляционных пролётов. Он становится наполовину декоративным мотивом, наполовину якобы продолжал выполнять своё конструктивное задание, поддерживая доску перекрытия. Декоративная цель триглифона вполне ясна. Триглифон успел уже на протяжении веков закрепить за собой законное положение на стенах камеры. Его образ сросся в воображении греков с видом храма и потому сохранение этого элемента в традиционных культовых строениях само собой понятно. Иначе дело обстоит со вторым назначением, которое приписывает ему Цанкани Монтуоро: поддержание доски самого балочного перекрытия. Технически это возможно в постройках небольшого размера, но очень сомнительно или просто невозможно уже в постройках хотя бы таких размеров, как храм Аполлона

Je suis loin de soutenir catégoriquement que la péristase n'apparaît qu'à la période archaïque moyenne. Il est possible que les pterons en bois pouvaient apparaître sporadiquement aussi à l'époque antérieure, par exemple dans le megaron B de Thermnos. Mais il me semble que l'effet artistique de la péristase, mis en valeur dans le Héraion d'Olympie, ne fut pas obtenu pour la première fois avant le VII^e siècle av. n. ère. Ce n'est que la vision des grands hypostyles orientaux qui a pu influencer plus largement et plus généralement sur la transformation extérieure de l'édifice sacré, changer le caractère optique de la façade en y introduisant des effets de lumière autour des murs de l'édifice. Je ne crois pas non plus que le niveau technique du métier, l'exécution du chapiteau — cette fois sous sa forme dorique avec l'abaque, comme le prouve le Héraion d'une manière documentaire — ait pu satisfaire plus tôt et entièrement les nouvelles exigences. L'essor d'une charpenterie de précision, relevant déjà de la menuiserie ne commença sur une échelle plus vaste qu'à mesure que se développaient les constructions navales, ce qui n'a lieu aussi qu'à l'époque de la colonisation.

L'emploi de la péristase amène la principale modification fonctionnelle du „triglyphon“, c'est à dire de la frise. Transportée des murs de la cella sur l'entablement au-dessus du pteron, elle cesse de remplir son but utilitaire primitif en tant qu'ouverture d'éclairage et de ventilation. Elle devient en partie un motif décoratif et, en partie, elle exerce encore des fonctions constructives en renforçant la planche du plafond. La fonction décorative du „triglyphon“ (de la frise) est tout à fait claire. Au cours de plusieurs siècles le „triglyphon“ a su gagner sa place aux murs de la cella. Son image devait paraître aux Grecs tellement inséparable de l'aspect d'un temple, que la persistance de cet élément dans les édifices sacrés traditionnels s'explique par elle-même. Il en est autrement, lorsqu'il s'agit du second rôle que lui attribue à présent M-me Zancani Montuoro, qui est de renforcer la planche du plafond dans l'entablement proprement dit. Un tel renforcement est possible au point de vue technique dans les édifices de petites dimensions, mais son emploi est douteux ou tout simplement impossible dans les édifices de grandeur égale ne serait-ce qu'à celle du temple d'Apollon de Thermnos (commencement du VI^e siècle av. n. ère) avec sa péristase de 5 fois 15 colonnes (comp. tabl 5) ou d'un autre temple un peu plus ancien (env. 600 av. n. ère) — celui d'Apollon (7) de Kyrene en Tripolitaine, dont le pteron possède 6 fois 11 colonnes. Ces deux temples sont encore dignes d'attention à cause des détails techniques nombreux, communs avec le Héraion d'Olympie. Or, la structure du toit, son faîtage dans ces dimensions de la construction exigent absolument un assemblage d'éléments du plafond plus fort qu'une planche étroite au-dessus des colonnettes des triglyphes. C'est en ce temps-là qu'on a dû introduire le faîtage en poutres dont l'épaisseur considérable était égale à celle des poutres qui forment l'entablement au-dessus des colonnes, c'est à dire de l'architrave (tabl. 17). Ces poutres devaient être fixées directement sur l'architrave, car il n'y avait pas d'autre place pour cette structure de l'entablement dorique qui était alors en train de se stabiliser. Elles ne pouvaient être posées dans l'espace au-dessus des triglyphes, car une poutre d'épaisseur égale à celle de l'architrave ne pouvait trouver place là où ne se trouvait autrefois qu'une planche étroite et au-dessus du „triglyphon“ commençait déjà la corniche — geison — élément indispensable dans la

в Фермосе построенный в начале VI в. до н. э. с перистазисом в 5×15 колонн (ср. ил. 5) или в немного старшем, возникшем ок. 600 г. храме Аполлона(?) из Кирены в Триполитании, птерон которого насчитывал 6×11 колонн. Оба эти храма заслуживают внимания и по присутствию в них многих технических элементов, свойственных Герайону в Олимпии. Так конструкция крыши, её связь, при тех размерах строения требует безусловно более крепких элементов связи покрытия, чем узкая доска над столбиками триглифов. Потому в это время возникла необходимость ввести перекрытие из толстых кровельных балок, равных по толщине балкам образующим антабамент сверху колонн, т. е. архитраву (ил. 17). Балки эти следовало укрепить непосредственно на архитраве, так как другого места для этой цели определяющийся уже в это время тип балочным перекрытием не обладал. Они не могли пространственно найти себе место над триглифами, так как балка толщиной в архитрав не могла поместиться в пространстве занимаемом прежде узкой доской, а над триглифом же начинался гнейсон — карниз, элемент необходимый в конструкции скатной крыши. В результате этого процесса, вызванного конструктивной необходимостью деревянного строительства, триглиф утратил наполовину своё функциональное значение, т. е. роль устоя, сохраняя лишь свою декоративную роль. Он не поддерживает, но только прикрывает балки перекрытия.

Если наши умозаключения правильны, следовало бы установить, существуют ли какие-либо археологические доказательства в виде сохранившихся памятников для подтверждения этого тезиса. Такие доказательства существуют. Являются ими принадлежащие к редкостям известные терракотовые триглифы, один из которых н. п., обожженный в одной плите с метопой, найден в округе святилищ в Фермосе. Он принадлежал к храму, возможно Артемисиону(?), возвышавшемуся там в конце эпохи дозрелой архаики. Рядом с упомянутым, нам известен похожий терракотовый триглиф, соединённый с метопой, из постройки, относящейся к половине(?) VI в. до н. э., на агоре в Элиде и фрагменты похожих памятников, обнаруженные в Олимпии. Цанкани Монтуоро безусловно права, считая, что триглифон, выполненный из терракоты, появился в момент возникновения перистазиса, но ошибается, приписывая ему в дальнейшем наполовину конструктивное задание поддерживать деревянный потолок и крепление крыши. Уже сам материал — хрупкая терракота, исключает возможность нагружения её тяжестью конструкции крыши, не говоря уже о технических затруднениях, которые возникали из соединения терракотового фриза с балками потолка и стропилами фриза. Разумеется, что такой терракотовый триглиф уже мог играть только роль традиционной декорации, прикрывая торец балки перекрытия, опирающейся за ним на балку архитрава, но это положение вещей не продолжалось вероятно долго, так как в его основе лежала, можно сказать, „конструктивная нелепость“. Потому он не мог долго оставаться в строительных приёмах греческого зодчества, ясная логика которого, вытекающая из целесообразного применения каждого конструкти-

structure du toit en pente. Par la suite de ce processus, amené par des nécessités constructives de l'architecture en bois, les triglyphes a perdu la moitié de sa valeur fonctionnelle, c'est à dire son rôle de support pour ne garder que sa fonction décorative: il ne servait donc plus de support, mais il masquait seulement les poutres du plafond.

Si notre raisonnement est juste, il faudrait chercher s'il y a des témoignages archéologiques, c'est à dire des monuments qui attestent cette thèse. Or, de tels témoignages existent. Ce sont les triglyphes en terre cuite — chose rare — dont l'un cuit au feu en une plaque de terre cuite, avec sa métope, fut trouvé aux alentours du temple de Thermnos. Il appartenait au temple (c'était peut-être l'Arthemision?) qui s'y élevait vers la fin de la période archaïque moyenne. En outre, nous connaissons un pareil triglyphe en terre cuite joint à une métope provenant de l'édifice datant du milieu (?) du VI^e siècle av. n. ère et situé sur l'agora de l'Elide, ainsi que des fragments des monuments analogues trouvés en Olympie. M^{me} Zancani Montuoro a absolument raison, quand elle croit que la frise en terre cuite parut au même moment que la péristase, mais elle a tort lorsqu'elle lui attribue encore la fonction à moitié constructive de porter le plafond en bois et le faîtage. Déjà le matériau — une terre cuite fragile — exclut la possibilité de lui faire porter le poids du toit, sans parler des difficultés techniques qui résulteraient de la jonction d'une frise en terre cuite aux poutres du plafond et aux chevrons de la frise. Il est bien compréhensible qu'un tel triglyphe en terre cuite ne pouvait plus posséder que le caractère d'une décoration traditionnelle masquant le front de la poutre du plafond appuyée derrière lui sur la poutre de l'architrave. Mais cet état de choses n'a pas duré longtemps, car dans son principe se trouvait — pourrait-on dire — un „nons-sens constructif“. Il n'a pas dû persister longtemps dans la pratique de l'architecture grecque dont nous admirons à juste titre la claire logique, déduite de l'application fonctionnelle de chaque élément constructif, dans les monuments conservés jusqu'à nos jours. Et en effet, il en est ainsi. Dans le temple d'Apollon de Thermnos, construit au cours des premières années du VI^e siècle av. n. ère, on a constaté sans aucun doute l'existence des triglyphes en bois à côté de métopes en terre cuite. Au lieu de poser la poutre du plafond seulement sur une partie de l'architrave et de la masquer par un élément décoratif en terre cuite, on a transporté cet élément décoratif directement sur le front de la poutre, on lui a assuré de cette manière une statique parfaite sur l'architrave et on l'a fixé subséquemment au listel — taenia — par des clous ou par des chevilles en bois — guttae (tab. 18). Il me paraît que si l'on traduit ce problème en termes de polémique scientifique, la divergence capitale d'opinions entre l'hypothèse: Viollet le-Duc, Guadet, Holland, Zancani-Montuoro d'une part, et les partisans de la théorie „classique“: Choisy, Perrot-Chipiez, Durm, Washburn, Demangel et v. Gerkan de l'autre, se laisse mettre en accord par notre manière d'établir les faits, c'est-à-dire que l'opinion du premier groupe est probablement juste dans l'explication du rôle du *triglyphon* dans les temples de la période archaïque primaire et que la théorie „classique“ se vérifie dans l'architecture de la période moyenne archaïque, en tant que conséquence constructive nécessaire due à la révolution dans l'architecture sacrée de cette époque, révolution manifestée avant tout par l'addition de la péristase et par l'agrandissement des dimensions de l'édifice (tabl. 19).

вного элемента, и изумляет нас в реликтах, сохранившихся до нашего времени.

Так и было в действительности. В этом же Фермосе, в построенном в начальные годы VI в. до н. э. храме Аполлона, установлено без всякого сомнения, рядом с метопами, из терракоты, существование деревянных триглифов. Вместо того, чтобы опирать балку только на части балки архитрава и прикрывать её декоративным элементом из терракоты, этот декоративный элемент перенесли непосредственно на торец самой балки, которую таким образом можно было обеспечить полной статикой опоры на архитраве и соответствующим прикреплением, приколачивая её гвоздями или колышками — „гуттами“ к дранке — „тении“ (ил. 18). Переводя этот вопрос на язык научной полемики, я полагаю, что основное расхождение взглядов между гипотезой Виолле-ле-Дюка, Годе, Голланда, Цанкани Монтуоро с одной стороны и сторонниками „классической“ теории: Шуази, Перро-Шипье, Дюрман, Уашберном и Деманжелем с другой — можно согласовать предлагаемым нами установлением фактов, т. е.: насколько взгляд первой группы вероятнее всего правилен в объяснении роли триглифона в храмах ранней архаики, настолько „классическая“ теория находит себе обоснование в строительстве зрелой архаики, в результате конструктивных нужд, вызванных фактическим переворотом в культовой архитектуре этой эпохи, выражающимся прежде всего в прибавлении перистазиса и увеличении размеров строения (ил. 19).

С этого момента начинается великая карьера триглифа. Из элемента обыкновенной подпоры, из реликта материальной культуры, из технического базиса, он медленно переходит в категорию факторов идеологической надстройки, в искусство, как типично „родное“ выражение великих традиций национального строительства. Роль, которую предстоит ему теперь выполнять, имеет подлинно диалектический характер. Он действительно является ещё торцом балки перекрытия и его желобки могут отчасти служить для облегчения стечения дождевой воды, содействуя таким образом консервации дерева. В этом отношении триглиф продолжает быть обыкновенным элементом базиса. Но с другой стороны он приобретает теперь совершенно новые качества, принадлежащие уже к надстройке, к искусству. Его новая роль не ограничивается однако только декоративным содержанием, но ставит триглиф во главе всей концепционной проблематики дорической архитектуры, придаёт ему отличия художественного регулятора, по которому, или учитывая который, будут, как увидим, проектироваться в классическую эпоху все партии наружного оформления постройки.

Ныне „оконная решётка“ триглифа, сведенная к трём приколоченным дранкам или соответствующим нарезам на торце деревянной балки, словно определяла в фасадах храма положение этой балки на архитраве, а именно, согласно правам статики, прежде всего над колоннами, т. е. в местах опоры и затем в середине между двумя подпорами, т. е. над интерколумнием. Впрочем, уже в эпоху ранней

Dès ce moment-là commence la grande carrière du triglyphe. D'un élément de simple support, survivance de la culture matérielle, d'une base technique, il passe lentement à la catégorie des facteurs de la superstructure idéologique, à l'art, en tant qu'expression typiquement indigène de la grande tradition architecturale populaire. Le rôle qu'il devra jouer maintenant possède une éloquence dialectique. En effet, il constitue encore le front de la poutre du plafond et ses rainures peuvent en partie faciliter l'écoulement des eaux pluviales en contribuant de cette manière à la conservation du bois. A cet égard le triglyphe est encore un simple élément de la base matérielle. Mais d'autre part il acquiert des traits tout à fait nouveaux et qui appartiennent à l'art. Son rôle nouveau ne se restreint tout de même pas à la décoration seule, le triglyphe se place à la tête de toute la problématique théorique de l'architecture dorique, il va prendre les traits caractéristiques d'un régulateur artistique, selon lequel ou par rapport auquel seront, comme nous le verrons, planés à l'époque classique tous les éléments des façades.

A ce moment, „la grille de fenêtre“ du triglyphe, réduite à trois listels cloués aux entailles correspondantes sur le front de la poutre en bois, indiquait sur la façade du temple en un certain sens la pose de cette poutre sur l'architrave. Donc, conformément aux règles de la statique, avant tout au-dessus des colonnes, c'est à dire aux points de support et ensuite au milieu entre les deux supports — c'est à dire au-dessus de l'intercolumnium; d'ailleurs, les pilastres ou les colonnettes de la frise devaient déjà à l'époque archaïque primitive être disposés pour des raisons esthétiques, au-dessus des colonnes et des antes du pronaos, par exemple, car ils constituaient une sorte de prolongement de la valeur fonctionnelle de la colonne, en tant que support ils devaient donc s'appuyer eux-mêmes sur ces supports. Comme la largeur de la poutre du plafond correspondait en principe à l'épaisseur de l'architrave, théoriquement les poutres extrêmes s'identifient avec celles de l'architrave et le triglyphe de la corniche placé au-dessus du milieu de la colonne d'angle se trouvait précisément sur la corniche de la façade.

Un tel système est le plus simple résultat de la structure de l'entablement en bois; aussi dut-il persister aussi longtemps qu'on posait l'entablement en bois. Comme nous le savons, l'entablement en bois est employé non seulement dans les temples grecs du VII^e siècle av. n. ère. Il apparaissait aussi plus tard, mais sporadiquement, déjà avec les colonnes en pierre et Hermogènes (II^e siècle av. n. ère) a employé l'entablement en bois dans le temple d'Artemis en Magnésie, probablement à cause de la grande extension de l'intercolumnium. Il a procédé de même (on ne sait pas pourquoi) avec l'intercolumnium étroit dans le temple de Dionysos à Teos. N'oublions pas que beaucoup de temples, connus plus tard comme construits en pierre, ont traversé d'abord l'étape de l'architecture en bois, par exemple le temple de Kalydone en Etolie et de Pherae en Thessalie, et qu'une série de constructions en bois a persisté longtemps, surtout dans le Péloponnèse.

Pausanias a vu encore dans le voisinage du temple de Zeus d'Olympie une colonne en bois pourrie, prise dans des anneaux métalliques avec une inscription. Elle se trouvait sous une sorte de dais appuyé sur quatre colonnes et on la considérait comme un dernier vestige du palais d'Oinemeos. Pausanias parle aussi du monument sépulcral, pareil à un temple, qui se trouvait à l'agora d'Elide. C'était

архаики, пилястры или столбики триглифона должны были по статическим соображениям размещаться над колоннами и антами н. п. пронаоса, так как они являлись как бы продолжением функционального значения колонн, т. е. устоя, следовательно, сами должны были опираться на этих устоях. Так как ширина балки перекрытия по существу соответствовала толщине балки архитрава, теоретически крайние балки в точности совпадают с балками архитрава и угловой триглиф, помещаясь над серединой угловой колонны, находился тоже в точности на углу фасада.

Такое расположение является прямым результатом конструкции деревянного перекрытия и должно было продержаться до тех пор, пока антаблемент выполнялся с дерева. Как известно, деревянное перекрытие не ограничивалось исключительно греческими храмами VII в. до н. э. Оно появляется спорадически и позднее уже при каменных колоннах. Гермаген уже во II в. до н. э. применил балочное деревянное перекрытие в храме Артемиды в Магнесии, в данном случае, вероятно, из-за больших пролётов между колоннами, а по неизвестным уже причинам это же сделал при узком интерколумнии храма Диониса в Теосе.

Не следует забывать и о том, что многие храмы, известные уже в каменной форме, проходят первоначально стадию деревянного строительства, н. п. храм в Калидоне в Этолии, в Ферах в Фессалии, и что ряд деревянных сооружений продержался до позднего времени, главным образом на Пелопоннесе.

Павсаний видел ещё близ храма Зевса в Олимпии истлевшую деревянную колонну, окованную в металлические кольца с надписью. Она стояла под родом балдахина, опирающегося на четырёх колоннах и считалась остатком храма Ойномая. Этот же писатель упоминает о похожей на храм гробнице, которая находилась на агоре в Элиде. Это было строение, правда, уже без стен, но сохранившее ещё колонны из резного дуба. Его считали могилой Оксила, отчасти мифического основателя олимпийского Герайона. Близ Мантиней, в Аркадии, Павсаний видел храм Посейдона Гипсиоса, сооруженный из дубовых балок Трофонием и Агамедом, вокруг которого Адриан велел воздвигнуть новый храм для охраны этого „святого памятника старины“. Также Плиний упоминает о храме Геры (Юноны) с колоннадой из стволов виноградной лозы, сохранившейся в Матапонте, ахейской колонии. Итак, мы видим, что традиция деревянного строительства, как прототипа монументальной архитектуры, была в Греции всегда жива. Очевидность „деревянного“ гевезиса отдельных элементов этой архитектуры некоторым образом бросается в глаза.

В конце VII в. до н. э. Греция медленно вступает на новый этап своей истории. Начатая свыше ста лет назад колонизация в это время начинает давать значительные прибыли. Заморские инвестиции греческих городов усиливают свою рентабельность. Вслед за этим наступает повышение благосостояния, прежде всего в среде разбогатевшего купечества и ремесленников. Развива-

un édifice déjà sans parois, mais qui possédait encore des colonnes en chêne sculpté et on le considérait comme le tombeau d'Oxylus, fondateur mythique du Héraion d'Olympie. Près de Mantinée Pausanias a remarqué le temple de Poseidon Hippios construit en poutres de chêne par Trophonius et Agamedes, autour duquel Hadrien fit bâtir le nouveau temple pour y garder ces „saints vestiges“. Plinie fait mention du temple de Héra, possédant une colonnade en ceps de vigne, lequel s'est conservé à Métaponte, colonie d'Achafe. Nous voyons donc que la tradition de l'architecture en bois comme prototype de l'architecture monumentale, restait toujours vivante en Grèce. Il est donc évident que des éléments particuliers de cette architecture provenaient d'éléments antérieurs similaires en bois.

Vers la fin du VII^e siècle av. n. ère, la Grèce entre lentement dans une nouvelle étape de son histoire. La colonisation dont les débuts remontent à plus de cent ans, commence maintenant à rapporter des profits considérables. Les aménagements des villes grecques d'outre-mer augmentent leur rendement. C'est à cette époque qu'a lieu l'accroissement du bien-être, d'abord des négociants et des artisans enrichis. Grâce au développement du commerce avec l'Orient et le littoral les Grecs prennent lentement des mains des Phéniciens le rôle d'intermédiaires dans les échanges commerciaux profitables. Non seulement les citoyens s'enrichissent, mais aussi certains petits Etats. Suit le développement rapide des villes ioniennes et la mode sur le continent grec des produits ioniens qui se manifeste même dans le goût pour le costume ionien.

Quand les gens s'enrichissent, ils ne se contentent plus de l'imitation (en petit et en un matériau inférieur) des grandes choses vues chez les voisins vivant à un niveau supérieur de culture. Ils désirent avoir de belles choses chez eux, sur une échelle convenable et en un matériau durable. A mesure qu'ils surprennent chez les autres leur savoir-faire dans l'emploi de nouveaux moyens et formes de la production, ils les introduisent chez eux, en augmentant aussi leurs connaissances, ils développent leur propre invention et ils perfectionnent les méthodes observées ou les systèmes appris. Voilà l'époque de Theodoros et Roikos, de Chersiphron et Métagènes, Bathyclès et de beaucoup d'autres qui des villes ioniennes vont transplanter en Grèce proprement dite et en Grande Grèce les nouvelles connaissances techniques provenant de l'Orient et surtout de l'Égypte.

C'est alors que se manifestèrent en Grèce des conditions économiques et sociales propices à l'essor de l'architecture monumentale et de l'art plastique. La construction monumentale sacrée dont se servent les prêtres aussi bien que le pouvoir civil pour faire voir leur prépondérance et leur puissance, accélère en ce temps le rythme de son évolution. Les divers monuments de cette nouvelle étape de l'histoire de la Grèce, appelée époque archaïque tardive, ont même semé un certain trouble dans les théories de l'archéologie. Le fait que l'architecture monumentale grecque sous l'aspect de ses deux ordres: le dorique et l'ionien, naquit vers la fin du VII^e siècle av. n. ère, est aujourd'hui incontestable. Le fait que les deux ordres architectoniques apparaissent d'emblée sous une forme presque achevée éveillait de l'inquiétude. Mais la chose s'explique clairement par rapport à l'architecture dorique, comme nous avons essayé de le démontrer. L'architecture dorique de la période archaïque moyenne a atteint déjà ce degré de l'évolution qui permettait de transposer simplement les formes en terre cuite et

ющаяся торговля с востоком, где на побережьях греки постепенно перенимают у финикийцев роль посредников в выгодном обмене материальных благ, обогащает не только граждан, но и отдельные мелкие государства. Наступает быстрое развитие ионийских городов и мода на „ионийское“ на греческом континенте, выражающаяся даже в пристрастии к ионийским нарядам. Когда люди богатеют, их уже не удовлетворяет имитирование в небольших размерах и в худшем качестве больших предметов, которые они видят у соседей, живущих на высшем уровне культуры. Они желают иметь их у себя в соответствующем масштабе и прочном материале. По мере того, как наблюдая у других их знание, с применением новых средств и форм производства, пополняя своё образование, они вводят у себя и развивая собственную изобретательность, неоднократно совершенствуют подмеченные или изученные системы. Этими свойствами характерна эпоха Феодора, Ройка, Херсиффона, Метагена, Бафикла и многих других, прививавших в коренной Греции и Великой Греции собственные ионийским городам новые технические знания, приобретенные на Востоке, прежде всего в Египте.

Таким образом в Греции этого времени сложились экономические и социальные условия для возникновения монументальной архитектуры и пластики. Строительство монументальной культовой архитектуры, служащей наравне как жрецам, так и светской власти для наглядного укрепления в обществе своего преимущества и власти, принимает теперь усиленные темпы развития. Различные памятники этого нового этапа истории Греции, получившего название периода поздней архаики, ввели даже некоторое замешательство во взглядах нашей науки. Несомненным является для нас ныне факт, что монументальная греческая архитектура в аспекте своих двух орденов, дорического и ионийского, родилась в конце VII в. до н. э. Но именно этот факт, что сразу оба архитектурные ордена появляются в будто законченной форме, вызвал беспокойство.

Как мы уже старались доказать, по отношению к дорической архитектуре вопрос объясняется просто. Дорическое зодчество периода зрелой архаики достигло уже той степени развития, которая дала возможность прямой транспозиции терракотово-деревянных форм на камень и мрамор. В ионическом зодчестве этот этап наступил, вероятно, даже несколько ранее, как об этом свидетельствует упомянутый выше храм в Неандрии (VII в. до н. э.) имеющий стены полностью из местного известняка и семь внутренних каменных колонн, ещё без каннелюр и баз (ил. 20). Впрочем, в ионийской архитектуре дерево и терракота не являлись единственным определяющим стиль материалом, как в дорическом ордене. У ионийской архитектуры связи со строительными приёмами Востока значительно теснее и непосредственнее и потому в ней хранятся элементы тростикового строительства и скорее отголоски стремления к экономии дерева как строительного материала.

В монументальной каменной архитектуре триглиф становится уже полностью элементом над-

ен bois dans la pierre et dans le marbre. Dans l'architecture ionienne cette étape est même arrivée probablement un peu plus tôt, comme le prouve le temple en Néandrie (VII^e siècle av. n. ère), mentionné ci-dessus, dont les parois étaient construites entièrement en calcaire local et les sept colonnes intérieures étaient en pierre encore sans rainures et sans base (tabl. 20). D'ailleurs l'architecture ionienne n'employait pas uniquement le bois et la terre cuite comme matériaux de style, comme c'était le cas pour l'ordre dorique. L'architecture ionienne est en rapports beaucoup plus étroits et plus directs avec les pratiques constructives de l'ancien Orient et c'est pourquoi il y reste des éléments de la construction en canne — résultat plutôt de l'économie du bois en tant que matériau de construction.

Dans l'architecture monumentale en pierre, le triglyphe devient déjà entièrement un élément de la superstructure. La transposition des formes architectoniques, élaborées en bois et en terre cuite, en celles réalisées en pierre, respectivement en marbre, ne s'est pas accomplie aussi facilement que cela aurait pu sembler. Les difficultés venaient non seulement du matériau, mais aussi du besoin de construire des bâtiments plus magnifiques, lequel croissait à mesure que s'élevait le niveau de la vie dans les sociétés des Grecs polis. Les mêmes difficultés se posèrent devant la plastique au moment de sa „monumentalisation“. L'élaboration de différents types „statuariques“ s'est opérée, comme on sait, à la période archaïque moyenne dans les cadres de la menue plastique figurée du style dit „du bloc“. Cependant la transposition de ces motifs en sculpture en pierre de grandeur naturelle posait devant l'artiste de sérieuses difficultés aussi bien quant aux proportions que quant au modelé des détails. Rien d'étonnant donc que les plus anciennes sculptures monumentales, par exemple Dermis et Kitylos (tabl. 21) sont „inférieures“ au point de vue plastique aux petites pièces en bronze de la fin du VII^e siècle av. n. ère.

Dans l'architecture sacrée les plus grandes difficultés venaient du *triglyphon*, frise dont il fallait disposer les éléments au-dessus de l'architrave d'une manière convenable pour qu'ils composent non seulement un ensemble esthétique, mais aussi pour qu'ils se lient logiquement avec tout l'édifice. Ce n'est que de cette manière qu'on pouvait satisfaire l'intuition esthétique répandue déjà partout en Grèce quant à la structure organique de la forme. Cela permettait à un Grec, sans différence de classe, de pressentir dans l'art le reflet du monde qui l'entourait et des lois qui le gouvernaient. Pour un Grec du VI^e siècle av. n. ère le triglyphe fixé au mur du temple ne pouvait être seulement un vain ornement, mais il lui déterminait le point de la pesée de la poutre du plafond, dont le front était pour lui visible dans les temples à entablement en bois existants encore. C'est de cette manière et point autrement qu'a dû raisonner aussi l'architecte grec, lorsqu'il commença à plier quelque peu la colonne pour mettre en valeur le fait de la pesée de l'architrave sur la colonne, en introduisant déjà au VI^e siècle av. n. ère le profil „entazis“ dans les temples doriques de Paestum et de Metaponte (tabl. 22).

Comment est-on parvenu à résoudre ce problème compliqué dans l'architecture dorique? Comme nous l'avons remarqué, l'épaisseur de l'architrave „A“ ne pouvait jamais être plus petite que celle du triglyphe „T“. Il est bien rare que $A=T$ (tabl. 24); par contre, le plus souvent T était considérablement plus étroit que A (tabl. 28). Au V^e siècle av. n. ère, quand le rôle de la métope — espace d'une déco-

стройки. Транспозиция разработанных в дереве и терракоте архитектурных форм на камень, *respective* мрамор, не прошла в строительном деле так легко, как это может показаться на первый взгляд. Трудности причинял не только сам материал, но и возрастающая по мере повышения жизненного уровня греческих полисов потребность создания строений более величественных. Эти же трудности являлись перед приобретающим монументальный характер изобразительным искусством. Разработка отдельных „статуарных“ типов имела место, как известно, в эпоху зрелой архаики, на почве мелкой фигуральной пластики стиля так наз. „блока“. Однако перенесение этих мотивов на размеры натуральной величины каменных изваяний, ставил скульптора перед лицом серьёзных затруднений, как в области пропорции, так и в моделировке деталей. Потому не удивительно, что старейшие монументальные скульптуры, н. п. Дермис и Китил (ил. 21) пластически „хуже“ бронзовых статуэток конца VII в. до н. э.

В предназначенном для культуры строительстве являл наиболее всего затруднений с самого начала триглифон, фриз, элементы которого следовало надлежащим образом разместить над архитравом так, чтобы они не только создавали эстетическое целое, но и были логически связаны со всей постройкой. Только таким образом можно было удовлетворить уже повсеместно преобладающее в это время в Греции эстетическое чувство органической конструкции формы, благодаря чему грек, независимо от его классовой принадлежности, мог почувствовать в искусстве отражение окружающего его мира и управляющих им законов. Для греков VI в. до н. э. триглиф на стене храма не мог являться только лишним украшением, а определял место давления балки перекрытия, торец которой отчётливо представлялся его глазам в стоящих ещё храмах с деревянным перекрытием. Так, а не иначе, должен был понимать и греческий зодчий, для подчёркивания момента давления на балку архитрава над колонной, которую начинал слегка „нагибать“ под натиском давящей на неё массы, вводя уже в VI в. до н. э. профиль энтазиса в дорических храмах в Пестуме и Метапонте (ил. 22).

Как же решалась эта сложная проблема в дорической архитектуре? Как мы уже убедились, размер ширины архитрава A никогда не мог быть меньше ширины триглифа T . Очень редко $A=T$ (ил. 24), чаще же T был значительно уже A (ил. 28), а в V в. до н. э., когда по эстетическим, как и пропагандистским соображениям непомерно возросла роль метопы как места фигуральных украшений и безусловно следовало удержать её сближенной к квадратной форме, триглиф проявляет тенденцию к удлинению, а тем самым разница между его шириной и толщиной архитрава ещё более углубилась.

По своему эстетическому назначению во внешнем оформлении дорического храма фриз похож на ленту соединенную с наугольником скобами триглифов, которая опоясывает верхнюю часть строения, гарантируя как будто её содержание. Благодаря ей балочное перекрытие вместе с фрон-

ration figurée—augmente démesurément pour des raisons esthétiques ainsi que pour celles de propagande, et quand on devait absolument lui garder une forme quasiment carrée, le triglyphe manifeste la tendance de s'amincir, ce qui a contribué à agrandir encore davantage la différence qui existait entre sa largeur et l'épaisseur de l'architrave. La fonction esthétique de la frise dans la façade du temple dorique se rapproche de celle du ruban attaché aux angles des corniches par les boucles des triglyphes, ce ruban qui entoure la partie supérieure de l'édifice garanti dans un certain sens sa compacité; grâce à lui l'entablement avec le pignon orné et les sculptures du fronton, maintenus comme masse dans sa variété, peut poser son poids sur le rang de colonnes, ce que proclame la ligne de l'entablement pliant sous son faix. Cette impression ne peut pas être suscitée par l'écharpe dont les boucles ne correspondent pas aux extrémités du bloc rectangulaire.

Est-ce que notre jugement esthétique possède une vérification historique suffisante? Ne commettons-nous pas une faute, en imputant nos impressions esthétiques aux architectes grecs de cette époque? Rien de tel. Précisément, notre norme contemporaine du système esthétique — rythme, harmonie et symétrie — s'appuie sur l'art grec. En effet, les Grecs se rendaient eux-mêmes compte des défauts esthétiques de la frise ainsi construite, quand on appliquait la formule $\frac{A-T}{2}$ aux triglyphes d'angle. Ils s'efforçaient donc dans les édifices ultérieurs de trouver une meilleure solution du „principe des triglyphes“, en se servant de la grandeur $\frac{A-T}{2}$, répartie par moitié entre les triglyphes précédant ceux d'angle.

Cet état de choses ne pouvait plus suffire à l'architecture de l'époque classique. Dans la façade de l'édifice devait nécessairement trouver son expression le principe que: 1° dans la construction architecturale logique, ainsi que dans la formation organique de la plastique, chaque élément coopère à la statique de l'édifice ou il en dépend, 2° il n'ya pas d'éléments fortuits, indépendants de l'ensemble, 3° chaque détail de la décoration provient d'une nécessité interne ou bien des normes de la construction architecturale, ou bien il se lie intimement à la destination utilitaire de l'élément en question de l'édifice. L'arbitraire, le hasard ou le manque de conséquence logique étaient inadmissibles dans les normes de l'époque classique. D'ailleurs, déjà certains architectes de la fin de l'époque archaïque tardive faisaient des essais en vue de répartir la grandeur $\frac{A-T}{2}$ — résultant du principe des triglyphes — sur d'autres éléments de l'édifice que la frise. Pour réduire dans ce cas au minimum la nécessité d'allonger les deux métopes extrêmes (ce qui était indispensable dans ce cas, comme nous l'avons vu), on n'avait qu'à diminuer les quatre intervalles entre les colonnes d'angle, au-dessus desquelles se trouvaient ces métopes dont la largeur était déterminée par ces intervalles (construction simple, construction double).

Dans le temple dorique classique, il n'est donc pas possible d'après les „intercolumniums“ d'angle ou ceux qui les précèdent, de déduire les dimensions de „intercolumnium“ normal qui selon Vitruve devait avoir un certain nombre de modules.

On pouvait diminuer „intercolumnium“ d'angle non seulement en faisant rapprocher les colonnes, mais aussi en en agrandissant le diamètre, c'est à dire en augmentant l'épaisseur des colonnes d'angle (tabl. 23). Les architectes grecs ont aussi tiré profit de ce moyen.

тальным орнаментом и торцовыми скульптурами, выдержанное как многоэлементарное единство, может уверенно опереться своей тяжестью на пригибающийся под этим бременем линией антазиса рядом колонн. Этого впечатления не может вызвать перевязь, собирающие её скобы не совпадают по граням прямоугольного строения.

Однако, достаточно ли обоснована исторически наша эстетическая оценка, не ошибаемся ли мы, приписывая наши эстетические восприятия греческим архитекторам этой эпохи? Ничего подобного. Именно наша современная норма эстетической системы: ритма, гармонии и симметрии опирается на греческое искусство. В действительности греки сами осознали эстетические недостатки так конструктивного фриза с применением формулы $\frac{A-T}{2}$ к угловым триглифам. Потому они старались в новых строениях найти более подходящее решение для „принципа триглифов“ посредством разности $\frac{A-T}{2}$ распределённой наполовину на триглифы перед наугольником.

Архитектуру этой эпохи это решение уже не могло удовлетворить. Во внешнем оформлении постройки должно было выразиться положение, что в логической архитектурной конструкции как в органическом оформлении пластики каждая часть взаимодействует в статике строения или подчиняется ей, что нет здесь элементов случайных, несвязанных со всем зданием, что каждая деталь декорации последовательно вытекает или из внутренних правил архитектурной конструкции, или тесно связана с практическим назначением данной части здания. В конструктивных приёмах классической эпохи не могли иметь места произвольность, или случайность, или недостаток логической последовательности. Впрочем, уже некоторые зодчие конца поздней архаики делали попытки распределить разность $\frac{A-T}{2}$, вытекающую из принципа триглифов, на другие части постройки вне фриза. Чтобы свести к минимуму неизбежное в этом случае, как мы заметили, удлинение метоп, проще всего было сузить четыре угловых интерколунния, определявших ширину метоп, которые находились над ними (контракция односторонняя, контракция двойная).

Следовательно, в классическом дорическом храме нельзя на основании угловых или предшествующих им интерколунний установить величину так называемого нормального интерколунния, который, по Витрувию, должен обладать некоторым определённым числом модулей.

Сужение углового пролета можно было провести не только посредством сближения колонн, но тоже путём расширения, т. е. утолщения угловых колонн (ил. 23) и этот момент был использован греческими архитекторами.

Здесь следует обратить внимание ещё на один аспект этого явления. Как известно, в старых, как дорических, так и ионийских храмах VI в. до н. э. пролеты перистазиса не все равны между собою. Только сознательное применение конструкции в дорических храмах ведёт за собой некоторый порядок и уравновешенность размеров в области

Иci on doit faire remarquer encore un autre aspect du problème. Les intercolumniums de la péristase des temples plus anciens du VI^e siècle av. n. ère, doriques et ioniens, ne sont pas, comme on sait, tous égaux entre eux. Ce n'est que l'introduction consciente de la contraction dans les temples doriques qui amène un certain arrangement et l'égalisation des distances entre les colonnes, excepté — ce qui est tout à fait compréhensible — les intercolumniums d'angle qui deviennent plus petits. Jusqu'à présent on n'a pas trouvé, que je sache, l'explication de ce fait. La chose est d'autant plus curieuse que cela apparaît bien nettement dans les premiers pterons ioniens, où il faut noter la diminution caractéristique des distances entre les colonnes (intercolumniums), dès l'entrée vers les poteaux d'angle — détail gardé aussi par exemple dans le magnifique temple de Sardes du IV^e siècle av. n. ère (tabl. 37). De quoi pourrait-il s'agir, sinon de satisfaire les exigences de la règle du rythme qui consiste dans la répétition, dans la mise en ordre d'éléments très ressemblants mais point identiques. Si les célèbres canéphores sur la frise du Parthénon (tabl. 38) sont belles sans être ennuyeuses, c'est parce que chacune d'elles est différemment caractérisée dans les menus détails du geste, de l'attitude ou du costume. C'est dans cette variété, insaisissable en apparence pour l'œil, des distances entre les colonnes (intercolumnium) et de l'épaisseur des colonnes que consiste le rythme de la colonnade grecque de l'époque archaïque tardive et de l'époque classique, fait qui plus tard ne se répètera pas. Cette rythmique fut perdue par Pythios (Pytheos), architecte du temple d'Athènes à Priène au IV^e siècle av. n. ère (tabl. 39), principal adversaire selon Vitruve de l'ordre dorique, qui proclamait le principe de l'égalité absolue de tous les intercolumniums (tabl. 40). D'après ce principe on construisait l'intercolumnium central comme l'entrée principale, déjà à l'époque hellénistique et plus tard, en l'élargissant parfois, uniquement pour des raisons d'utilité pratique.

Tous les bâtiments construits en style dorique à l'époque hellénique et plus tard à l'époque romaine ne possèdent que la „décoration“ dorique, car ils sont privés de proportions propres à cet ordre. Depuis la fin du IV^e siècle av. n. ère nous ne pouvons parler que de l'architecture „pseudo-dorique“.

La rythmique de la colonnade n'était pas dans l'ordre dorique une question pour elle-même, comme c'est le cas dans l'ordre ionien. Là elle ne constituait pas un élément dont le contenu ne fût pas lié aux autres éléments de la construction. Par contre elle était, comme nous le voyons, liée le plus étroitement au principe des triglyphes. Son application causait cette rythmique, en lui donnant certaines formes déterminées, privées d'arbitraire et trouvant son équivalent dans la disposition rythmique des éléments de la frise elle-même.

Cependant, non seulement la catégorie esthétique du rythme était-elle conditionnée par le principe des triglyphes. La répartition symétrique dans les corniches de la formule $\frac{A-T}{2}$ sur les deux triglyphes, respectivement sur les métopes, la simple ou double contraction et l'épaississement des fûts de colonnes d'angle, répondaient entièrement à la loi classique de la symétrie, qui se répétait aussi dans l'arrangement des groupes du fronton. L'ordre ionien ne possédait pas dans ses principes de telles possibilités d'expression pour mettre en valeur ceux de la symétrie.

L'impression du rythme et de la symétrie, ainsi que celle de l'unité de tout l'édifice, était en même temps

интерколунниев, разумеется, за исключением угловых, которые подвергаются сужению. До сих пор, насколько мне известно, не найдено объяснение для этого факта. А вопрос тем более интересен, что этот момент проявляется очень отчётливо в ранних ионийских птеронах, в которых следует отметить характерное сужение интерколунниев от входа к углам — особенность сохранившуюся тоже н. п. в большом храме Артемиды в Сардах с IV в. до н. э. (ил. 37). Для какой же это делалось цели, если не для удовлетворения требований ритма, который состоит в повторении, становлении в ряд элементов очень сходных, но неодинаковых. Знаменитые каннефоры на парфенонском фризе (ил. 38) потому прекрасны, а не скучны, что каждая из них отличается характеристикой мелких особенностей жеста, позы, или одежды. Вот в этой-то как будто неуловимой для глаз разнице интерколунниев и толщины колонн состоит неповторимый уже позднее ритм греческой колоннады позднеархаической и классической эпохи. Ритмику эту затерял Пифей, водчий храма Афины в Приене в IV в. до н. э. (ил. 30), главный, по мнению Витрувия, противник дорического порядка, провозглашавший принцип безусловного равенства всех интерколунниев (ил. 40). Так именно строили в эпоху эллинизма и позже, расширяя иногда лишь для практических целей пролет посередине, для устройства главного входа.

Строения в дорическом стиле, воздвигаемые в эпоху эллинизма и позже в римский период, имеют лишь в стиле дорическом „декорацию“, но они лишены свойственных этому порядку пропорций. Собственно говоря, с конца IV в. до н. э. мы имеем дело исключительно с „псевдорической“ архитектурой.

Для дорического порядка ритмика колоннады не была явлением „самим для себя“ как в ионском ордене, не являлась элементом по содержанию несвязанным с остальными деталями строения. Совершенно наоборот, она была, как мы заметили, самым тесным образом связана с принципом триглифов, применение которого в некотором смысле порождало эту ритмику. Принцип триглифов придавал ей некоторые определённые, уже лишённые произвольности формы, находившие себе соответствие в ритмическом распределении самого фриза.

Однако, не только эстетическая категория ритма обуславливалась принципом триглифов. Соответствующее друг другу расположение в наугольниках величины $\frac{A-T}{2}$ на два триглифа, *respective* метопы, одиночная или двойная конструкция и утолщение угловых стержней колонн, выполняло во всей расширенности классический закон симметрии, отражённый тоже в оформлении фронтальных групп. Ионийский порядок не таил в своих положениях таких изобразительных возможностей для передачи принципов симметрии.

Впечатление ритма и симметрии и одновременно единство строения усиливало ещё незначительное наклонение внутрь угловых колонн.

По всей вероятности принципу триглифов в некоторой степени подчинён вопрос тех знаменитых

encore plus renforcée par l'inclinaison à peine sensible des colonnes d'angle vers l'intérieur.

Aussi le problème des courbes célèbres du stylobate dans certains temples doriques semble être subordonné au principe des triglyphes. Elles restent en corrélation étroite avec les courbes verticales des colonnes d'angle et avec les courbes horizontales de l'entablement. Car la coopération, ne fût-ce qu'indirecte, comme par exemple dans la colonnade, des courbes horizontales, avec le principe des triglyphes se joue d'une manière évidente dans la sphère des effets optiques de l'élévation du temple. Les courbes horizontales ont pour but non seulement de prévenir une impression de concavité, que pour un spectateur éloigné pourraient susciter les lignes exactement horizontales des degrés du stylobate, mais aussi, grâce à leur reprise dans l'entablement, elles donnent à toute la construction l'effet d'une compacité élastique et d'une harmonie de tous les éléments de la construction, liés par le ruban de la frise, noué par les boucles des triglyphes. Et conformément à ce qui a été dit ci-dessus, ces calculs constructifs compliqués ayant pour but d'obtenir certains effets en apparence seulement esthétiques, donnaient aussi à la fin des effets très pratiques, en facilitant l'écoulement des eaux pluviales de tout l'édifice, aussi bien du stylobate de la péristase que de la sime, c'est à dire de la gouttière, inclinée de cette manière vers les corniches. Voilà la théorie en liaison étroite avec la pratique. La décoration, les effets esthétiques, en corrélation avec l'utilité — voilà des effets évidents qui frappent celui qui étudie l'architecture grecque, et surtout le principe des triglyphes qui régent les normes de l'ordre dorique.

Récapitulons tous les moyens qu'on employait dans l'architecture dorique sacrée pour satisfaire aux trois règles du principe des triglyphes:

1° Déplacement des triglyphes d'angle, pour la valeur égale à $\frac{A-T}{2}$ vers les extrémités de la frise. Temple de Cérés à Paestum (tabl. 30),

2° Déplacement de deux derniers triglyphes vers les extrémités, chacun pour la valeur égale à la moitié de $\frac{A-T}{2}$. Temple des Géants, Agrigente.

3° Contraction simple dans le pteron. Temple G à Sélinonte (tabl. 43),

4° Contraction double dans la façade et simple aux côtés, ou inversement. Temple de Poseidon à Paestum (tabl. 34),

5° Contraction double dans tous les angles. Temple à Ségeste (tabl. 35).

изгибов стилобата в некоторых дорических храмах, которые тесно связаны с вертикальными кривизнами угловых колонн и горизонтальными кривизнами самого балочного перекрытия. Взаимодействие горизонтальных кривизн с принципом триглифов (оно, правда, не непосредственное, как н. п. в колоннаде) происходит со всей очевидностью в сфере оптических эффектов внешнего оформления храма, а именно: горизонтальные кривизны должны не только предотвратить впечатление вогнутости, какое могли вызвать у наблюдающего издали человека безукоризненно горизонтальные линии ступеней стилобата, но тоже благодаря их повторению в балочном перекрытии, они придают всему строению определённый эффект упругой связности и гармонии всех звен строения, связанных перевязью фриза, собранной скобами триглифов.

Согласно с тем, что было сказано выше, эти сложные конструктивные расчёты, на первый взгляд стремящиеся только к достижению определённых эстетических эффектов, в результате давали тоже весьма практические эффекты, облегчая сток дождевых вод со всего строения, в равной мере из стилобата перистазиса, как и из наклоненной таким образом к наугольникам симы, т. е. водосточного жолоба.

Теория в тесной связи с практикой, декорация, эстетические эффекты в связи с практической целью — вот факты, поражающие нас на каждом шагу при изучении греческой архитектуры и прежде всего при исследовании регулирующего канона дорического ордена принципа триглифов.

Суммируем по пунктам все те средства, которые применялись в дорическом культовом строительстве для удовлетворения трёх правил принципа триглифов.

1. Сдвиг угловых триглифов на отрезок $\frac{A-T}{2}$ к краям фриза. Храм Цереры в Пестуме (ил. 30).

2. Сдвижение двух крайних триглифов к краю — каждый на $\frac{1}{2} \frac{A-T}{2}$. Храм Гигантов в Агригенте (ил. 31).

3. Контракция отдельная в птероне. Храм G в Селинунте (ил. 43).

4. Контракция двойная в фасаде, простая по бокам, или наоборот. Храм Посейдона в Пестуме (ил. 34).

5. Контракция двойная во всех наугольниках. Храм в Сегесте (ил. 35).

6. Утолщение угловых колонн. Парфенон (ил. 23).

7. Наклонение угловых колонн, т. е. вертикальные кривизны. Парфенон (ил. 44).

8. Горизонтальные кривизны. Парфенон (ил. 42).

Витрувий, говоря о пропорции в архитектуре, определяет „модуль” как постоянное измерение канона. По его мнению модулем может быть то длина фасада, то диаметр нижней основы колонны или же наконец ширина триглифа. Мы убедились, что в дорической архитектуре модулем может быть только ширина триглифа. Лишь она представляет собой ту наименьшую величину, которой архитектор вынужден подчинить другие размеры, с которой должен считаться в проектировании каж-

6° Epaisseur des colonnes d'angle. Parthénon (tabl. 23),

7° Inclinaison des colonnes d'angle, dite „courbes verticales”. Parthénon (tabl. 44),

8° Courbes horizontales. Parthénon (tabl. 42).

En parlant des proportions dans l'architecture, Vitruve définit le module comme mesure fixe du canon. A son avis, de module peuvent servir: une fois la longueur de la façade, une autre fois le diamètre du tambour inférieur de la colonne, ou enfin la largeur du triglyphe. Nous avons vu que ce n'est que la largeur du triglyphe qui peut constituer le module dans l'architecture dorique. Elle seule constitue cette grandeur la plus petite et invariable, à laquelle l'architecte doit subordonner les autres dimensions et dont il doit tenir compte en faisant le projet de chaque élément, elle se fera valoir même dans les fondations de l'édifice. D'autre part, la largeur des triglyphes est une sorte de régulateur du rythme, de la symétrie et de l'harmonie dans l'élévation de tout l'édifice, elle est dans l'architecture dorique l'indice des trois normes fondamentales des catégories esthétiques dans l'art grec classique.

Mais dans le triglyphe se manifeste encore un autre trait caractéristique — peut-être le plus important — grâce auquel nous pouvons comprendre en quoi consiste effectivement le réalisme de l'architecture grecque. Le triglyphe c'est le principal facteur indigène qui lie en une seule série évolutive la construction monumentale en marbre à son prototype en bois. Il sert de témoignage et de gardien de la logique constructive absolue dans chaque élément de la proportion et de la décoration du temple, de cette logique qui correspond à la structure organique du corps dans la plastique. Grâce au triglyphe et à l'entazis des colonnes et aux courbes, nous sommes capables de concevoir dans le temple dorique l'empreinte sensible des lois régissant la nature et, avant tout, des lois de la statique de la pesanteur. Le principe qui en résulte possède le profond caractère révélateur non seulement de ces lois, mais aussi de la dialectique de l'histoire, de leur connaissance et de leur détermination dans le canon (tabl. 45).

La rigueur sévère du principe dorique des triglyphes, souveraine à l'époque classique, est aussi un reflet parfait des normes et des lois que la jeune démocratie grecque, dans les cadres de l'Etat esclavagiste, introduit dans l'organisation de la vie sociale et publique après la victoire remportée sur les Perses dans la grande guerre libératrice. Les nouvelles améliorations techniques apparaissent alors dans la vie économique, par exemple, l'emploi des élévateurs dans l'architecture, qui facilitent la pleine réalisation du nouveau système. Après Salamine (480 av. n. ère) le rigide

дого элемента. Она способна даже отразиться на фундаменте строения. С другой стороны, ширина триглифа является в некотором смысле регулятором ритма, симметрии и гармонии в возвышении всего строения, является в дорической архитектуре показателем нормы трёх основных эстетических категорий классического искусства.

Но и в триглифе таится ещё одно и, может быть, самое важное свойство, благодаря которому мы можем понять, в чём состоит в действительности реализм греческой архитектуры. Триглиф является главным родным фактором, связывающим монументальное строение, выполненное из мрамора с его деревянным прототипом в одно эволюционное целое. Он является свидетельством и одновременно стражем безусловной конструктивной логики в каждом элементе пропорции и декорации храма, логики, отвечающей органическому сложению тела в пластике. Благодаря ему вместе с энтазисом колонн и курватурами мы замечаем в дорическом храме ясное отражение законов управляющих в природе, а прежде всего законов статики, тяготения и подъёма. В выступающем из него „принципе” содержится глубокий, изобретательный характер не только этих законов, но и диалектики истории, их понимание и установление в каноне (ил. 45).

Строгое правило дорического принципа триглифов, господствующее нераздельно в классическую эпоху отражает тоже в совершенстве нормы и законы, какие в пределах рабовладельческого государства вводит молодая греческая демократия в организации социальной и общественной жизни после победы над персами в великой освободительной войне. Наметившееся в это время появление в хозяйственной жизни новых технических приспособлений, н. п. применение транспортеров-элеваторов в строительстве тоже облегчает его полную реализацию. Суровый и строгий дорический *peplos* после 480 г. до н. э., года Саламина, вытесняет из женской моды лёгкие и красочные ионийские хитоны и хитонискосы. Лозунгу афинской демократии, провозглашавшему общее благо всех сограждан, должны подчиняться все личные амбиции (острацизм). Трагедии Эсхила и Софокла провозглашают суровые этические нормы. В скульптуре Поликлет разрабатывает математический закон пропорции человеческого тела. Потому неудивительно, что представляя в надстройке отражение некоторой определённой социальной действительности на данном этапе её исторического развития, принцип триглифов не продержался дальше чем классическая эпоха.

Экономическое разорение страны войнами, упадок демократии, предшествующее этому извращение нравов, новые, по мнению Платона, разлагающие течения в скиаграфической живописи — вот перемены, какие наметились в экономических и культурных отношениях и в социальном укладе Греции в половине IV в. до н. э. Потому неудивительно, что наступило тоже расслабление канона принципа триглифов, консерватизм которого не соответствовал уже новым требованиям жизни. Эллинистический же эклектизм архитектуры будет в это время соответствующим показателем этого периода, в ко-

et austère peplos dorique a refoulé de la mode féminine les chitons légers et colorés et les chitonisques ioniens. Toutes les ambitions individuelles doivent être subordonnées au mot d'ordre de la démocratie athénienne, le bien commun des citoyens: c'est l'ostracisme. Les tragédies d'Eschyle et de Sophocle proclament les règles morales sévères. Polyclète élabore dans la sculpture le canon mathématique des proportions du corps humain. Rien d'étonnant donc que le principe du triglyphe en tant qu'empreinte dans la superstructure d'une certaine réalité déterminée de la société à une certaine étape de son évolution historique, n'a pas survécu à l'époque classique.

La ruine économique du pays par les guerres, la décadence de la démocratie et le relâchement des mœurs qui l'a précédé, les nouveaux courants — destructifs selon Platon — dans la peinture skiagraphique, voilà les changements qui se manifestent dans la vie économique et culturelle ainsi que dans l'aspect social de la Grèce du milieu du IV^e siècle av. n. ère. Rien d'étonnant qu'apparaît aussi un relâchement dans l'application du canon des triglyphes, dont l'esprit conservateur ne répondait plus aux nouvelles exigences de la vie. Par contre, l'éclectisme hellénique de l'architecture sera désormais l'indice effectif de cette nouvelle période, où le triglyphe ornant la frise de l'enta-

тором триглиф, украшающий фриз перекрытия представляет лишь конвенциональный орнамент. В великую классическую эпоху, для достижения которой этапом является время Перикловой демократии, именно триглиф вмещает в сокращении самое глубокое художественное содержание. Одним словом, посредством его архитектура перестаёт быть абстракцией, а становится отражением окружающей действительности. В нём же, мне кажется, мы отчасти находим объяснение тех „вечных ценностей“, которые, по словам Маркса, таятся в греческом искусстве (ил. 46).

blement, ne constituera désormais qu'un ornement conventionnel. C'est dans le triglyphe que pendant la grande époque classique (dont la période culminante se manifeste au moment de la démocratie de Périclès), se révèle le plus profond contenu artistique. En un mot, c'est par le triglyphe que l'architecture cesse d'être une abstraction et devient le reflet de la réalité ambiante. Et c'est en lui, il me semble, que nous trouvons l'explication partielle de ces valeurs éternelles qui, comme le dit Marx, sont inhérentes à l'art grec (tabl. 46).