

МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ



Редакционная коллегия

**Т. В. АЛЕКСЕЕВА М. В. АЛПАТОВ
Н. А. СИДОРОВА Н. В. ЯВОРСКАЯ**

МАЛАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

АНТИЧНОЕ
ИСКУССТВО

Б. И. РИВКИН



VEB VERLAG DER KUNST
DRESDEN 1972



ИЗДАТЕЛЬСТВО · ИСКУССТВО
МОСКВА 1972

709

Р 49

Под общей редакцией
Н. А. СИДОРОВОЙ

СОДЕРЖАНИЕ

6 Введение

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

9 Эгейское искусство (II тысячелетие до н. э.)

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

- 45 Искусство гомеровского периода
(XI—VIII века до н. э.)
- 55 Искусство греческой архаики
(VII—VI века до н. э.)
- 105 Искусство греческой классики
(V—IV века до н. э.)
- 198 Искусство эллинизма
(Конец IV—I век до н. э.)

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

- 221 Искусство этрусков
(VII—IV века до н. э.)
- 237 Искусство Римской республики
(IV—I века до н. э.)
- 255 Искусство Римской империи
(I—IV века)
- 327 Примечания

ПРИЛОЖЕНИЯ

- 331 Словарь терминов
- 340 Архитекторы, скульпторы, художники
- 344 Синхронистическая таблица
- 355 Краткая библиография

В художественном наследии древних цивилизаций особое место занимает творчество мастеров Древней Греции и Древнего Рима, которое называют искусством античного мира. Свое название оно получило от латинского слова «антиквус», что означает «древний». Впервые этот термин появился в XV веке, когда в борьбе с церковной идеологией средневековья складывалась новая гуманистическая культура итальянского Возрождения. Мыслители и художники Италии считали образцом для подражания древнее искусство Греции и Рима. Оно привлекало их своей жизнеутверждающей силой, сознанием ценности и красоты человеческой личности, верой в безграничные творческие способности человека. Лучшие творения античного искусства стали достоянием и последующих поколений. Они вдохновляли поэтов и скульпторов, драматургов и художников, писателей и композиторов всех стран Европы в течение нескольких столетий. Художественная литература, театр, философия и искусство античности во многом способствовали формированию всей современной культуры.

Знакомство с прославленными памятниками, созданными греческими и римскими зодчими, скульпторами и живописцами, не только расширяет наши познания об истории далекого прош-

лого, но и доставляет современному человеку чувство глубокого эстетического наслаждения. По образному выражению К. Маркса, произведения античного искусства до наших дней сохраняют значение нормы и недосягаемого образца¹.

Правдивое отражение действительности, простота и ясность художественного языка, совершенное мастерство исполнения — все это определяет непреходящую ценность античного искусства.

Творцами античной культуры были древние греки. Они называли себя «эллинами», а свою страну — «Элладой». Искусство античного мира родилось на земле Древней Эллады в первые века I тысячелетия до н. э. Время его существования охватывает почти пятнадцать столетий и завершается с падением Римской империи в V веке н. э.

Культура античного мира не возникла внезапно, словно сказочная птица феникс из пепла. Ей предшествовала богатая и своеобразная цивилизация, которую создали в III—II тысячелетиях до н. э. племена, обитавшие на территории Греции и островах Эгейского моря. Эту цивилизацию называют «эгейской». С ней связаны истоки античной культуры и самый ранний период в истории греческого народа.

ЭГЕЙСКОЕ
ИСКУССТВО



ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

(II тысячелетие до н. э.)

По мнению многих современных ученых, задолго до появления греков в Восточном Средиземноморье сменялось немало народов, говоривших на разных языках. Еще в пору расцвета первобытной культуры неолита, в V—IV тысячелетиях до н. э., Балканский полуостров, малоазийское побережье и острова Эгейского моря населяли так называемые эгейцы. Как полагают, их язык не имеет родства с той большой семьей индоевропейских языков, которая включает почти все народы современной Европы, Ирана, Индии и в которую входили языки племен, пришедших на смену эгейцам. К числу этих племен принадлежали, прежде всего, хетто-лувийцы, впоследствии обосновавшиеся на территории Малой Азии и создавшие там во II тысячелетии до н. э. могущественное Хеттское царство, а также непосредственные предшественники греков — пеласги, обитавшие в материковой Греции в III тысячелетии до н. э. Только в последней трети III тысячелетия до н. э. под напором переселяющихся центральноевропейских племен греки-ахейцы, занимавшие северные области Балканского полуострова, двинулись на юг — в среднюю Грецию и на Пелопоннес. Земля, которая стала их родиной, была суровой и бедной. На большей части ее территории протянулись цепи гор с долинами между ними, и только на севере — в Фессалии и на крайнем юге — полуострове Пелопоннес расположены плодородные равнины. Заселившие эту страну греческие племена занимались земледелием, выращивали виноград и маслины, разводили сады, а на склонах гор пасли скот. Их жизнь всегда

была связана с морем. Восточные берега Греции изрезаны заливами и бухтами, удобными для стоянки кораблей. В Эгейском море разбросаны сотни больших и малых островов, которые служили прекрасным ориентиром для мореплавателей. Раньше всего освоили греки морские пути на восток, к берегам Малой Азии и на остров Крит, где находились важнейшие центры эгейской культуры.

Открытие этой культуры — одно из самых блестящих достижений археологии. Благодаря раскопкам, которые ученые ведут с 70-х годов прошлого века, были обнаружены ранее неизвестные рабовладельческие государства Восточного Средиземноморья. На берегу Малой Азии нашли руины легендарной Трои, воспетой великим греческим поэтом Гомером, на острове Крит — богатые города и дворцы, на полуострове Пелопоннес — мощные крепости греческих правителей. В Кносском дворце на Крите и во дворце Пилоса в южной Греции археологи открыли сотни глиняных табличек с таинственными письмами. Более ранние из них с так называемым линейным письмом «А» пока еще не поддаются прочтению, но совсем недавно исследователи расшифровали таблички с письмом «Б». Оказалось, что язык, на котором начертаны надписи, — греческий. Тексты табличек содержат ценные сведения о социально-экономических отношениях и политическом строе раннерабовладельческих государств эгейского мира в середине II тысячелетия до н. э. Среди прочтенных надписей преобладают финансово-административные документы: ведомости об уплате пода-

тей земледельцами и ремесленниками, описи продуктов и различных изделий, хранившихся в кладовых дворцов, перечень жертвоприношений богам и списки рабов, которые обслуживали обширное хозяйство царя. Подобные записи на глиняных табличках вели придворные писцы во многих государствах Древнего Востока.

С каждым годом растет число замечательных памятников эгейского искусства, и постепенно из тьмы веков перед нами вырисовывается цивилизация, которая развивалась в ту эпоху, когда в долинах Нила и Двуречья достигли расцвета могущественные рабовладельческие деспотии. Она охватывала южную часть Балканского полуострова, острова Эгейского моря и побережье Малой Азии. Однако ее история во многом еще остается неясной. Во II тысячелетии до н. э. важнейшими центрами эгейской культуры были остров Крит и Микены на полуострове Пелопоннес. Поэтому эгейскую цивилизацию часто называют крито-микенской.

В греческих легендах Крит — место, где родился верховный бог громовержец Зевс. Туда он привел финикийскую царевну Европу, которая родила ему Миноса, ставшего правителем острова. На Крите совершил один из подвигов Геракл, укротив бешеного быка. Гомер в своих поэмах прославлял этот остров «посреди виноцветного моря», «прекрасный, богатый, волнами отовсюду омытый»², как многолюдную страну с богатыми городами. Происхождение критян точно не установлено, и эта проблема вызывает острые дискуссии между учеными. Одни считают жителей острова по-

гомками эгейцев, древнейших обитателей Средиземноморья, и относят минойский язык, на котором говорили критяне и на котором написаны таблички с линейным письмом «А», к числу неиндоевропейских. Другие, напротив, полагают, что остров заселили в середине III тысячелетия до н. э. пришельцы из Малой Азии, говорившие на языке, близком хеттскому, а следовательно, принадлежавшему индоевропейской языковой семье. Жители Крита обрабатывали его плодородные равнины и собирали богатые урожаи, они развели сады и виноградники, ловили рыбу и пасли скот, проложили дороги, построили мосты и водопроводы, воздвигли города и дворцы правителей. Искусные и смелые мореплаватели, критяне поддерживали торговые и культурные

связи с материковой Грецией и островами, побережьем Малой Азии и Кипром, сирийскими царствами и Сицилией, Вавилонией и Египтом, государством хеттов и Северной Африкой. Море защищало остров от войн и набегов. Крит находился на скрещении самых оживленных торговых путей Средиземноморья, и не случайно крупнейшие города — Кносс, Фест и Маллия — выросли вблизи побережья. В XXII—XVIII веках до н. э. эти города были столицами самостоятельных царств, которые, видимо, поддерживали между собой дружественные отношения, так как стен вокруг поселений не возводили. В начале II тысячелетия до н. э. в городах Крита были построены царские дворцы. Они существовали в течение двух или трех столетий и погибли, как полагают,



2 Женский идол с острова Наксос. Мрамор. Около 2000 г. до н. э. Дрезден. Скульптурное собрание

от сильного землетрясения почти одновременно, около 1700 года до н. э. Со второй половины XVIII века до н. э. племена, населявшие Крит, объединяются под властью одного правителя. Центром государства становится город Кносс. Это было время высочайшего расцвета критской культуры. На месте старых, разрушенных дворцов около 1600 года до н. э. вырастают новые, еще более величественные.

Самый знаменитый памятник критского зодчества — Кносский дворец, раскопанный английским археологом Артуром Эвансом в начале XX века. Он расположен на невысоком холме и занимает площадь примерно 120×120 м.

В отличие от монументальной архитектуры Древнего Египта с ее строгой симметрией и подавляющей человека грандиозностью дворец в Кноссе не имеет четко продуманного плана. Он естественно связан с окружающим пейзажем, а в расположении внутренних помещений чувствуется свобода и живописность. Центральное место в огромном архитектурном комплексе Кносского дворца занимает большой прямоугольный двор (60×28 м). Он вытянут с севера на юг и был выложен плитами. Со всех сторон к нему примыкают построенные в разное время помещения: часть из них расположена на уровне двора, другие — ниже, третьи — на два или три этажа выше. Главные входы во дворец находятся на северной и южной стороне. В нижних этажах западного крыла здания были устроены обширные кладовые, где стояли огромные глиняные сосуды для зерна, масла, вина и овощей. Там же хранили царские сокрови-

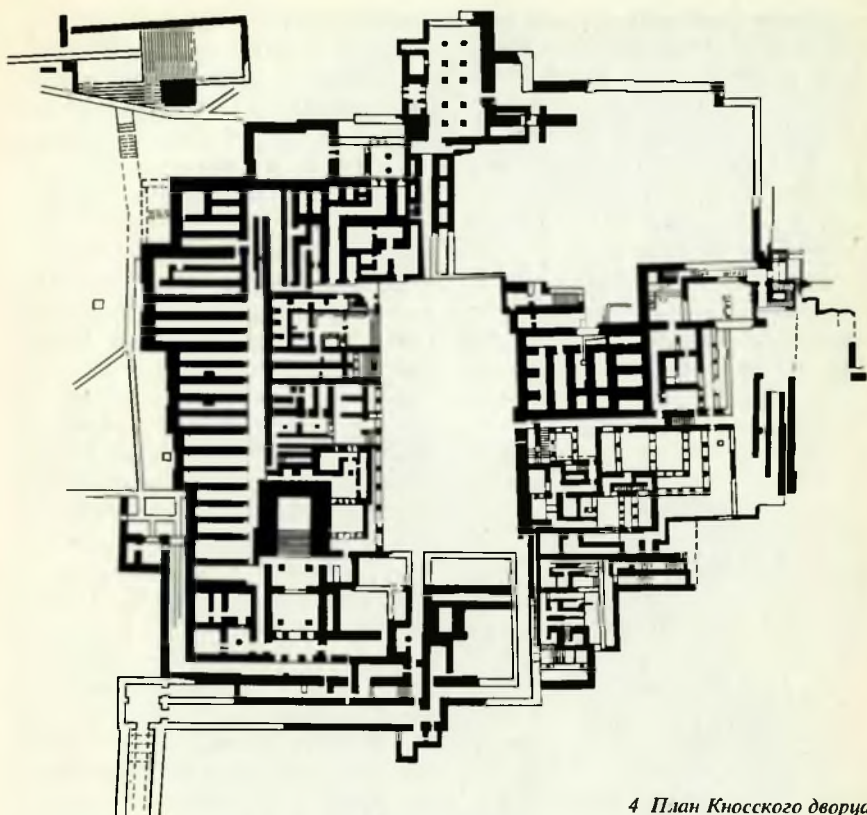
ща и оружие. Часть восточного крыла занимали мастерские ремесленников и художников, работавших во дворце. Сотни небольших помещений в обеих половинах Кносского дворца образовывали бесконечную череду, в которой сменялись жилые комнаты и парадные залы, святилища и царские апартаменты, покои для религиозных церемоний и бассейны, площадка для культовых театральных представлений и широкие веранды, открытые в сторону центрального двора. Удобные марши лестниц вели с одного этажа на другой, а лестничные клетки, прорезавшие все здание снизу доверху, служили световыми колодцами, своего рода маленькими внутренними дворами, через которые проникал воздух и свет. Это спасало обитателей дворца от палящих лучей солнца, и в комнатах всегда ощущалась приятная прохлада. С большим мастерством была решена сложная система канализации.

Критские мастера использовали в своем зодчестве колонны. Во многих залах Кносского дворца перекрытие поддерживали стоявшие на каменных базах деревянные колонны. Они имели необычную форму: ствол колонны расширялся снизу вверх. Такие столбы служили опорой и лестничных клеток, образуя поднимающуюся по ступеням колоннаду. В восточной части здания хорошо сохранились световой колодец с пролетами лестниц и примыкающий к нему большой колонный зал. Найденные обуглившиеся колонны ныне реконструированы в камне.

Художественное убранство критских дворцов и богатых домов говорит



3 Руины Кносского дворца. XVI в. до н. э. Крит



4 План Кносского дворца

об утонченном эстетическом вкусе художников, которые покрывали стены яркой и красочной декоративной живописью. Около 1600 года до н. э. мастера Крита освоили технику фрески — росписи по сырой штукатурке — и в совершенстве овладели ею. Перед началом работы они процарапывали по мягкой штукатурке предварительный рисунок. Художники использовали различные краски: черную, белую, красную, желтую, синюю и зеленую. Произведения критских живописцев

поражают удивительной зоркостью видения и богатством воображения. Творческая фантазия мастера создает пестрый сказочный мир цветущих кустов и скал, населенный обезьянами и косулями, птицами и кошками. Тонкое восприятие красоты природы сказывается в росписях, запечатлевших прекрасные белые лилии, крокусы, выющийся плющ, стебли папируса, стройные пальмы, подводный пейзаж. При гибели Кносского дворца в пламени пожара фрески очень сильно

пострадали, утратив свежесть и сочность красок. Из маленьких фрагментов с трудом удалось восстановить лишь немногие изображения.

Залы с фресками имели, как правило, панель, над ней располагалась роспись, узоры покрывали также потолки, а порой и полы. Богато был украшен так называемый «тронный зал», одно из культовых помещений на втором этаже в западном крыле дворца. Вдоль стен шли гипсовые скамьи, у северной стены находился трон с высокой спинкой. На красном фоне стены с волнистыми белыми линиями художник изобразил среди стеблей папирусов фантастических грифонов — львов с орлиными головами. Роспись придает торжественность залу, где совершались религиозные церемонии.

Стены парадных помещений дворца были украшены монументальными картинами. В длинном коридоре, вблизи юго-западного входа, обнаружена сцена величавого шествия юношей и девушек, несущих дары. Более пяти-сот фигур, исполненных в натуральную величину, располагались на стенах в два ряда. Возможно, они изображали данников из провинций и островов, подвластных критскому царю. К сожалению, от этой гигантской процессии сохранились немногочисленные фрагменты.

Другие фрески знакомят нас с жизнью и развлечениями обитателей дворца. Длинной лентой проходят разнообразные сюжеты, религиозные праздники и театральные представления, танцы юношей и девушек в садах и развлечения детей. Рядом восседают парадно одетые придворные дамы в широких, ниспадающих платьях с от-

крытой грудью, их прически венчают диадемы, а шею и руки украшают драгоценности. Одна из сцен изображает пирующих на открытом воздухе. Одетые в пестрые длинные платья с короткими рукавами дамы сидят на табуретках, покрытых шкурами. В руках они держат серебряные кубки и золотые чаши. Хорошо сохранилось изображение молодой женщины, которую археологи называли «парижанкой». На ней открытое платье из тонкой прозрачной ткани. Ее голова с высокой модной прической показана, как это принято у критян, в профиль, схематично передан острый силуэт лица, а глаза нарисованы в фас. Приглушенные тона фрески — черные, оранжевые, зеленые и красные — обладают редкой живописностью и изяществом. Условная стилизация в изображении лица вызывает ассоциации с искусством Древнего Египта. Но в отличие от современных им росписей в египетских гробницах эпохи Нового царства, фрески Крита не знают традиционных канонических правил, повторяющихся поз и жестов. В них привлекает свобода и естественная непринужденность движений, что говорит о наблюдательности критского художника и его умении правдиво передать свои впечатления.

Одним из лучших созданий критской живописи справедливо считаются фрески в Кносском дворце, изображающие игры с быком — любимое развлечение юношей и девушек древнего Крита. Повторяющиеся на голубом и желтом фоне сцены украшают комнату в восточном крыле дворца. Смелой и уверенной рукой запечатлел

художник стройные фигуры девушек. Одна из них хватает за рога разъяренного быка, а в это время юноша прыгает через него. Эта опасная игра, связанная, по-видимому, с религиозными обрядами, требовала от ее участников ловкости и бесстрашия. Фигуры людей кажутся миниатюрными рядом с могучим телом быка. Выразительность рисунка и цветовое богатство росписи свидетельствуют о мастерстве художника.

Расцвет критской живописи относится к XVI веку до н. э., но и в более поздний период появляются талантливые произведения. Таков расписанный в технике фрески каменный саркофаг из Агия-Триады, исполненный во второй половине XV века до н. э. На одной из его сторон — шестие с дарами в честь умершего. Справа видна украшенная узорами дверь гробницы и неподвижная фигура покойного, который незримо присутствует при церемонии жертвоприношения. Перед ним и сбоку — деревья и ступенчатый алтарь. К алтарю направляются трое юношей в звериных шкурах, несущие лодку и двух телят. Тела, окрашенные в красно-коричневый цвет, четко выделяются на светло-зеленом фоне. В противоположном направлении идут три женщины: одна играет на лире, другая несет коромысло с двумя вазами, а третья, одетая в звериную шкуру, выливает вино в сосуд, стоящий между ритуальными топорами, на которых сидит птица. Всю сцену обрамляет орнамент из стилизованных цветов. Фигуры образуют изысканный узор, который вплетается в общую яркую и радостную цветовую гамму росписи, построенную на созвучии голубых,

оранжевых, темно-красных, белых, желтых и зеленоватых тонов. Фресковая живопись играла ведущую роль в изобразительном искусстве Крита. Памятников монументальной скульптуры на острове вообще не обнаружено. Критяне не строили храмов и поклонялись своим божествам в пещерах, священных рощах и на горных вершинах. В этом непосредственном обожествлении сил природы явно чувствуются традиции общинно-родового строя, которые долго сохранялись в критской религии. Кажется необычным и отсутствие мощной касты жрецов, столь характерной для Древнего Египта, Шумера и Вавилонии. Вероятно, классовое общество на Крите переживало более раннюю ступень своего развития, чем современные ему рабовладельческие деспотии Древнего Востока. Критские цари еще не обладали могуществом египетских фараонов или вавилонских владык. Видимо, по этой причине на Крите и не было колоссальных статуй богов и правителей, а также особых культовых сооружений. Жители острова довольствовались небольшими фигурками великой богини природы. Высокого мастерства достигло искусство резьбы по камню. Мастера высекали вазы, украшавшие дворцы, и с изумительной тонкостью исполняли миниатюрные изображения на перстнях и печатях. Среди них встречаются фигуры зверей и птиц, рыб и морских животных, сцены игр с быком и лица людей. Большой славой в странах Средиземноморья пользовались художественные изделия критских мастеров из бронзы, золота и серебра, а также великолепная распис-



5 Световой колодезь в Кносском дворце

ная керамика. Их высоко ценили в Египте, странах Востока и греческих городах Пелопоннеса. Так, в надписях на глиняных табличках, найденных в Пилосском дворце, особо отмечены вещи, которые «сделал критский мастер»³.

Уже в конце III тысячелетия до н. э., с появлением гончарного круга, критяне стали изготавливать на нем глиняные вазы. Тогда же они изобрели для покрытия сосудов особую краску темно-лилового или черного цвета с металлическим блеском, которая делала стенки ваз непроницаемыми для воды. В начале II тысячелетия до н. э. из гончарных мастерских древнего Крита выходят сотни разнообразных по форме ваз с росписями светлой крас-

кой по темному фону. По имени пещеры, где археологи впервые обнаружили такие вазы, они получили название «вазы Камарес». Их украшают спиральные узоры, стилизованные изображения раковин, рыб и лягушек, причудливо переплетающиеся листья, цветы маргариток, ирисов и анемонов. Прекрасный образец этой керамики — высокий сосуд из Феста (ок. 1800 г. до н. э.) Его опоясывают три ряда бегущих спиралей, исполненных белой и золотисто-желтой краской на темно-голубом фоне. Плоскостный орнамент хорошо отвечает задаче декоративного украшения вазы.

В XVI веке до н. э. в технике росписи сосудов происходят изменения, появляются изображения, сделанные ко-



ричной краской на светлой поверхности. Под воздействием фресковой живописи художники переносят на вазы удивительной красоты и изящества цветы, слегка колышущуюся на ветру траву. Мы встречаем правдивые и живые изображения обитателей морских глубин: медузы, морские звезды, кораллы, водоросли, дельфины и спруты. Так, на вазе из Палекастро (восточное побережье Крита) мастер запечатлел осьминога, извивающиеся щупальца которого словно охватывают сосуд, оттеняя его сочную округлую форму. В конце XVI века до н. э. внезапная катастрофа нанесла страшный удар всей культуре Крита. Как полагают некоторые ученые, около 1520 года до н. э. произошло гигантское извер-

жение вулкана на острове Фера (Санторин). Чудовищная волна опустошила цветущее побережье Крита, а сопровождавшие стихийное бедствие землетрясения превратили поселения в груды руин. Города, кроме Кносса, были покинуты. По-видимому, этими событиями воспользовались грека-хейцы. Они захватили Кносс и подчинили остров своей власти. Под их господством в течение еще ста лет Крит оставался сильным государством. Именно XV век до н. э. был временем морского могущества Крита, когда, согласно греческим легендам, его правитель Минос успешно боролся с пиратами и стал владыкой всего Эгейского моря.

Память об этой эпохе в течение столетий жила в сознании греческого народа. Развалины Кносского дворца, погибшего при пожаре в конце XV века до н. э., с его бесконечными залами и переходами создавали у греков, впоследствии посетивших остров, впечатление запутанного здания, из которого нет выхода. Это породило миф о Лабиринте, построенном легендарным зодчим Дедалом для грозного Миноса. Многочисленные картины игр с быком способствовали рождению преданий о Минотавре, полубыке-получеловеке, обитавшем в глубинах Лабиринта. Он пожирал обреченных на смерть юношей и девушек, которых каждые девять лет Афины отправляли в виде дани на Крит. Сын афинского царя герой Тесей, разматывая клубок ниток, привязанный у входа, проник в Лабиринт, убил Минотавра и сумел выбраться из дворца. В поэтической форме этот миф повествует о борьбе греков с властителями Крита.



7 Фреска из Кносского дворца. «Парижанка». Около 1500 г. до н. э. Гераклион (Крит).
Археологический музей

Пришедшие на остров в XV веке до н. э. ахейцы восприняли критскую культуру и сливали ее со своей. Они заимствовали систему письменности критян, приспособив ее к своему языку, их фресковую живопись и роспись ваз. С угасанием цивилизации Крита в XIV веке до н. э. средоточием эгейской культуры становятся ахейские крепости материковой Греции — Микены, Тиринф и Пилос.

Раннерабовладельческие государства на полуострове Пелопоннес складываются уже в первые века II тысячелетия до н. э. Их неожиданный расцвет наступает в XVII—XIV веках до н. э., когда устанавливаются постоянные торговые и культурные отношения с Критом. Это благоприятствовало распространению эгейской цивилизации на юге Балканского полуострова. Созданная ахейскими греками культура во многом была близка критской, но вместе с тем ей присущи оригинальные и самобытные черты. Наиболее ярко они проявились в памятниках монументального зодчества.

Города Крита не нуждались в укреплениях, их оберегало море. Ахейцы же строили свои поселения и дворцы на высоких холмах и защищали их от врагов мощным кольцом крепостных стен. Впоследствии греки дали таким поселениям название «акрополь», что значит «верхний город». До наших дней сохранились величественные крепости Микен и расположенного неподалеку Тиринфа. Их сооружение относится к XIV—XIII векам до н. э. Они расположены на крутых скалистых холмах. Непрístupный акрополь Микен господствует над окружающей долиной. Его стены длиной в 900 м

имеют толщину от 6 до 10 м. Грандиозное впечатление производят стены Тиринфа. Их толщина достигает 17,5 м, внутри них устроены галереи и кладовые для хранения продовольствия или оружия.

Стены Микен и Тиринфа сложены из огромных, весом в пять-шесть тонн, грубо отесанных глыб, лежащих одна на другой. Щели между ними заполнены глиной или мелкими камнями. Греки издревле восхищались этими сооружениями. Гомер называл Тиринф «крепкостенным», а писатель Павсаний (II в. н. э.) сравнивал стены Тиринфа с египетскими пирамидами. Греки считали, что эти стены возвели легендарные одноглазые великаны-циклопы. Ученые назвали такую кладку «циклопической». В наиболее важных для обороны местах стены и башни построены из каменных блоков почти одинаковых размеров.

Центральным входом в микенскую крепость служили ворота, воздвигнутые из четырех огромных монолитов. К воротам вел узкий проход, образованный выступавшими вперед бастиянами, с которых защитники акрополя могли обстреливать подступающих врагов. Над пролетом ворот находится треугольная известняковая плита с рельефным изображением. В центре плиты высится колонна — священный символ правителей Микен, а по сторонам застыли в одинаковых позах львы. Львиные ворота — единственный образец монументальной скульптуры в эгейском искусстве, они воплощали несокрушимую мощь Микенского государства.

От ворот дорога поднималась на вершину холма, где находился царский



дворец. В отличие от живописной планировки критян план Микенского дворца отличается простотой и строгой упорядоченностью архитектурного замысла. В центре его расположен так называемый мегарон — парадное помещение, служившее для праздничных пиршеств и собраний. Это большой прямоугольный зал (12×13 м) с очагом в середине, вокруг которого стояли четыре колонны, поддерживавшие крышу с отверстием для дыма. К залу примыкало помещение, где

обычно ночевали гости, а перед ним был наружный портик с двумя колоннами. Вокруг мегарона размещались коридоры, кладовые, ванны и жилые комнаты. Вблизи дворца находились дома знати, а за пределами крепости, у подножия холма, лежал нижний город, где жили простые люди, купцы и ремесленники.

Подобно критским, микенские сооружения точно ориентированы по сторонам света, и мегарон всегда обращен портиком на юг. Богатые дворцы



8 Фреска из Кносского дворца. «Игры с быком». Около 1500 г. до н. э. Гераклион. Археологический музей

открыты также в Тиринфе и Пилосе. В каждом из них жизнь разворачивалась вокруг мегарона, план которого в дальнейшем стал основой композиции античного храма. Мегарон можно рассматривать как прообраз общественных зданий Эллады. За исключением своеобразной архитектуры, искусство Микен развивается в общем русле эгейской культуры. Росписи на стенах дворцов навеяны критскими образцами, но в них чувствуется иной стиль. Новшество про-

является прежде всего в сюжетах: микенские художники любили изображать сцены охоты и воинских сражений. Фрески отражают характерные черты жизни воинственных ахейских владык, часто совершавших грабительские набеги на соседние племена и народы для захвата богатой добычи и рабов. В художественном отношении эти росписи уступают критским, они отличаются статичностью фигур и резкой, суховатой манерой рисунка. Роскошные вазы, созданные ахейски-



9 Растительной саркофаг из Азия-Триады. 1450—1400 гг. до н. э. Геракл.шоп.
Археологический музей

ми гончарами, следуют формам критской керамики, но в их росписях растения и морские животные превращаются в условные стилизованные узоры, подчиненные орнаментальному ритму. Предполагают, что власти ахейской Греции уже в XVI веке н. э. заказывали критским мастерам драгоценное оружие, ювелирные изделия и богатую утварь, а после разрушения Кносса многие критяне переселились в города Пелопоннеса, где продолжали свою работу.

К числу самых известных памятников архитектуры относятся гробницы ахейских царей. В конце XVII—XVI века до н. э. для умерших микенских владык высекли глубокие прямоугольные могилы в скале. Их называют «шахтовыми» захоронениями. В 1876 году великий немецкий археолог Генрих Шлиман открыл внутри акрополя Ми-

кен первый круг таких усыпальниц, окруженный двойным рядом вертикально поставленных плит, а в 1951 году за городскими стенами обнаружили второй круг гробниц.

С конца XVI века до н. э. начинается сооружение купольных гробниц — толосов. Монументальные толосы XV—XIV веков до н. э. в Микенах не уступают в своей грандиозности дворцам и крепостным стенам.

Наиболее знаменитая из этих гробниц носит условное название «сокровищница Атрея». Греки верили, что это сооружение — хранилище несметных богатств легендарных царей Пелопса, Атрея и его сына Агамемнона. Гробница врезана в холм, к ней ведет открытый проход — дромос, длина которого 36 м, ширина 6 м. Десятиметровой высоты вход перекрыт монолитной глыбой, весящей около ста



10 Ваза из Фесты. Керамика. Около 1800 г. до н. э. Геракليون. Археологический музей

11 Ваза с осьминогом из Палекастро. Керамика. Около 1500 г. до н. э. Геракليون. Археологический музей

12 Ваза из Фесты. Керамика. 1550—1520 гг. до н. э. Геракليون. Археологический музей

тонн. Когда-то его украшали полуколонны из зеленого камня и облицовка из красного порфира, покрытая спиральными узорами. Внутри гробницы — круглое помещение диаметром в 14,5 м, его перекрывает куполообразный каменный свод высотой в 13,2 м. Круги кладки постепенно сужаются кверху. «Сокровищница Атрея» оставалась самым большим сводчатым сооружением древности до постройки римского Пантеона (II в. н. э.). Вместе с тем эта гробница даст точное представление о безупречном мастерстве ахейских каменотесов и их умении решать сложные архитектурные задачи. Все девять купольных гробниц в Микенах, так же как и большинство подобных усыпальниц в других местах Греции, оказались разграбленными. Однако настоящие сокровища «златообильных» Микен, как их называл

Гомер, археологи обнаружили в нетронутых «шахтовых» гробницах XVI века до н. э.

Эти захоронения отличаются необычайной пышностью и богатством. Лица умерших закрывали золотые маски. Подобный обряд существовал и в Древнем Египте. В гробницах фараонов маски из золота с портретными чертами клали на головы мумий. Микенские маски, среди которых выделяется так называемая «маска Агамемнона», воспроизводят, скорее, тишеские черты, присущие суровым и властным царям. Одежды умерших украшали золотые пластинки и сотни круглых бляшек из гонкого золотого листа с тисненными на них узорами. Щедрые дары сопровождали владык в загробную жизнь: парадное оружие с рукоятками из слоновой кости, золотые кубки и чаши из горного хрусталя,





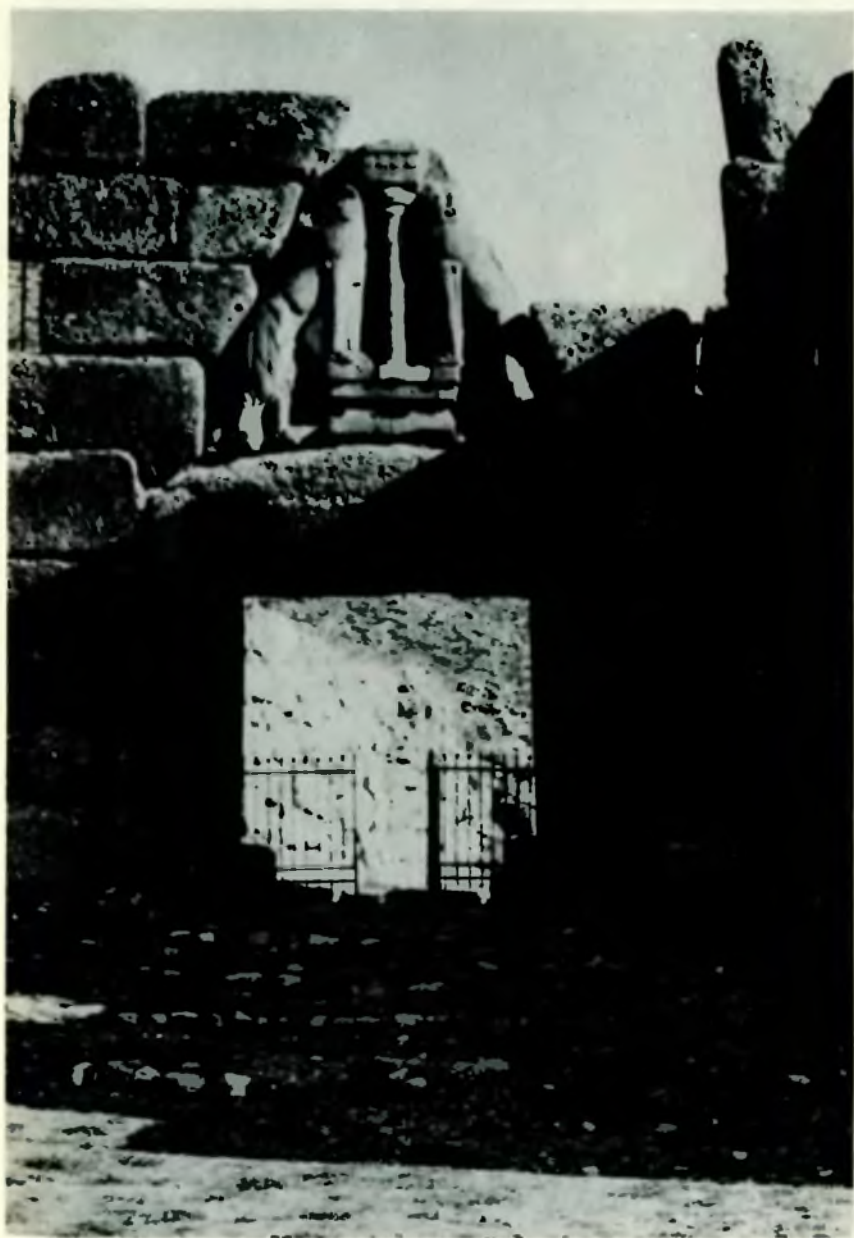
13 Галерея в крепостной стене. XIII в. до н. э. Тиринф

14 Львиные ворота. XIV в. до н. э. Микены

великолепные кольца и резные печати. Головы женщин венчали золотые диадемы, а на руках сверкали браслеты и перстни. Виртуозным мастерством поражают найденные в гробницах золотая ваза в форме львиной головы, чудесный кубок из золота с изображением голубей, фигурный сосуд в виде серебряной головы быка с позолоченными рогами и бронзовые кинжалы, инкрустированные золотом, серебром и черной эмалью.

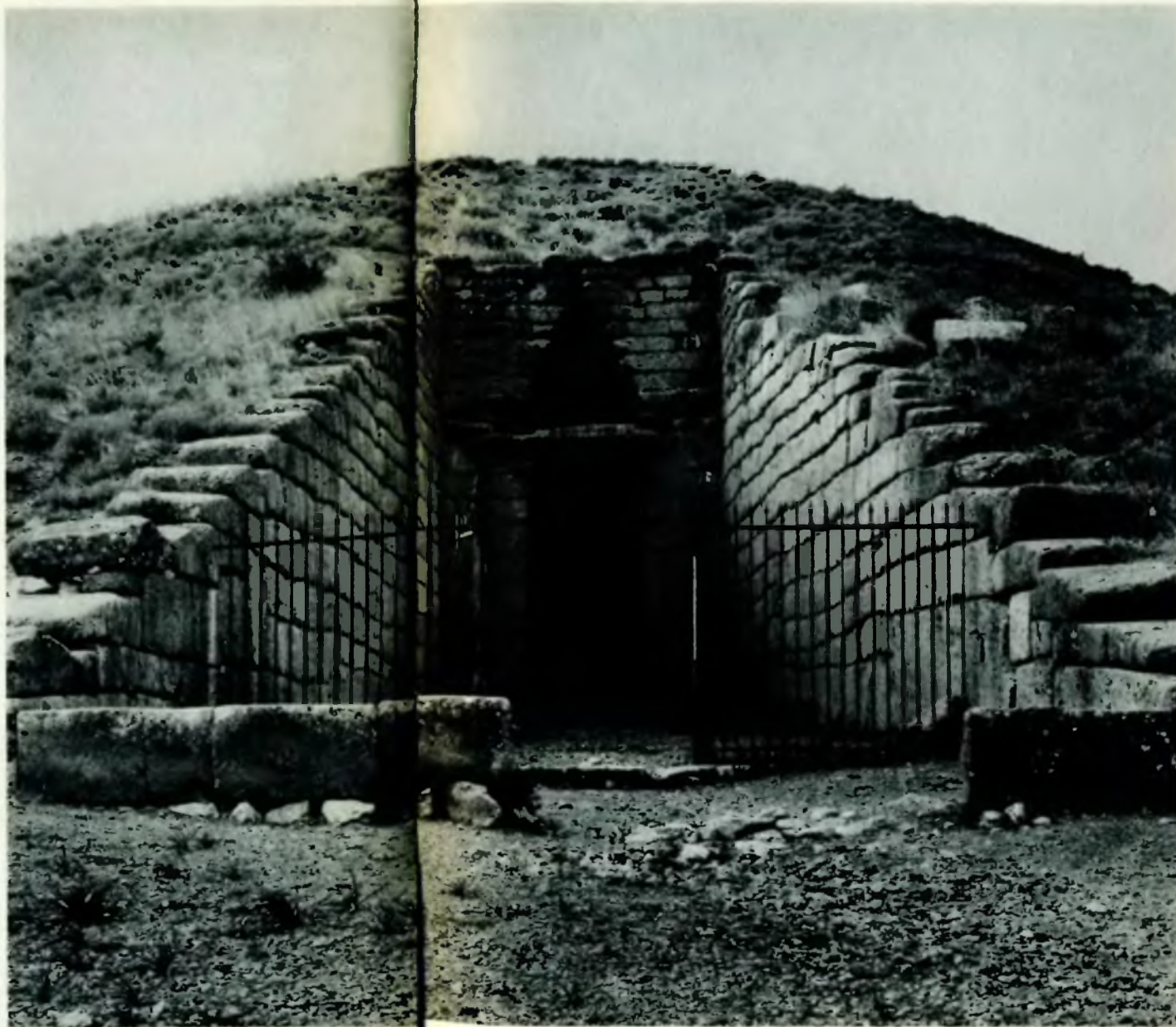
Лучший из них — кинжал с изображением львиной охоты. Инкрустиро-

ванные фигурки выполнены на тонких медных пластинках, искусно закрепленных на обеих сторонах бронзового клинка. Одна сцена показывает нападение льва на газелей: четыре из них спасаются бегством, а пятая — попала в лапы хищника. На другой стороне пять охотников со щитами, вооруженные длинными копьями и луками, вступили в схватку со львом, два других зверя трусливо убегают. С большой наблюдательностью запечатлел мастер позу хищного зверя, с грозным рыком устрем-





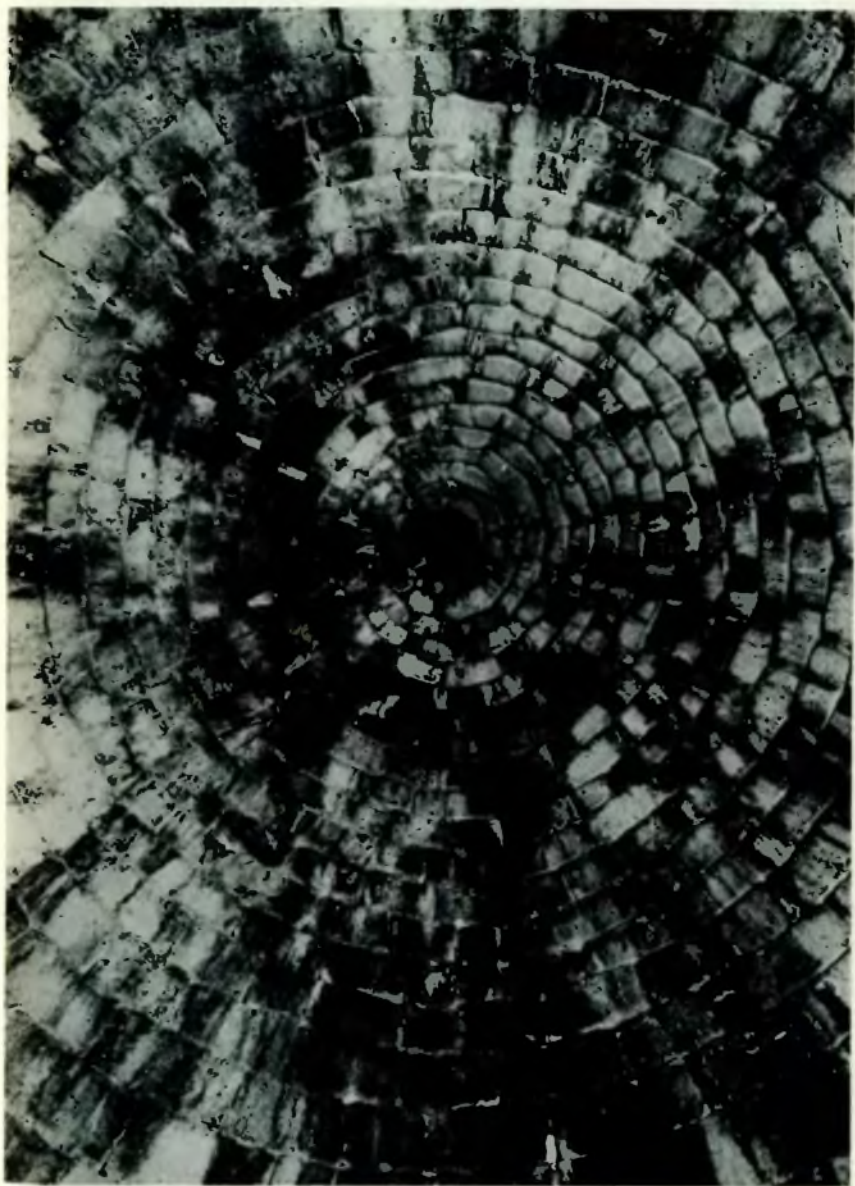
15 Круг гробниц. XVI в. до н. э. Микены



16 «Сокровищница Атреч». XIV в. до н. э.
Микены



17 «Сокровищница Атрея». Деталь



18 «Сокровищница Атрея». Деталь



- 19 Голова быка. Серебро. XVI в. до н. э. Афины. Национальный археологический музей
- 20 «Маска Агамемнона». Золото. XVI в. до н. э. Афины. Национальный археологический музей

ляющегося на охотников. Умелое сочетание материалов создает декоративный эффект: яркие золотые фигуры львов и серебряные щиты охотников выступают на фоне более темной бронзы. По-видимому, кинжалы сделаны по заказу микенских правителей критскими мастерами.

Недаром в греческих легендах Крит всегда считался родиной горевтики — искусства художественной обработки металла.

Талантливому критскому ювелиру принадлежат и два золотых кубка, найденные в купольной гробнице близ современной деревни Вафио (Пелопоннес). Их стенки украшают рельефные изображения ловли быков. При

создании кубков мастер, сделав модель из твердого материала, накладывал на нее тонкий золотой лист и осторожными ударами молотка придавал ему нужную форму. После того как сосуд был выбит целиком, мастер прочеканивал резцом детали рельефа. На одном из кубков превосходно передана фигура ревущего быка с задранной хвостом. Охотник держит веревку, привязанную к задней ноге животного, а далее мы видим быка и корову, дерево с пышной кроной и еще одного быка. На другом кубке — сцена ловли дикого быка сетью.

По тонкости исполнения эти золотые кубки принадлежат к числу подлинных шедевров эгейского искусства.





21 Кинжал со сценами охоты. Бронза с инкрустацией. XVI в. до н. э. Афины. Национальный археологический музей

Эпоха расцвета ахейских государств на юге Греции относится к XV—XIII векам до н. э. Наибольшим влиянием среди них обладали Микены. В XIV веке до н. э. ахейские колонии возникли на островах Эгейского моря, вплоть до Родоса и Кипра, а также на побережье Малой Азии. Во второй половине XIII века до н. э. соединенные силы ахейцев, как предполагают, нанесли сокрушительный удар державе хеттов в Малой Азии. Тогда же, около 1240 года до н. э., они предприняли поход против Троянского царства, быв-



шего их главным торговым соперником на морских путях. События этого похода, которым, согласно преданиям, руководил микенский царь Агамемнон, и возвращение ахейцев из-под Трои послужили сюжетом для бессмертных поэм Гомера — «Илиады» и «Одиссеи».

Сто лет спустя после Троянской войны, в середине XII века до н. э., из северных районов Балканского полуострова на Грецию хлынула волна дорийцев. Это были родственные ахейцам племена, находившиеся на стадии

общинно-родового строя. По сравнению с ахейцами, пришельцы стояли на более низком культурном уровне, но они знали искусство обработки железа и пользовались оружием из железа. Они разграбили и сожгли богатые ахейские города. Только акрополь Микен устоял против первого натиска, но и он пал в конце XII века до н. э.

С гибелью раннерабовладельческих государств Пелопоннеса завершилась история эгейской цивилизации, но ее богатое наследие не было полностью утрачено и забыто. В последующие



22 Кубок из Вафио. Деталь



23 Кубок из Вафио. Деталь



24 Кубок из Вафио (Пелопоннес). Золото. Около 1500 г. до н. э. Афины. Национальный археологический музей

века эллины хранили память о замечательных достижениях своих предшественников. Они восприняли религиозно-мифологические представления крито-микенской эпохи. Культурные традиции ахейцев, особенно в керамике и мелкой пластике, оказали непосредственное воздействие на дорийских мастеров. Но в целом после прихода дорийцев наступило несколько веков значительного упадка мате-

риальной культуры, в первую очередь строительного искусства и художественного ремесла. Исчезли большие, воздвигнутые из камня крепости-дворцы. Почти полностью прекратились торговые связи с Египтом и странами Передней Азии. Даже письменность была забыта на рубеже II и I тысячелетий до н. э. Прошли столетия, прежде чем эллинские племена создали свою собственную греческую культуру.

ИСКУССТВО
ДРЕВНЕЙ
ГРЕЦИИ

ИСКУССТВО
ГОМЕРОВСКОГО ПЕРИОДА

ИСКУССТВО
ГРЕЧЕСКОЙ АРХАИКИ

ИСКУССТВО
ГРЕЧЕСКОЙ КЛАССИКИ

ИСКУССТВО
ЭЛЛИНИЗМА



ИСКУССТВО ГОМЕРОВСКОГО ПЕРИОДА

(XI—VIII века до н. э.)

Дорийское завоевание изменило картину расселения греческих племен. Пришельцы захватили почти весь Пелопоннес, расположенные к югу от него острова и Крит. Вытесненные ими ахейцы нашли прибежище на островах Эгейского моря, на побережье Малой Азии и Кипре. Часть ахейского населения бежала в Аттику (Средняя Греция), которую дорийцы не смогли подчинить. Эту область, а также центральную группу островов Кикладского архипелага и западный берег Малой Азии занимали ионийцы. К северу от них жили эолийцы. Каждое эллинское племя говорило на одном из диалектов греческого языка.

В начале I тысячелетия до н. э. все племена Древней Эллады, подобно дорийцам, находились на последнем этапе первобытнообщинного строя. Ранний период их истории, охватывающий XI—VIII века до н. э. принято называть «гомеровским», поскольку основным источником наших знаний об этой эпохе являются «Илиада» и «Одиссея», поэмы, созданные в конце IX или начале VIII века до н. э. Греческая традиция приписывала обе поэмы одному автору — Гомеру.

Если в первые два века гомеровского периода родовой строй еще сохранялся, то в IX—VIII веках до н. э. на смену ему приходит социальное неравенство и постепенно складывается классовое общество. Племенные вожди и окружающая их знать захватывали лучшие земли, обращали в рабство своих обедневших соплеменников, получали львиную долю добычи во время войн и пиратских набегов. Применение железных орудий во многом способствовало развитию ремесла, о чем говорят





26 Гора Олимп

27 Аттический кратер. Керамика. X в. до н. э. Афины. Музей Керамика

28 Протогеометрическая амфора. Керамика. Вторая половина XI—X в. до н. э. Афины. Музей Керамика

29 Геометрический канфар из Беотии. Керамика. 750—725 гг. до н. э. Дрезден. Скульптурное собрание



- 30 Герой и кентавр. Статуэтка из Олимпии. Бронза. Середина VIII в. до н. э. Нью-Йорк. Метрополитен-музей
- 31 Геометрическая пиксида с изображением лошади на крышке. Керамика. VIII в. н. э. Деталь. Дрезден. Скульптурное собрание

и находки археологов в богатых погребениях VIII века до н. э.

Процессу разложения общинно-родового строя и зарождения рабовладельческих отношений сопутствует окончательное оформление в единую систему своеобразного мировоззрения эллинов — греческой мифологии. Она выросла из наивных представлений первобытного человека, возникших на заре истории. Эллины, как и другие народы древнего мира, стремились разгадать непонятные и грозные явления природы, познать таинственные силы, управляющие жизнью людей. Поэтическая фантазия древних греков населила мир сказочными существами: в реках жили речные нимфы, на деревьях и в рощах — дриады, на горах — ореады, в морях — nereиды и океаниды. Дикий облик природы

олицетворяли козлоногие сатиры и буйные кентавры, полулюди-полукони. Всем миром правили мудрые и бессмертные боги, обитавшие на вершине горы Олимп. Греки представляли их как совершенных и прекрасных людей. Они составляли единую семью, главой которой был Зевс. Это очеловечивание богов, характерное для эллинской религии, делало их близкими и доступными человеку, оно утверждало в качестве меры высшего совершенства красоту человека. Таким образом, могучие, не подвластные людям обожествленные силы природы становились более понятными и объяснимыми для ума и воображения человека.

Греческий народ создал красочные повествования о жизни богов и героев. Этот своеобразный вид устного народ-



ного творчества получил название — мифы. В них слиты воедино воспоминания о далеком прошлом и поэтический вымысел. Из отдельных мифов составлялись сказания о возникновении мира и человеческого рода. Мифы были первой попыткой осмыслить окружающую действительность, расширить свой жизненный опыт, придать стройность и целесообразность всей картине природы и истории народа. Непреходящее значение мифов объясняется необычайным богатством их образов. И в дальнейшем к мифам обращались греческие поэты, философы и историки, художники и скульпторы, черпая в них сюжеты для своих произведений, при этом они нередко вкладывали в мифы новое, созвучное своему времени и своему мировоззрению содержание.

По сравнению с мифологией, расцвет которой нашел яркое воплощение в эпических поэмах Гомера, изобразительное искусство и зодчество Древней Эллады в XI—VIII веках до н. э. делают лишь первые свои шаги. Архитектура этого времени, примитивная и несовершенная, не знает никаких крупных сооружений, и только в конце IX века до н. э. снова появляются храмы, однако, судя по их руинам, они значительно уступали микенским постройкам.

Более высоким уровнем мастерства отличается гончарное ремесло, где ясно чувствуется преемственность традиций с микенской керамикой. И по своей форме и по украшениям вазы, исполненные непосредственно после дорийского завоевания, близки созданиям гончаров предшествующей эпо-

хи. В XI—X веках до н. э. сделанные на гончарном круге простые и строгие сосуды стали расписывать линейно-геометрическими рисунками, среди которых преобладают концентрические круги, точки и волнообразные линии. Вероятно, такая керамика удовлетворяла неприязнительные вкусы людей поры общинно-родового строя. Как полагают некоторые ученые, в геометрические узоры вкладывался скрытый, магический смысл, и сам орнамент в глазах человека той эпохи обретал особое символическое значение.

В результате длительного развития в греческой вазописи IX—VIII веков до н. э. складывается геометрический стиль, получивший свое название от геометрических орнаментов, которые украшали изделия керамики. Большим разнообразием отличались формы сосудов. В Средней и Южной Греции, на Кикладских островах, Крите и Кипре гончары изготавливали амфоры, куда наливали вино и оливковое масло, кратеры, в которых вино разбавляли водой, чаши и небольшие туалетные коробочки — пиксиды, крышки которых украшали фигурки коней или птиц.

Лучшие образцы керамики геометрического стиля — это афинские вазы VIII века до н. э. Их росписи отличаются высоким художественным совершенством, строго продуманной композицией и удачно сочетаются с формой сосуда. Рисунки на вазах исполнены блестящей темно-коричневой краской, которую условно называют «лаком». Они расположены горизонтальными фризами, четко отделенными один от другого. В каждой полосе

многократно повторяется определенный геометрический узор: треугольники, покрытые сеткой, ромбы с точкой посередине, различные варианты рисунка из переплетающихся линий — меандра, который впоследствии получил широкое распространение и в архитектуре и в декоративном искусстве античного мира. Часто горизонтальные полосы включали квадратные поля, и художник заполнял их фигурками зверей и птиц, розетками и стилизованными листьями, а также изображением креста с загнутыми под прямым углом концами, который считался солнечным знаком у многих народов древности и был распространен не только в искусстве Средиземноморья, но и в странах Передней Азии, Индии, Китае, Японии.

Фигурки животных на геометрических вазах сведены к условной схеме, к плоскому выразительному силуэту, подчинены четкому ритму орнаментального узора. Такой же характер носят изображения людей, впервые появившиеся на вазах конца IX — первой половины VIII века до н. э. Подобно мастерам древневосточного искусства, художник показывает чело-веческую фигуру, лишенную объема, одновременно с двух точек зрения: голову и ноги — в профиль, верхнюю часть торса — в фас. Голова выглядит непропорционально маленькой по сравнению с вытянутым телом, грудь передана в виде треугольника, под острым углом изломаны тонкие ручки-палочки. Порой мастер стремился заполнить пустое пространство и там, где было место, увеличивал фигуры, не думая об их соразмерности с соседним изображением.



- 32 Статуэтка коня. Бронза. Середина VIII в. до н. э. Западный Берлин. Государственные музеи
- 33 Диплонская амфора. Керамика. Середина VIII в. до н. э. Афины. Национальный археологический музей



34 Дилеонская амфора. Деталь



35 *Антический венок. Золото. VIII в. до н. э. Париж. Лувр*

Среди афинских ваз VIII века до н. э. особый интерес представляют разнообразные по форме сосуды, которые были обнаружены на Дипилонском кладбище. Огромные, выше человеческого роста вазы предназначались для жертвенных возлияний и служили надгробными памятниками на могилах евпатридов — родовой аристократии Афин. Дипилонские сосуды покрыты великолепной орнаментальной росписью, в которую вплетаются сложные композиции с большим количеством фигур: сцены оплакивания умершего вождя, чье тело, по эллинскому обычаю, выставлено на парадном ложе, ритуальные пляски, сопровождающие похороны, ноединки и гонки колесниц. На дипилонских амфорах и кратерах встречаются эпизоды сражений на суше и на море, изображения больших кораблей с многочисленными гребцами. Сами сюжеты, прославляющие племенных вождей и военачальников, а также картины пышного

погребального обряда продиктованы вкусами и требованиями родовой знати, чье могущество особенно возросло в это время.

Для скульптуры гомеровского периода характерны небольшие глиняные или бронзовые статуэтки, которые приносили в дар богам, а также фигурки животных, очень близкие изображениям зверей в геометрической вазописи.

Таким образом, в первые века I тысячелетия до н. э. ведущее место в развитии искусства принадлежало художественному ремеслу — керамике.

В живописи геометрического стиля, украшающей вазы, наиболее ярко сказалась присущая периоду перехода от первобытной культуры к классовому обществу условная система мировосприятия с ее отвлеченной символикой, которая знаменовала одну из первых попыток человека познать и осмыслить на языке искусства окружающую действительность.

ИСКУССТВО ГРЕЧЕСКОЙ АРХАИКИ

(VII—VI века до н. э.)

Следующий период греческой истории, охватывающий VII и VI века до н. э., получил название «архайского» от греческого слова «архайос», что значит «древний». Это время глубоких общественных перемен в жизни Эллады, время сложения античного рабовладельческого строя, когда в условиях ожесточенной социально-политической борьбы формировались греческие города-государства.

Уже в VIII веке до н. э. начинается бурный прогресс материальной культуры. Применяются железные орудия, прокладываются дороги, возводятся мосты, сооружаются водопроводы. Вокруг городских поселений строят крепостные стены, совершенствуются металлургия и техника литья. Владельцы мастерских все чаще используют рабский труд. Постепенно увеличивается производство товаров для продажи, а в VII веке до н. э. появляются общегреческие рынки и впервые чеканится монета. Купцы и ремесленники, связанные с торговлей, мореплаватели и городская беднота были заинтересованы в развитии рабовладельческой системы хозяйства. Все они в значительной мере оторвались от родовой организации. Из среды городского населения выдвигаются «новые богачи», как называли древние писатели разбогатевших рабовладельцев. В городе бежали от гнета родовой знати общинные крестьяне. Из этих социальных слоев складывался «демос» (народ), противостоявший всецелой родовой аристократии, которая в VIII веке до н. э. установила безраздельное экономическое и политическое господство по всей Греции. Ей принадлежали поля и пастбища. Религия защи-

щала побой произвол евпатридов и судебную расправу над непокорными. Борьба демоса с аристократией определяет политическую историю Эллады в VII—VI веках до н. э.

Увеличение населения городов, нехватка земли и в особенности обострение классовых конфликтов послужили толчком для развернувшейся в VIII—VI веках до н. э. «великой колонизации». Почти сто пятьдесят греческих городов-колоний возникло на берегах Испании и Южной Франции, Сицилии и Апеннинского полуострова, в дельте Нила и на побережье Черного моря. По образному выражению философа Платона, греки окружили Средиземное море подобно лягушкам, сидящим вокруг болота. Из колоний в Грецию поставляли главным образом хлеб и рабов, взамен переселенцы получали изделия художественного ремесла и расписную керамику. Освоение новых земель и расцвет морской торговли способствовали утверждению новых социально-экономических отношений и подрывали позиции родово-вой знати.

В VII—VI веках до н. э., опираясь на крестьян и различные группы городского населения, объединенные ненавистью к евпатридам, власть во многих городах Греции силой оружия захватывали единоличные правители, которых называли тиранами. Они окончательно сломили сопротивление родовой аристократии и своей политической помощью преобразованию экономического и политического строя в интересах рабовладельческой системы. В конце VI века до н. э., исполнив свою историческую роль, тирания уступила место своеобразной рабовладель-

ческой демократии, обеспечившей политические права всем свободным гражданам города-государства. В этот период окончательно утверждается новое классовое деление общества. Рабство стало господствующим способом производства, а рабы и рабовладельцы — двумя антагонистическими классами общества.

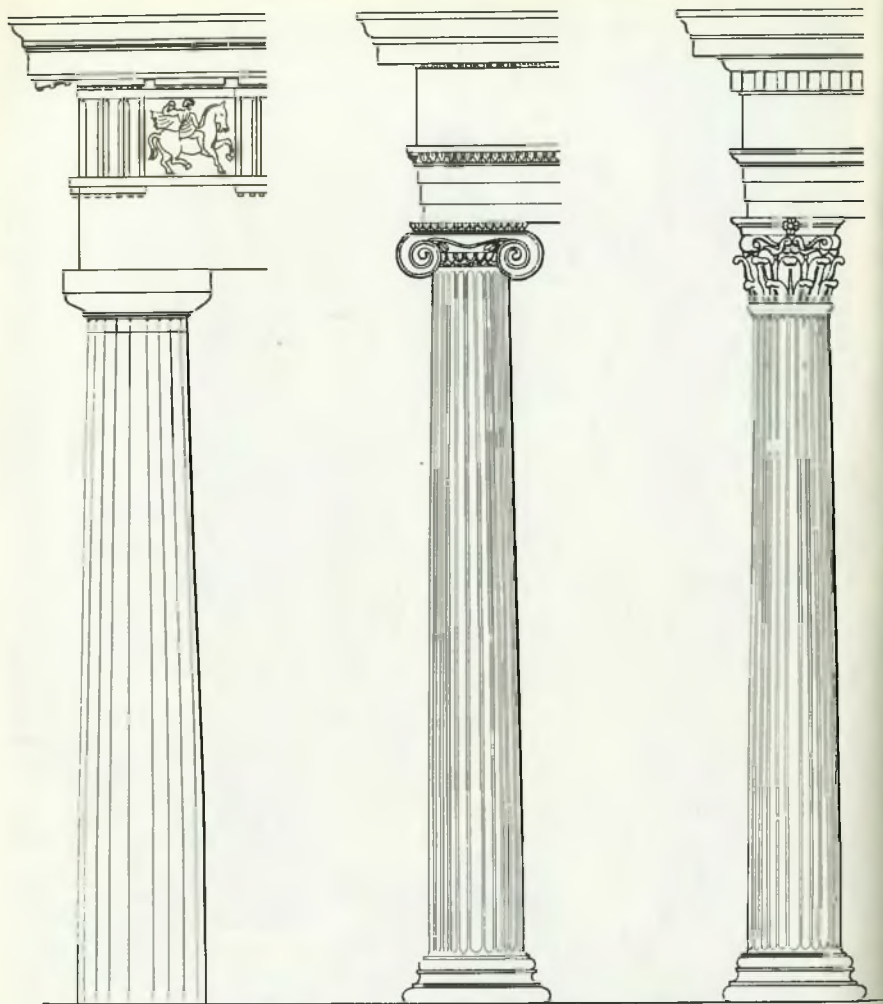
Опасность восстаний рабов и стремление организовать отпор врагам сплачивали рабовладельцев в единый гражданский коллектив. Город-государство представлял собой социально-политическую форму существования рабовладельческого строя в Древней Элладе. Каждый полис включал и городское поселение и окружавшие его пахотные земли. Самостоятельность и независимость города обеспечивало ополчение свободных граждан. Они совместно решали на народных собраниях важнейшие вопросы общественной жизни, устанавливали законы, избирали должностных лиц. Полисный строй отвечал интересам рабовладельческой системы хозяйства, и рабовладельцы стремились сохранить целостность и могущество полиса, который гарантировал их земельную собственность и власть над рабами.

Внутренняя политика города-государства как правило состояла в том, чтобы не допустить резкого обострения социальных разногласий, подрывающих полис.

Расцвет городов-государств привел к возникновению идеологии, свойственной развитому рабовладельческому обществу, породил убеждение в преимуществе греческого политического строя над другими государствами, в военном превосходстве эллинов над



36 Храм Аполлона. Мрамор. VI в. до н. э.
Дельфы



37 Греческие ордера: дорический, ионический, коринфский. Рисунок

«варварами» и способствовал невиданному подъему научной мысли и художественного творчества Древней Эллады. В VII—VI веках до н. э. широко распространяется общегреческая алфавитная письменность, возникшая на основе финикийской еще в IX веке до н. э. Заимствовав знания, накопленные в течение тысячелетий египтянами и вавилонянами, греки создают свою математику, астрономию и медицину, возникает натурфилософия — наука о природе, создателями которой были Фалес, Анаксимандр и Анаксимен — мыслители из городов Ионии. Появляются первые исторические и географические труды, рождается лирическая поэзия и искусство театра.

Большие общественные перемены в жизни Древней Эллады ярко отразились и в искусстве архаического периода. Рост рабовладельческих полисов непосредственно сказался в развитии монументального зодчества, в строительстве храмов, которые воздвигают во многих городах Греции. Первые «жилища богов», построенные на каменистом фундаменте из дерева и сырцовых кирпичей, появились уже в гомеровский период. От них мало что сохранилось. С VII века до н. э. для сооружения храмов стали использовать камень. Культовое здание, в котором стояла статуя божества, считавшегося покровителем полиса, и хранилась городская казна, возводили на площади, где происходили народные собрания и религиозные празднества. Храм украшал и возвышался над городом, являясь зримым воплощением его могущества. Греческий храм стал основным типом общественного здания в зодчестве архаики, и каждый полис

стремился при возведении храма превзойти другие города.

В процессе развития архитектуры эллинские мастера уже в VII веке до н. э. разработали строго продуманную систему рациональных соотношений между несомыми и несущими частями здания, между колоннами и перекрытием, лежащим на них. Эта цельная, художественно осмысленная система получила впоследствии название ордера (от латинского слова «ордо» — строй, порядок). Ордерная система стала в дальнейшем основным типом архитектурной композиции в Древней Греции. Даже незначительные изменения пропорций и масштабов давали возможность видоизменять весь художественный строй здания.

К числу основных ордеров греческого зодчества относятся дорический и ионический. Первый ордер развивался в основном в Пелопоннесе и Великой Греции (так называли греческие колонии в Сицилии и на юге Италии), второй — главным образом на побережье Малой Азии, которое называли Ионией. Существовало несколько типов греческого храма, но наибольшее распространение получил периптер. Его название означает «со всех сторон окрыленный», то есть окруженный колоннадой (по-гречески «птерон» — крыло). Этот тип здания сыграл выдающуюся роль не только в греческом зодчестве, но и в дальнейшем развитии мировой архитектуры.

Дорический храм-периптер стоял на каменном основании — стереобате, который обычно состоял из трех массивных ступеней. Дорическая колонна, лишенная базы, непосредственно опиралась на стилобат, ее ствол укра-



38 Храм Аполлона. Известняк. Около 540 г. до н. э. Коринф

шали желобки-каннелюры. Колонна имела равномерное утолщение — энтазис, — которое создавало впечатление упругой мощи. Ее завершала простая капитель: круглая каменная подушка — эхин, а над ней — квадратная плита-абака. Верхняя часть здания, лежавшая на колоннах, получила

название антаблемента. Он состоял из гладкой балки архитрава, фриза, включавшего квадратные плиты — метоны и вытянутые вертикальные прямоугольники — триглыфы, а также карниза. На фасадах храма двускатная крыша и выступающий карниз создавали треугольники — фронтоны.



Метоны и фронтоны были украшены скульптурой. Внутреннее пространство дорического храма — паос — делилось двумя рядами колонн на три нефа. В среднем, наиболее широком нефе находилась статуя божества. Ионический ордер, по сравнению с дорическим, отличался легко-

стью пропорций. Стройная колонна имела в основании базу и меньше, чем дорическая, суживалась кверху. Ее каннелюры разделялись узкими дорожками, подчеркивавшими вертикаль колонны, а капитель имела два изящных завитка — волюты. Архитрав ионического ордера состоял из



- 39 Статуя женщины из Оксерра. Известняк. Около 640 г. до н. э. Париж. Лувр
 40 Фронтонная скульптура с храма на Афинском акрополе. Трехголовый змей. Известняк. Около 570 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя

трех горизонтальных полос, вдоль всего храма сплошной лентой шел фриз. Близкий ионическому ордеру коринфский появился лишь во второй половине V века до н. э.

Он отличался более вытянутыми пропорциями колонн и сложной капителью, украшенной растительным орнаментом.

Храмы строили из тесаных квадров известняка или мрамора без всякого связующего раствора. Каменотесы, обладавшие большим опытом, умели так точно подогнать квадры один к другому, что линия соединения была едва различима глазом. Из отдельных круглых барабанов складывали колонны, скрепляя их между собой де-



ревянными или бронзовыми втулками. Затем колонну обтесывали, полировали и наносили каннелюры. При этом достигали такой точности, что колонна казалась выточенной из монолитной глыбы камня.

Раскраска храмов усиливала декоративную нарядность здания: триглыфы, как правило, были окрашены синим цветом, метопы — красным, фронтоны — синим. Подцвечивались и отдельные детали скульптур на фронтонах и метопах.

Греческие зодчие с большим искусством выбирали место для сооружения храма, учитывая при этом окружающий пейзаж. Один из наиболее значительных храмов архаического

периода — храм Аполлона в Коринфе (вторая половина VI в. до н. э.) — располагался в центре города. В зависимости от того, где находился зритель, своеобразным фоном величественному зданию были то гладь Коринфского залива, то высокая гора Акрокоринф. По своей архитектуре храм Аполлона — дорический периптер с шестью колоннами на фасаде и пятнадцатью — на продольных сторонах. Его колонны и антаблемент в древности были покрыты прекрасной тонкой штукатуркой и раскрашены. Приземистые колонны, высеченные из пористого известняка, сильно сужались в верхней части, а далеко выступающие капители как бы подчеркни-



41 Мосхофор. Мрамор. Около 570 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя

вали всю тяжелую массивность лежащего на них антаблемента.

Эпоха архаики была временем рождения эллинской монументальной пластики. Ее предшественники гомеровского периода — большие, грубо вырезанные из дерева культовые изображения богов, так называемые ксраны, о которых упоминают древние авторы, — до наших дней не сохранились. Самые ранние каменные ста-

туи относятся к первой трети VII века до н. э. В их появлении большую роль, как полагают исследователи, сыграли художники Крита. Недаром античное предание называет греческих скульпторов «делалидами», учениками легендарного ваятеля Делала, который работал у критского царя Миноса. Весьма немногочисленные статуи VII века до н. э., известные ныне, носят культово-посвященный характер и

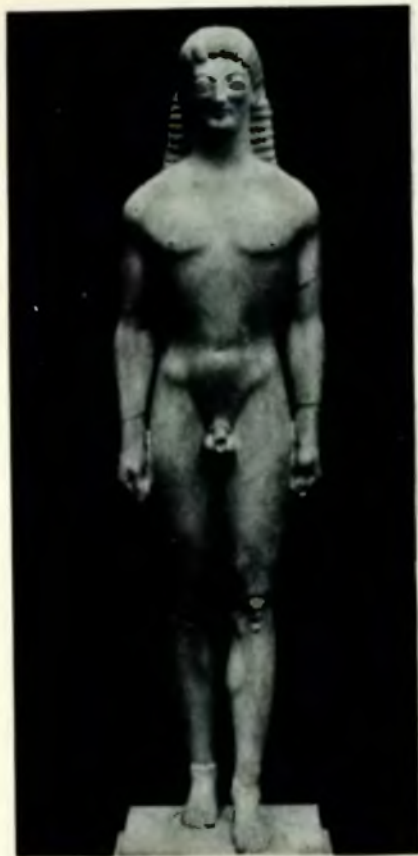


42 *Тессей и Антиопо. Группы западного фронтона храма Аполлона в Эрестрии. Мрамор. Около 520 г. до н. э. Халкида. Музей*

в значительной степени сохраняют схематизм и условность геометрического искусства.

Эти стилистические черты присущи и статуе женщины, исполненной критским мастером около 640 года до н. э. Обращенная лицом к зрителю, фигура строго фронтальна. Ее торжественную неподвижность подчеркивают и левая рука, прижатая к телу, и длинное, до пят, платье, украшенное тон-

кими линиями и прочерченными квадратами, и симметрично лежащие на плечах завитые локоны. Правая рука молитвенным жестом касается груди. Несмотря на небольшие размеры (высота с постаментом — 65 см), статуя производит монументальное впечатление. Ее лаконичный силуэт сведен к четкой выразительной линии. Следует отметить своеобразие и даже некоторую примитивность художест-



венного мышления мастера: он сохранил в статуе форму прямоугольного плоского каменного блока и моделировал фигуру подобно рельефу. Вместе с тем в статуе проявляются интерес скульптора к пропорциям человеческого тела и верное общее ощущение его пластики.

Развитие монументальной скульптуры Древней Эллады определялось потребностями и эстетическими запросами рабовладельческого общества,

которые формировались под воздействием больших социально-политических изменений, происходивших в греческих городах VII—VI веков до н. э. Постоянные войны делали главной обязанностью гражданина защиту полиса с оружием в руках. Город, потерпевший поражение, попадал в руки врагов, а его граждане ждал, говоря словами Гомера, «тягостный жребий печального рабства»⁴. Поэтому во время войны моряки и земледельцы,



43 Кuros из Тенеи. Мрамор. Около 560 г. до н. э. Мюнхен. Глиптотека

44 Кuros с мыса Сунюн. Мрамор. Около 600 г. до н. э. Афины. Национальный археологический музей

45 Кuros из Атики. Мрамор. Около 520 г. до н. э. Афины. Национальный археологический музей

кушцы и ремесленники становились воинами. Образ доблестного воина воспевали эллинские поэты. Подлинным патриотизмом пронизаны песни спартанского поэта Тиртея, который прославляет смерть гражданина на поле битвы:

«Вражеских полчищ огромных не бойтесь, не ведайте страха. Каждый пусть держит свой щит прямо меж первых бойцов, жизнь ненавистной считая, а мрачных предвестников смерти

столько же милыми, сколь милы нам солнца лучи. . . Сладко ведь жизнь потерять, среди воинов доблестных павши, — храброму мужу в бою ради отчизны своей. . .»⁵

Суровые тяготы походов и огромный вес вооружения требовали от воина большой физической силы и выносливости. Эти качества греки воспитывали постоянной тренировкой, которая начиналась с детских лет и продолжалась вплоть до глубокой ста-



46 Кyрос из Аттики. Деталь

рости. Гимнастические упражнения, развивающие крепость тела и стойкость духа, стали основой воспитания свободного гражданина и неотъемлемой частью его повседневной жизни. Расцвету атлетики немало способствовали и общегреческие состязания, среди которых центральное место занимали Олимпийские игры. Победители этих состязаний пользовались всеобщим уважением и служили образцом для подражания, их считали равными богам. С древнейших времен греческие атлеты выступали на состязаниях обнаженными, и этот обычай сыграл важную роль в развитии искусства. Скульпторы и художники могли постоянно видеть обнаженные фигуры юношей, любоваться их красивым сложением и развитой мускулатурой, изучать движения человека и пропорции его тела. Сама жизнь формировала в сознании греков атлетический идеал красоты, образ физически сильного и мужественного человека. Этот образ нашел воплощение в статуях могучих обнаженных юношей, которые могли изображать и богов и людей; их называли «курсами» (что значит «юноша»).

Одним из наиболее ранних памятников архаического искусства является статуя курса, исполненная из крупнозернистого мрамора на рубеже VII и VI веков до н. э. Она была найдена на мысе Сунин, около храма бога морей Посейдона. Такие статуи часто посвящали в дар богам. Трехметровая фигура обнаженного юноши высечена из монолитной глыбы камня. Размеры статуи, намного превосходящей человеческий рост, и упрощенный геометризированный силуэт сообщают

ей монументальное величие. Оно подчеркнуто неподвижностью позы: выдвинутая вперед левая нога и отодвинутая назад правая создают впечатление покоя.

Высаякая обнаженную фигуру, скульптор стремится подчеркнуть характерные признаки атлетически развитого тела — широкие плечи и узкую талию юноши. Ноги напоминают могучие столбы, и в них четко обозначены коленные чашечки. Не владея точным знанием анатомии, мастер лишь приблизительно намечает мускулы: на животе они прочерчены врезанными линиями, а на спине трактованы декоративными узорами. Все мускулы тела показаны в одинаково напряженном состоянии. Части лица переданы округлыми сглаженными объемами. Уголки губ чуть приподняты, что создает впечатление загадочной улыбки. Условными завитками изображены длинные волосы, падающие на спину. Фигура курса обращена лицом к зрителям, руки плотно прижаты к телу, кубической формы голова поставлена прямо, и взгляд устремлен вдаль. Художественные приемы, использованные греческим скульптором, заставляют вспомнить древнеегипетские статуи. Это сказывается, прежде всего, в одинаковой системе обработки камня. Вначале мастер придавал лбы четкую четырехгранную форму, затем наносил на каждую ее грань контур будущей скульптуры и начинал высекать статую одновременно со всех сторон, снимая камень параллельными прямыми слоями. Такая манера, свойственная и египетской и греческой архаической пластике, делала статую угловатой и замкнутой, а все объемы человеческого

тела сводились к плоскостям профиля и фаса. Подобный метод диктовал скульптору и так называемый закон фронтальности, господствующий в архаическом искусстве, и строгую вертикальность позы и соблюдение принципов симметрии при построении фигуры. Сходство архаических статуй курсов с творениями египетских мастеров отмечали уже писатели древности. Однако, замечая своеобразные приемы искусства древневосточных цивилизаций, греческий мастер вкладывает в свой образ новый смысл, созвучный гуманистическим идеалам греческой культуры. Статуя создана не для возвеличения обоготворенного владыки, она утверждает и прославляет мощь свободного человека.

Образ курса проходит через все архаическое искусство. Статуя, которую скульптор создавал по заказу города, выражала не только его личный идеал, но и представление о красоте мужественного и энергичного человека, свойственное всем гражданам в условиях суровой и полной борьбы жизни. Изображая обнаженных юношей, мастера совершенствовались в знании пропорций человеческой фигуры, изучали мускулатуру тела, овладевали необходимыми техническими навыками. В VI веке до н. э. монументальная пластика получает широкое распространение в эллинских полисах. Многочисленные статуи богов и мифологических героев воздвигали на площадях городов, в храмах и святилищах. Скульптурами отмечали победы знаменитых атлетов на общегреческих состязаниях. Над могилами умерших ставили нагробные памятники и стелы — плиты с рельефными изобра-

жениями. Фронтоны храма, метопы и фриз украшали декоративными скульптурами. Чтимые всеми греками святилища были переполнены посвященными статуями, щедрыми дарами, принесенными в знак благодарности богам от городов или богатых рабовладельцев.

Возрастает техническое мастерство ваятелей, их умение обрабатывать разнообразные материалы. Скульптуру высекали из различных пород камня, вырезали из дерева, делали из обожженной глины — терракоты. Каменные и терракотовые статуи ярко раскрашивали. Во второй половине VI века до н. э. сначала на острове Самос, а затем и в других городах Элады появляются первые литые скульптуры из бронзы. Если в ранний период мастера архаики использовали для статуй преимущественно известняк, то в первой половине VI века все большую популярность завоевывает более прочный и красивый мрамор.

Творческие интересы скульпторов сосредоточились на разработке двух основных образов архаического искусства, определившихся уже в VII веке до н. э. — обнаженного юноши и задрапированной в длинные одежды женщины. Первый из них особенно привлекал мастеров северного Пелопоннеса и Кикладских островов, второму уделяли свое внимание художники Аттики и малоазиатских городов Ионии, которые в своем экономическом и культурном развитии до середины VI века до н. э., когда они попали под власть персов, опережали материковую Грецию. При всех отличиях, существовавших между разными школами греческой скульптуры, они стремились к



47 Кора в пеллосе. Деталь



решению общих задач, и это способствовало формированию единого стиля архаической пластики.

Замечательные произведения искусства создали в VI веке до н. э. аттические мастера. В это время Афины вступили в пору своего расцвета и превратились в один из самых значительных ремесленных и торговых городов Эллады. Экономическому и культурному подъему Афин в немалой степени содействовала тирания Писистрата, захватившего власть в 560 году до н. э. и более тридцати лет правившего городом. Он широко развернул строительство крупных общественных сооружений, что заставляло умолкнуть недовольных и давало заработок множеству свободных граждан. Город быстро разрастался, территория Аттики покрылась сетью дорог, установились прочные торговые связи Афин с Египтом и Причерноморьем. Со времени Писистрата Афины стали центром греческой культуры. Тиран сумел привлечь в город выдающихся художников и поэтов. Дважды в год, весной и осенью, устраивались для народа веселые праздники в честь

48 *Кора в пенюсе. Мрамор. Около 530 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя*

бога вина Диониса, которые сопровождались театральными представлениями. Из них родилось искусство театра — греческая трагедия, первая постановка которой состоялась в Афинах в 543 году до н. э. С необычайной пышностью справлялись при Писистрате Панафинейские торжества, превратившиеся в общегородской праздник богини Афины. Впервые были записаны тексты гомеровских поэм. Величие и блеск города подчеркивали богато украшенные скульптурой храмы, построенные на вершине Афинского акрополя, скалистого и обрывистого холма, представлявшего естественную и надежную крепость. Среди этих культовых сооружений выделялся существовавший уже в начале VI века до н. э. древнейший храм Афины — Гекатомпедон («стофутовый»). Он занимал центральное место на Акрополе, и остатки его фундамента открыли при раскопках археологи. В конце прошлого века обнаружили и скульптуры фронтонных композиций этого храма, исполненные из мягкого известняка — пороса и прекрасно сохранившие раскраску.



⁴⁹ Скульптор Аристотел. Надгробие Аристотела. Мрамор. Около 510 г. до н. э. Афины. Национальный археологический музей



50 *Кора хийского мастера. Мрамор. Около 520 г. до н. э.*
Афины. Музей Акрополя



51 Богиня из Тарента. Мрамор. Около 480 г. до н. э.
Берлин. Государственные музеи

Сюжеты изображений заимствованы из мифологии. В левой половине западного фронтона скульптор запечатлел Геракла, борющегося с морским чудовищем, получеловеком-полурыбой, огромным чешуйчатым Тритоном. Центральная часть композиции погибла, а правую половину занимало фантастическое существо с тремя человеческими торсами, крыльями за спиной, извивающимися змеиными хвостами. Первая фигура сжимает в руке язык пламени, вторая — волнистую ленту, а третья держит на ладони птицу. Предполагают, что это символы трех стихий — огня, воды и воздуха, которые греческие философы считали основными элементами мироздания. Неизвестно, кого изображал трехголовый змей. Современные ученые видели в нем то трехголового великана Гериона, то морского старца Протея, обладавшего чудесной способностью принимать любой облик, то страшного Тифона, дракона, рожденного во мгле подземного мира и изрыгавшего пламя, то, напротив, доброе и благое аттическое божество. Последнее предположение кажется наиболее убедительным. В необычайно живых, улыбающихся лицах мифического существа с широко раскрытыми глазами чувствуется наивное любопытство и удивительная жизнерадостность. Это ощущение усиливает яркая раскраска статуи. Крепкие мускулистые тела расписаны теплыми тонами, от желтоватого до коричнево-красного, бороды и усы — темно-синие, в длинных волосах синий цвет порой сменяется темно-зеленым, а змеиные хвосты, естественно заполняющие пространство фронтона, окрашены синим и крас-

ным цветом. Свежесть и непосредственность восприятия природы сочетаются с повышенной декоративностью, что вообще свойственно произведениям архаического искусства.

Рядом с храмами на Акрополе находились различные посвященные монументы — изображения куросов, всадников, сфинксов и девушек. К их числу принадлежала и мраморная статуя человека, несущего тельца (по-гречески «Мосхофор»), — хороший образец ранней аттической скульптуры. Она исполнена около 570 года до н. э., в то же время, когда были сделаны поросовые статуи Гекатомпедона. Из надписи на постаменте известно, что скульптуру принес в дар богатый житель Аттики Ромб (или Комб). Мастер изобразил самого дарителя с жертвенным тельцем на плечах. Они образуют единую слитную группу. Сквозь тонкую одежду, облегающую фигуру Мосхофора, просвечивает сильное, пропорционально сложенное тело. Ясно обозначились напряженные мускулы рук, сжимающих ноги тельца. Живое ощущение пластики соединяется с традиционной условностью. Волосы и борода напоминают орнаментальный узор. Частично сохранившаяся раскраска говорит о смелости цветового решения: тельце было синим, глаза Мосхофора — красные, а борода — зеленая. Спустя много столетий античный образ Мосхофора вошел в раннехристианское искусство как символическое воплощение Христа — «добрый пастырь», юноша пастух с ягнком на плечах.

К лучшим творениям архаического искусства, вступившего в период своей



52 Фигурная ваза с острова Эгина. Керамика. Первая половина VI в. до н. э. Лондон. Британский музей

зрелости, относятся скульптуры второй половины VI века до н. э. Таков мраморный курос, созданный афинским мастером около 520 года до н. э. Он служил памятником на могиле воина, который пал в битве при защите родного города. Об этом говорит и надпись с обращением к прохожему, высеченная на базе статуи: «Остановись и горюй у могилы умершего Кройсоса, которого неистовый Арес вырвал из первых рядов сражающихся воинов».

Поза этого куроса повторяет традиционный тип архаической скульптуры, но пропорции тела отличаются боль-

шей правильностью и достоверностью. Упругими линиями очерчен выразительный силуэт спокойно стоящей фигуры. Локоны прически ниспадают на шею юноши красивыми завитками. Прекрасная моделировка мрамора придает статуе поразительную жизненность. Наблюдательность мастера проявляется в умении передать мускулатуру тела — хорошо развитую грудь, тренированные мускулы рук и крепких ног.

Уверенная и могучая сила ощущается во всем облике юноши. Его лицо не является точным портретом какого-то определенного человека.



Это типически обобщенный образ. Смелое и спокойное выражение лица свидетельствует о внутренней сдержанности, разумной воле и умении властвовать над своими чувствами, что было созвучно нравственному идеалу Древней Греции, который еще в VII веке до н. э. выразил поэт Архилох: «В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй»⁶.



Мужество воина и доблесть гражданина гармонично сочетаются в художественном образе, который создал скульптор.

Стремление этического и эстетического идеала составляет отличительную особенность представлений греческого народа о красоте. Чертами этого идеала отмечена прекрасная голова юноши, принадлежавшая несохранившейся

мраморной статуе кураса (490—480 гг. до н. э.). Плавными линиями очерчен правильный овал лица, прическа передана красными декоративными прядями, падающими на чистый лоб. Легкая игра света и тени оживляет поверхность светлого мрамора, в котором запечатлен мужественный облик юноши. Стремление к совершенной красоте особенно ярко чувст-



уется в том, что скульптор следует определенной норме, изображая черты лица. Оно состоит из трех почти равных частей: лоб, нос и расстояние от носа до подбородка равны между собой. Прямая линия лба продолжается в линии носа, идеальной правильностью отличаются дуги бровей и изумительная по красоте линия губ. Весь облик юноши дышит уверенной силой и гордым сознанием своего достоинства, а созерцательный взгляд оттеняет внутреннее спокойствие и сдержанность — качества, которые греки высоко ценили в характере свободного гражданина.

Тип мужественного воина-атлета, столь характерный для монументальной скульптуры, часто встречается в рельефах VI века до н. э. Около 510 года

до н. э. афинский мастер Аристокл создал мраморную надгробную плиту с изображением Аристиона. На нем — плотный кожаный панцирь, из-под которого виден хитон, на голове — шлем, на ногах — бронзовые поножи. Воин опирается на копье, его фигура умело вписана в продолговатый прямоугольник плиты. С изумительным искусством мастер моделирует лицо Аристиона, пальцы рук и ног, тонкие складки хитона, которые особенно оттеняют мускулы. Любовь к передаче жизненно правдивых деталей сочетается с обобщенностью образа в целом. Рельеф был раскрашен. Следы розовой краски сохранились на прическе, бороде и вооружении воина. Утонченным эстетическим представлениям афинских рабовладельцев в

- 54 Родосская ойнохоя. Керамика. VI в. до н. э. Париж. Лувр
- 55 Протокоринфская ойнохоя из города Кумы (Италия). Керамика. Около 700 г. до н. э. Неаполь. Национальный археологический музей
- 56 Сосуд со сценами битвы и охоты. Деталь. Керамика. 640—630 гг. до н. э. Рим. Национальный музей вилла Джулия



эпоху тирании Писистрата и его сыновей отвечали прекрасные мраморные статуи девушек — кор, как их называли греки. Они изображали юных жриц Афины и стояли на Акрополе, у храма богини. Найдено несколько десятков таких скульптур. Большинство из них относится ко второй половине VI века до н. э., когда в Аттике работали ионийские мастера. Всеобщей известностью пользуется статуя коры, принадлежащая талантливому аттическому ваятелю, имени которого мы не знаем. Она высечена из паросского мрамора около 530 года до н. э. Мастер изобразил неподвижно стоящую девушку в длинном пеплосе из шерстяной ткани, схваченном поясом. На ее плечах — накидка из более плотного материала, а под пеплосом тон-

кими линиями обозначен льняной хитон. Ниспадающие складки хитона подчеркивают стройную девичью фигуру. Голову коры украшал несохранившийся бронзовый веноч, в ушах были серьги, а в левой руке она держала веноч или ветку. С поразительной тонкостью скульптор передал в мраморе нежное лицо с продолговатыми миндалевидными глазами, правильными дугами бровей и легкой задумчивой улыбкой. Широко открытые глаза и ямочки на щеках придают лицу выражение наивной чистоты и душевной ясности. Образ коры привлекает искренней радостью и пленительной красотой юности. Теплый золотистый цвет мрамора прекрасно гармонирует с розовато-красным тоном струящихся на плечи волос. Раскраска



57 Сосуд со сценами битвы и охоты. Деталь



58 Протоаттический амфорофор. Керамика. 700—680 гг. до н. э. Париж. Лувр

статуи отличалась изысканным вкусом. Брови и ресницы отмечены черной краской, глаза и губы — коричневой, края накидки — зеленой. Все это сообщает скульптуре праздничное звучание. По сравнению с аттическими, коры, созданные ионийскими мастерами, кажутся более чувственными и нарядными.

Примером немногочисленных культовых статуй, дошедших от периода поздней архаики, служит мраморная богиня из Тарента, греческой колонии на юге Италии. Она восседает на богато украшенном троне, ее строгая и торжественная поза напоминает древневосточные статуи. В правой руке богиня держала кубок, в левой —

цветы или фрукты. Трудно сказать, кого изобразил скульптор: Геру, Персефону или Афродиту. Фигура богини красиво задрапирована длинной, до пят одеждой, которая ложится ритмически повторяющимися, изысканными по рисунку складками. Величавым благородством дышит лицо богини, а правильность черт предвосхищает идеальные образы классического искусства.

Скульптура греческой архаики в целом несет в себе много черт условности. Мастера еще не осмеливаются показать человеческое тело в движении, их часто увлекают чисто декоративные проблемы. Однако постепенно намечается путь к изображению прекрасного, гармонически развитого человека, путь, который в V веке до н. э. привел к расцвету реалистического искусства.

Монументальные росписи архаической эпохи не сохранились, но о развитии живописи можно судить по рисункам, украшающим вазы VII—VI веков до н. э. В них особенно ярко сказываются новые художественные интересы рабовладельческого общества, возникшие в период становления полисного строя, бурного расцвета ремесла и морской торговли, распространения эллинской колонизации. Своеобразное открытие мира и расширение его границ познакомило греков с богатой культурой великих цивилизаций Древнего Востока. Грандиозность пирамид и храмов, сказочная пышность царских дворцов, обилие монументальной скульптуры и настенных росписей — все это поражаало купцов и мореходов Древней Эллады, когда они посещали Египет

и страны Передней Азии. Поэтическое воображение греков привлекало и мир фантастических чудовищ, вызванный к жизни религиозными представлениями народов Древнего Востока. В них находили черты сходства с причудливыми созданиями эллинской мифологии.

Богатые рабовладельцы греческих городов высоко ценили художественные изделия из металла, искусно отделанное оружие и декоративные ткани восточных мастеров. Знакомство с такими произведениями искусства оказало большое влияние на греческих вазописцев. Однако они не пошли по пути прямого заимствования. Воспринимая достижения чужой культуры, эллинские художники по-своему переосмысливали и творчески перерабатывали их. Под воздействием образов древневосточной мифологии в архаической вазописи появляются таинственные сфинксы с телом льва, головой женщины и крыльями птицы, людидемоны с крыльями и змеинными хвостами, грифоны — крылатые львы с орлиными головами, сирены — птицы с головой человека, символизировавшие души умерших, странные птицы с головой пантеры и оскаленными зубами. Все чаще встречаются на вазах изображения богов и сцены сражений, эпизоды гомеровского эпоса и фигуры различных животных: быки и олени, кабаны и горные козлы, орлы и водяные птицы, львы и пантеры. Подражание декоративным мотивам египетского и переднеазиатского искусства ощущается в выборе орнаментальных узоров. Художники охотно использовали для украшения ваз стилизованные пальмовые листья,



59 Эксекий. Чернофигурный килик. Деталь



цветы и бутоны лотоса. Но по сравнению с геометрической керамикой VIII века до н. э. в росписях архаической эпохи орнаменту уделяется меньше места, чем сюжетно-повествовательным изображениям.

Греческие мастера хорошо учитывали любовь заказчиков к занимательным и необычным образам, их увлечение красочным великолепием восточного искусства. Росписи на вазах VII века до н. э. исполнены темно-коричневым лаком по светлой глине. В отличие от силуэтных однотонных орнаментов на геометрических сосудах художники применяют тонкий контурный рисунок, обозначая детали процарапанными линиями, а также белой и пурпурной краской. Фризидущих друг за другом зверей располагали последовательно на округлой поверхности вазы, а свободное пространство между фигурами заполняли орнаментальными мотивами. Все это придавало росписям праздничную нарядность и живописность, делало их похожими на узорчатые ковры. Росписи прекрасно

сочетались с пластичной и сочной формой архаических сосудов. Стиль живописи, сложившийся в VII веке до н. э., называют «ковровым» или «ориентализирующим» (то есть подражающим искусству Востока).

Ковровый стиль развивался в передовых торгово-ремесленных полисах Эллады. В его расцвете выдающуюся роль сыграли острова Родос, Самос, Хиос, малоазийские города, среди которых особое место принадлежало Милету, а также Коринф, один из наиболее крупных центров северного Пелопоннеса. Гончарные мастерские этих городов работали в основном на вывоз. Торговлю вазами коврового стиля сосредоточили в своих руках коринфские и милетские купцы, поставившие керамические изделия в южную Италию, Сицилию, Этрурию и в греческие колонии на берегах Черного моря.

К лучшим образцам гончарного искусства VII века до н. э. относится небольшая кувшин для вина (по-гречески «ойнохоя»), исполненный в северном

60 Эксекий. Чернофигурный килик. Керамика. Около 540 г. до н. э. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства

Пелопоннесе около 640—630 годов до н. э. Росписи на нем расположены в несколько рядов. Самый широкий фриз занимает картина боя гоплитов. Сомкнутым строем, под звуки флейты устремляются навстречу друг другу две фаланги тяжеловооруженных дорийских воинов. Первые ряды потрясают высоко поднятыми копьями. Мерный ритм движения подчеркнут одинаковыми позами идущих. С миниатюрной тонкостью художник передает доспехи: шлемы с высокими гребнями, панцири и поножи, круглые пестро расписанные щиты, украшенные изображениями летящих орлов, маской Медузы Горгоны, а также бычьими и львиными головами. На другом фризе можно видеть всадников, упряжку с четырьмя лошадьми, сидящего сфинкса и схватку охотников со львом. Большой выразительностью и живостью поражают фризы, где показаны сцены охоты: за густыми зарослями кустов притаился охотник с собакой, гончие псы настигают лисицу и зайца. Разнообразие сюжет-

ных эпизодов, почерпнутых из жизни, говорит о наблюдательности мастера. Используя черный лак, белую и пурпурную краски, а также желтые и светло-коричневые тона в сочетании с розовато-желтым фоном, художник достигает изысканного колористического эффекта.

В конце VII века до н. э. сначала в Коринфе, а затем и в других греческих городах ковровый стиль вазописи уступает место чернофигурному, который достиг высочайшего расцвета в аттической керамике VI века до н. э. Большую роль при этом сыграли важные технические усовершенствования, введенные афинскими гончарами. Они стали использовать прекрасного качества густой черный лак и слегка подкрашивали естественный цвет глины охрой, чтобы после обжига она приобрела ровный оранжево-красный тон. На таком фоне, свободном от орнаментальных узоров, четко выделялись блестящие, подобно металлу, силуэты людей и животных. Чернофигурный стиль вытеснил контурную технику, унаследовав от нее приемы подчеркивания деталей процарапанными линиями, а также белой и пурпурной краской. Постепенно изменяется и композиционное построение росписей. Исчезает система расположения фигур горизонтальными фризами, опоясывающими вазу. Их сменяют целостные многофигурные сцены, свободно размещенные на стенках сосудов.

Из афинских мастерских VI века до н. э. выходили самые разнообразные вазы: амфоры, чаши для вина — килики, кратеры и сосуды для чистой воды — гидрии. Керамика Афин, так же как традиционные продукты афин-

ского экспорта — оливковое масло и виноградное вино, пользовалась широким спросом и расходилась по всему греческому миру. В течение столетия, с середины VI по середину V века до н. э., афинские вазы вытеснили с рынков гончарные изделия других городов. В самих Афинах существовал целый ремесленный квартал — Керамик, где работали гончары. Среди них были и свободные граждане полиса, и метеки — выходцы из других эллинских центров, и даже, видимо, рабы. Наряду с мастерами, которые одновременно формовали и расписывали свои изделия, работали особые художники-вазописцы, украшавшие сделанные гончарами сосуды. Несомненным свидетельством высокой оценки керамического искусства является распространенный в Афинах обычай писать на вазе имя ее создателя — гончара или живописца. Такие подписи знакомят нас с десятками талантливых художников.

Крупнейшим мастером чернофигурного стиля был Эксекий, чье творчество относится к третьей четверти VI века до н. э. Свои вазы он обычно подписывал словами: «Эксекий сделал». Одно из его лучших произведений — великоленный килик, исполненный около 540 года до н. э. Благородной простотой и точно найденными пропорциями отличается форма килика. На внешней его стороне изображены сцены битвы и глаза, что должно было оградить пьющего от дурного глаза, а внутри, на дне чаши, — морское путешествие бога вина Диониса. Эксекий использовал легенду о том, как пираты похитили Диониса, не подозревая, кто он, и собирались про-

61 Эксекий. Чернофигурный килик. Деталь

дать его в рабство. Корабль вышел в открытое море, и вдруг на палубе заструилось вино, темно-зеленый плющ обвил мачту, появились дикие звери, обычно сопровождавшие Диониса. Разбойники в ужасе стали прыгать с корабля и, не долетев до воды, прев-



ратились в дельфинов. Эксекий создал непринужденную и поэтичную сцену, пронизанную ясным и плавным ритмом. Бог вина возлежит на корабле, на мачте развернут белый парус, туго надутый ветром, а вокруг мачты вьются тонкие и гибкие лозы с тяжелыми

гроздьями винограда. Около корабля прыгают и резвятся дельфины. Хотя художник не изобразил море, но кажется, что легкий корабль слегка покачивается на волнах. Смелая по замыслу композиция удачно вписана в круг на дне чаши. Изогнутый силуэт корабля,

изгибающиеся лозы винограда и свободно расположенные фигуры дельфинов вторят форме чаши.

Любимые сюжеты Эксекия — подвиги Геракла, битва греков с легендарными женщинами-воительницами амазонками и сцены гомеровской «Илиады». Так, на своей амфоре художник запечатлел Ахилла и его друга Аякса, играющих в кости. Безупречной красотой силуэта привлекает сама форма вазы, ее пропорции радуют глаз соразмерностью. Ручки амфоры украшают стилизованные листья, а над изображением проходит изящный фриз из пальметт и лотосов. С формой вазы прекрасно согласуется стройная и уравновешенная композиция росписи. На теплом оранжевом фоне вырисовываются поразительные по своему совершенству силуэты Ахилла и Аякса. Они сидят на высоких табуретах, у каждого — по два длинных копия, за спиной стоят щиты. Герои поглощены своим занятием. Бросив кости, они наклонились, чтобы узнать результат. «Четыре», — называет Ахилл. «Три», — говорит проигравший Аякс. Позы героев и их жесты ритмично повторяются. Короткие хитоны и доспехи украшены богатым орнаментом, исполненным процарапанными по черному лаку линиями и белой краской. Так же переданы глаза, брови, губы, локоны прически и бороды. Отдельные детали одежды, головные повязки, гребень шлема Ахилла окрашены фиолетово-пурпурным тоном. Изысканная декоративность росписи — черта, свойственная искусству архаики.

Чернофигурная техника прекрасно отвечала задаче украшения ваз, однако

условный плоскостный рисунок ограничивал возможности художников в передаче движений. Около 530 года до н. э. афинские вазописцы создали технику краснофигурной росписи. Обведя контуры фигур, все свободные от изображений части вазы покрывали черным лаком. Затем птичьим пером или тонкой кисточкой художник наносил линии, передающие складки одежды, мускулы тела и черты лица. При обжиге лак приобретал ровную зеркальную поверхность с удивительным по красоте оливковым отливом, а светлые фигуры особенно выразительно выступали на этом фоне. Краснофигурная вазопись развивалась с последней трети VI по IV век до н. э. Ее талантливые мастера достигли высокого совершенства рисунка.

На краснофигурных вазах образы мифологии в значительной мере уступают место жанровым и бытовым сценкам, точно схваченным и запечатленным художником. Около 510 года до н. э. выдающийся вазописец Евфимид расписал амфору, изобразив на одной из ее сторон праздничное шествие в честь бога Диониса. С тонким художественным вкусом мастер расположил на округлой поверхности вазы фигуры трех участников процессии. Их головы украшают венки, сплетенные из виноградных листьев, у одного в руках — чаша для вина, у другого — суковатая палка. Уверенным, энергичным рисунком передает художник выразительные позы и приплетывающие движения танцоров. Немногими умело найденными штрихами выписаны мускулы тела. Изображая человеческую фигуру, мастер пользуется и условными приемами:



62 Эксекий. Чернофигурная амфора. Керамика. 530—525 гг. до н. э. Рим. Ватикан

лицо и ноги представлены в профиль, а грудь развернута в фас. «Картина» помещена на выпуклой части вазы и обрамлена изящным орнаментом. На другой стороне амфоры — сцена прощания воина со своими родителями. Высокий, стройный юноша надевает поверх короткого хитона бронзовый панцирь, над его плечами торчат не подтянутые к груди наплечники, на ногах укреплены защищающие их поножи, а рядом стоит украшенный маской бородатого силена, спутника Диониса. Сгорбленный облысевший старец, опирающийся на палку, поднял палец и что-то говорит, обращаясь к сыну. Мать держит копье и протягивает юноше шлем с высоким гребнем. Имена, написанные около фигур, говорят,

что перед нами герои гомеровского эпоса — мужественный защитник Трои Гектор, его отец царь Приам и мать Гекуба. Но все детали рисунка — оружие, костюмы и прически — современны художнику. Сцену из мифа Евфимид передает с такой простотой и непосредственностью, словно это событие происходит у него на глазах. Он подчеркивает прекрасные черты лица с прямой линией лба и носа, любителю живыми и естественными движениями. По обеим сторонам вазы проходит любопытная надпись, начертанная пурпурной краской: «Расписал Евфимид, сын Полия, как Евфроний никогда бы не мог». Это интересное свидетельство соперничества или дружеской шутки художников Древней Эллады.



63 Эксекий. Чернофигурная амфора. Деталь. Ахилл и Аякс играют в кости



64 Евфимид. Краснофигурная амфора. Керамика. 510—500 гг. до н. э. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства

Современник Евфимида Евфроний, который работал в 520—500 годах до н. э., принадлежал к числу крупнейших мастеров краснофигурного стиля. Существует предположение, что он попал в Афины рабом, затем получил свободу и стал владельцем гончарной мастерской. Сохранились пятнадцать его подписных ваз. Евфроний сформировался в атмосфере утонченного архаического искусства, под воздействием вазописцев, работавших еще в чернофигурном стиле. Наряду с мифологическими сюжетами он изображал сцены окружающей действительности.

Его рисунки вводят нас в круг обыденной, повседневной жизни афинян. Так, на большом кратере художник запечатлел сцену в комнатах гимнасти-

ческой школы — палестры. Слева атлет опирается на голову мальчика-раба, который вытаскивает из его ноги колечку. В центре — обнаженный юноша, подняв маленькую вазу, капает себе на ладонь оливковое масло, чтобы затем натереть кожу, как это обычно делали греки перед состязаниями. Его товарищ, стоящий рядом, складывает свой плащ. Плавные, гибкие линии, очерчивающие фигуры юношей, создают ощущение здорового и крепкого тела. Позы атлетов несколько условны, но в их движениях чувствуется изящество и благородство. Прекрасный орнаментальный узор украшает вазу: по ее краю вьется тонкая веточка со стилизованными листочками плюща, а над ручками и под изображением нарисованы лис-



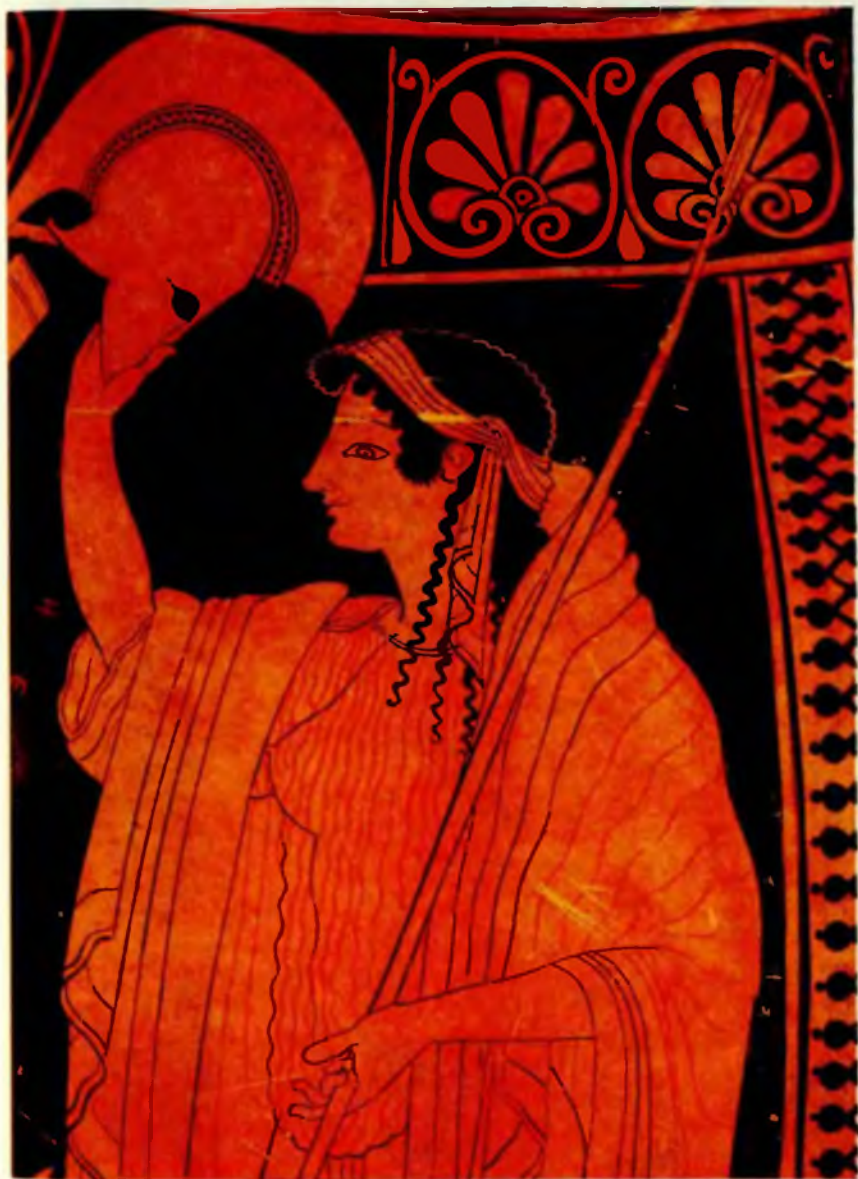
65 Евфроний. Краснофигурная амфора. Оборотная сторона

тя пальмы. Творчество Евфрония оказало большое влияние на следующее поколение афинских художников. В первой половине V века до н. э. мастера вазописи овладевают умением передать действительность так, как ее воспринимает глаз человека. Великолепный образец этого искусства — вазы, сделанные мастером Бригом и расписанные неизвестным, но, бесспорно, превосходным художником. Они привлекают удивительным единством декоративной росписи с формой сосуда. Круг сюжетов, встречающихся на вазах, чрезвычайно разнообразен: от героических образов, навеянных монументальными фресками, которые до наших дней не сохранились, до жанровых сценок, рассказывающих о жизни афинян. Художник умеет найти

выразительные и колоритные эпизоды. На боковой стороне килика он изобразил веселое шествие бородатых мужчин, юношей и музыкантов, играющих на флейте и лире, а на дне килика создал непринужденную юмористическую сценку: девушка-рабыня осторожно поддерживает голову юноши, который выпил на пирушке слишком много вина. Мастер умело показывает их естественные и свободные позы, спокойные и неторопливые жесты. Кажется, что сцена списана с натуры. Художник пользуется перспективными сокращениями для передачи объема человеческого тела. Тонкими контурными линиями он изображает идеально правильные черты лица, плотные складки плаща юноши и одежду девушки, под которой об-



66 Евфимид. Краснофигурная амфора. Деталь. Приам



67 Евфимид. Краснофигурная амфора. Деталь. Гекуба



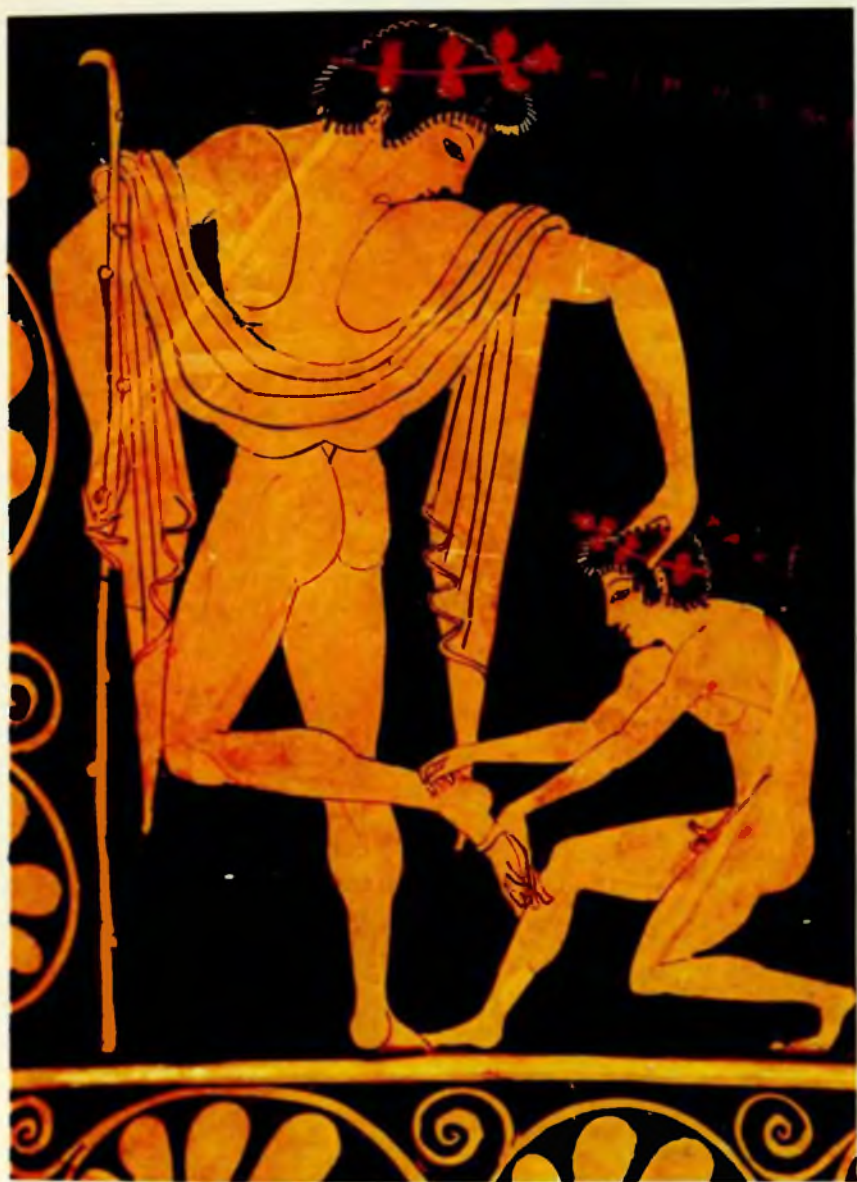


рисовывается ее гибкое тело. Отточенное мастерство рисунка делает произведение греческих вазописцев выдающимся явлением в истории мировой живописи.

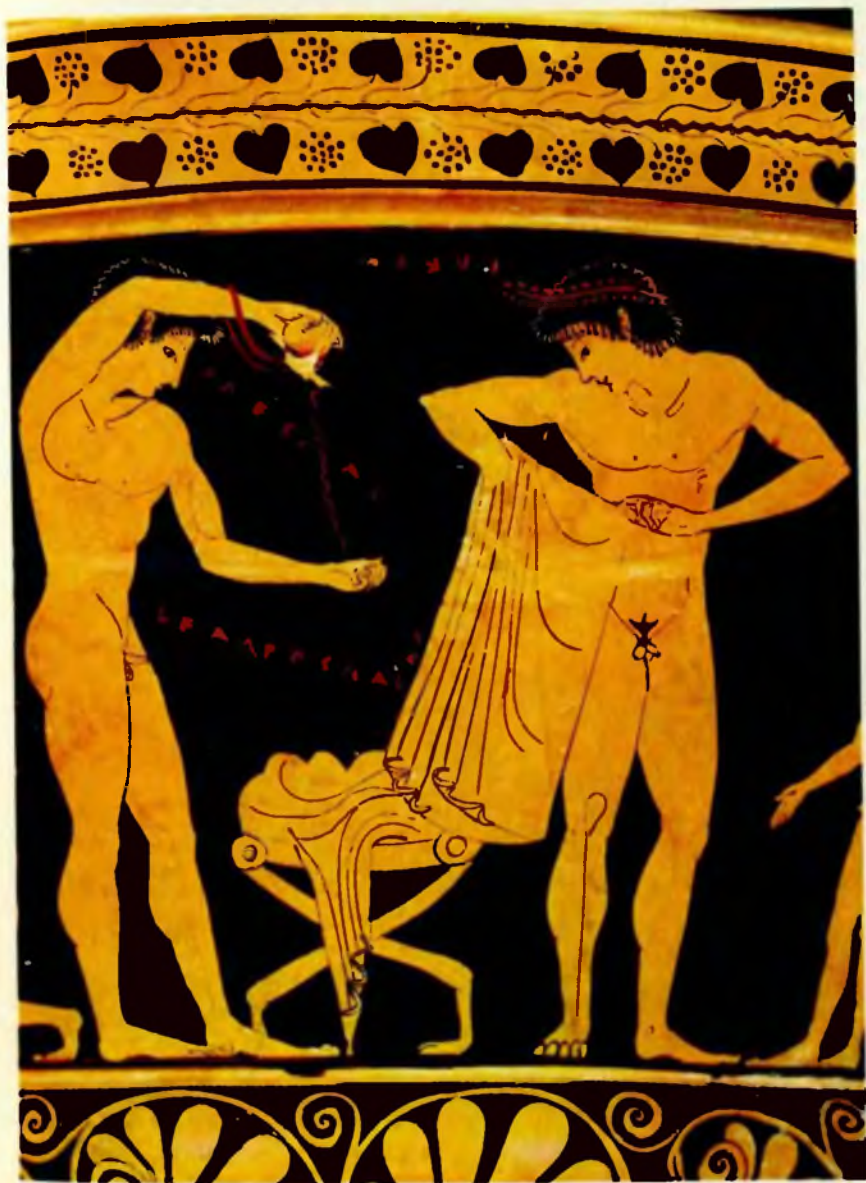
Развитие вазописи в эпоху архаики убедительно показывает, как в борьбе с условностями геометрического стиля постепенно вырабатывается новый художественный язык реалистического искусства. Преодоление схематизма и стремление овладеть приемами жизненно правдивого изображения человека характерны для греческой пластики VII—VI веков до н. э. Сравнивая росписи ваз коврового, чернофигурного и краснофигурного стиля с современной им скульптурой, можно заметить, что мастерство художников во

68 Евфимид. Краснофигурная амфора. Деталь. Танцор

69 Евфроний. Краснофигурный кратер. Керамика. 510—500 гг. до н. э. Западный Берлин. Государственные музеи



70 Евфроний. Краснофигурный кратер. Деталь



71 Евфроний. Краснофигурный кратер. Деталь



многим опережало достижения скульпторов. Архаический период — это время создания ордерной системы, определившей всю последующую эволюцию античного зодчества. В эпоху архаики были заложены те основы художественной культуры, тот гуманистический идеал эллинского народа, на которых в дальнейшем выросло искусство греческой классики.

72 Мастер Бриг. Краснофигурный килик. Керамика. Около 490 г. до н. э. Вюрцбург. Университетский музей

ИСКУССТВО ГРЕЧЕСКОЙ КЛАССИКИ

(V—IV века до н. э.)

С первых десятилетий V века до н. э. культура Древней Эллады вступает в пору своего высшего расцвета, связанного с полной победой античной рабовладельческой демократии. Суровым историческим испытанием для греческого народа стали войны с могущественной Персией (500—449 гг. до н. э.). Полчища персидской армии вторглись на территорию Греции, они разрушали города и продавали жителей в рабство. Персы требовали от греков «земли и воды», то есть признания верховной власти персидского царя. Грозная опасность сплотила греческие города под руководством Афин в борьбе за свободу и независимость. Высокое чувство гражданского долга вдохновляло эллинов в битве при Марафоне и морском сражении при Саламине, где греки одержали победы над персами. Их настроения нашли яркое выражение в призыве драматического поэта Эсхила к своим современникам: «Вперед, сыны Эллады, устремитесь в бой! Освободите алтари родных богов, детей и жен своих. Ведь бой идет за все!»⁷. Греки поклялись вести борьбу с персами до полной победы и сдержали свое слово. Разгром персов убедительно доказал преимущества общественного строя городов-государств Древней Греции, способствовал росту гражданского самосознания. «Отец истории» Геродот говорил о непоколебимой любви к свободе, которая отличает греков от всех других народов земли, делая из них не подданных азиатских и египетских владык, но свободных граждан. В ходе греко-персидских войн сложился морской союз греческих городов, в который входило около двухсот госу-

дарств. Первенство в нем принадлежало Афинам. Постепенно этот союз равноправных городов превратился в державу, где афиняне властно диктовали свою волю союзникам, вмешивались в их внутренние дела и беспощадно подавляли малейшее сопротивление. Главной силой Афин был флот, и подчиненные города платили определенные взносы, которые использовались для сооружения новых кораблей. В афинском флоте служили преимущественно малосостоятельные граждане — городская беднота. С усилением роли флота значение этой прослойки граждан в общественной жизни сильно возросло, они составляли большинство в народном собрании, где обсуждались важнейшие вопросы политической жизни города. В середине V века до н. э. все граждане в Афинах получили возможность занимать высшие должности, при этом должностных лиц избирали не голосованием, а по жребию. Им установили плату за исполнение государственных обязанностей. Необходимые для этого средства добывались ценой жестокой эксплуатации рабов и беспощадного угнетения зависимых от Афин городов. Рабовладельческая демократия привлекла к участию в общественной жизни широкие массы свободных граждан. Ограниченность этой демократии проявлялась в том, что ни женщины, ни проживавшие в пределах города выходцы из других городов никакими гражданскими правами не обладали, не говоря уже о рабах, число которых в V веке до н. э. особенно возросло. Демократический строй в Афинах установился в результате острой полити-

ческой борьбы между сторонниками власти народа и теми, кто стремился сосредоточить власть в руках узкого круга состоятельных или родовитых граждан — олигархов. Эта борьба находила отклик во всех городах Греции. В союзных Афинам государствах побеждает демократический строй, а в городах, поддерживавших Спарту, — олигархический. Соперничество Афин и Спарты определило в дальнейшем историю Греции в конце V—IV веке до н. э.

Расцвет Афин в середине V века до н. э. неразрывно связан с деятельностью Перикла, который почти бессменно в течение пятнадцати лет руководил городом в должности первого стратега (444—429 гг. до н. э.). В это время Афины стали крупнейшим экономическим, политическим и культурным центром Древней Эллады, они привлекали к себе знаменитых поэтов, историков и философов.

В духовной жизни Афин утверждение демократического строя совпадает с расцветом греческого театра и творчеством Эсхила, Софокла и Еврипида, произведения которых вошли в сокровищницу мировой литературы. Театр стал подлинным воспитателем народа, он формировал взгляды и убеждения свободных граждан Эллады. На весенних празднествах в честь Диониса жители Афин собирались в театр, расположенный на склоне Акрополя. Беднейшим гражданам выдавали специальные жетоны на посещение театральных представлений. В образах мифов греческая трагедия отразила героическую борьбу народа с внешними врагами, за политическое равенство и социальную справедливость.

Часто герой трагедии погибал, но он внушал зрителям чувство гордости и веру в способность человека противостоять грозным и неумолимым силам судьбы. Он стремился сокрушить препятствия, мешающие свободному развитию его личности, и эта борьба вызывала у зрителей восхищение. Трагический герой был образцом для греков, утверждая в них чувство человеческого достоинства, высокой этической ценности гражданина.

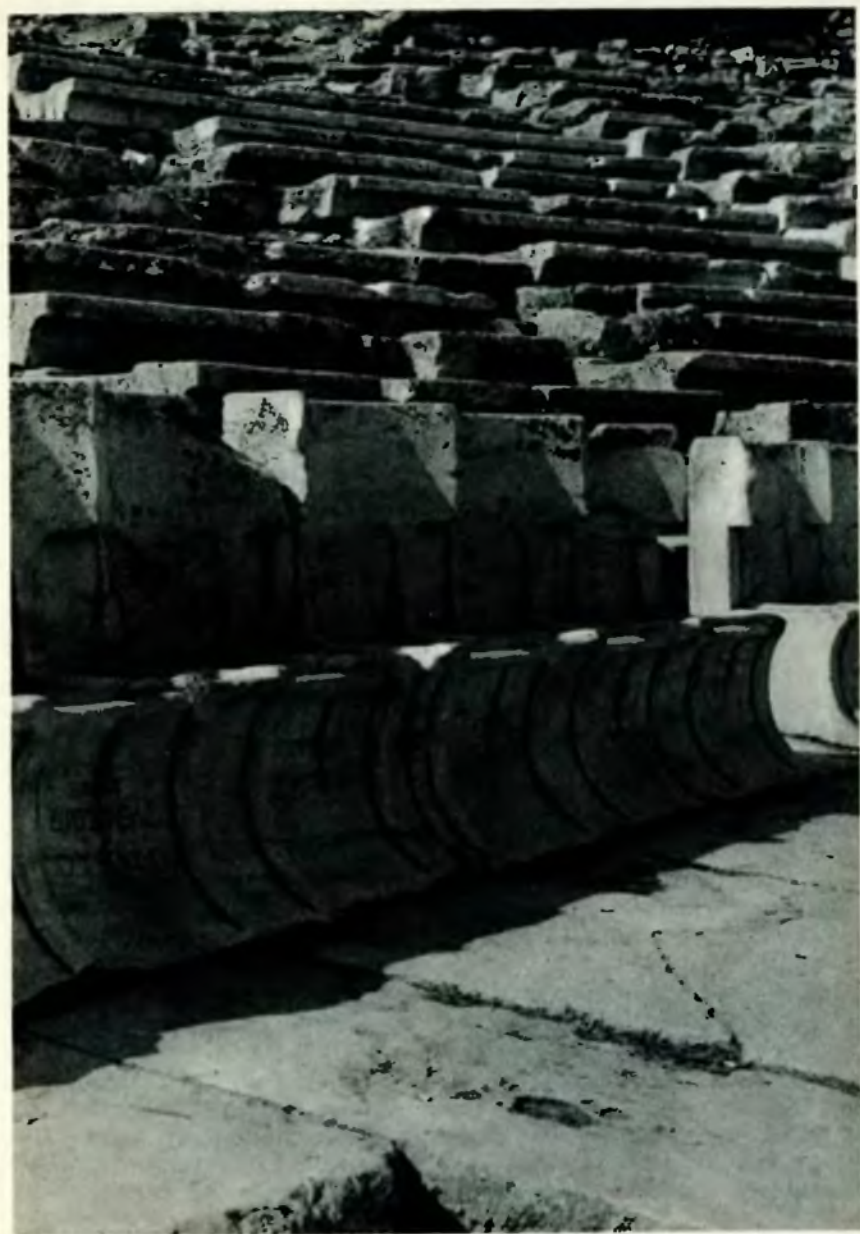
Если трагедия наглядно показывала путь к гармоническому развитию личности, то изобразительное искусство воплотило в прекрасных художественных образах результат этого развития — типически обобщенный образ человека-героя во всем совершенстве его физической и нравственной красоты. Этот идеал имел большое этическое и общественно-воспитательное значение. Искусство оказывало непосредственное воздействие на чувства и умы современников, воспитывая в них представление о том, каким должен быть человек. Созданные в V—IV веках до н. э. прославленные творения зодчих, скульпторов и художников в последующие века стали образцом для подражания; их считали классическими, то есть образцовыми. Искусство V—IV веков до н. э. получило название греческой классики.

Архитектура V века до н. э. развивала и совершенствовала тип периптера, здания, окруженного колоннами, который сложился в зодчестве архаики. Ведущее место занимают храмы дорического ордера, их пропорции обретают большую цельность и гармоничность по сравнению с приземистыми и тяжеловесными храмами VI века

до н. э., а конструктивные решения отличаются точным расчетом и логической ясностью.

Наиболее полно эти черты проявились в храме богини Геры (раньше его считали храмом бога морей Посейдона), построенном во второй четверти V века до н. э. в городе Пестум, греческой колонии на юге Италии. Здание, размеры которого составляют 60 × 24 м, сложено из твердого известняка золотистого цвета. Колоннада, поддерживающая перекрытие, возвышается на типичном для дорического храма трехступенчатом основании. Строго продумано и определено число колонн, окружающих храм: шесть — на фасаде и тринадцать — на продольных сторонах. Такое соотношение — характерная черта классической архитектуры. Чтобы определить количество колонн на продольной стороне храма, следует удвоить их число на фасаде и добавить еще одну. Внутри храма хорошо сохранилась часть двухъярусной колоннады, делившей пространство на три нефа. Простые выразительные формы храма Геры делают его одним из лучших памятников греческой классики и сообщают архитектурному облику здания торжественную монументальность. В нем нашла образное воплощение мысль о величии и славе богатого города.

Героический характер искусства классики особенно ярко сказывается в скульптурных украшениях дорических храмов, на фронтонах которых обычно размещали высеченные из мрамора статуи, а плиты метоп украшали рельефами. Сюжеты для этих изображений скульпторы черпали из мифологии,



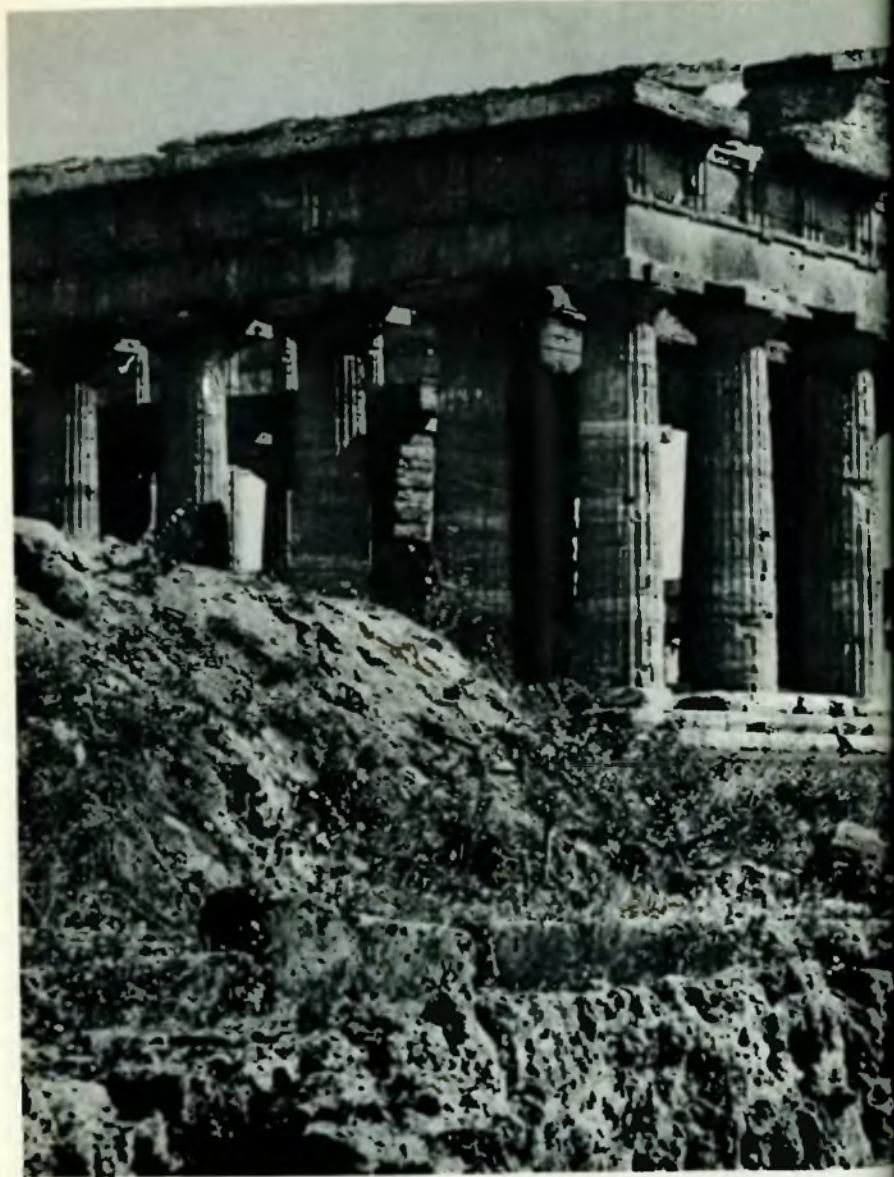
которая, по словам К. Маркса, «составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву»⁷³. Обращаясь к мифам, художники эпохи классики умели переосмысливать старинные предания и находить в них темы, близкие современности. Мастера V века до н. э. успешно решили одну из величайших проблем искусства, которая во все эпохи стоит перед архитекторами и скульпторами, — задачу органической взаимосвязи, синтеза архитектуры и скульптуры. Фронтоны храмов представляли удобное место для больших многофигурных композиций. Статуи естественно заполняли поле фронтона и вместе с тем гармонично согласовывались с его очертаниями. Архитектура и скульптура выступали как равноценные искусства, дополняя и обогащая друг друга. В этом проявляется глубокое отличие искусства Греции от древневосточного искусства, где законы монументального зодчества определяли развитие скульптуры, полностью

подчиняя ее требованиям архитектуры. Выдающуюся роль в истории классического искусства Древней Эллады сыграли скульптурные украшения храма Зевса в Олимпии, исполненные из паросского мрамора в 470—456 годах до н. э. Имена их создателей остались неизвестными. Найденные при раскопках в XIX веке, эти скульптуры хранятся в музее Олимпии. На метопах храма были изображены двенадцать подвигов Геракла, на восточном фронте — миф о возникновении состязаний на колесницах, на западном — сцена битвы богов и героев с дикими кентаврами. Сюжетом композиции западного фронтона является миф о том, как предводитель племени лапифов Пейрифой пригласил на свой свадебный пир богов, героев и соседнее племя кентавров. Опьянев, кентавры попытались похитить женщин и юношей, в том числе и невесту Пейрифова — Дейдамию. Герои вступили с ними в схватку. Композиция фронтона отличается единством замы-

73 Места для зрителей в театре Диониса. IV в. до н. э. Афины

74 Маска трагического актера. Бронза. Конец IV в. до н. э. Пирей. Археологический музей





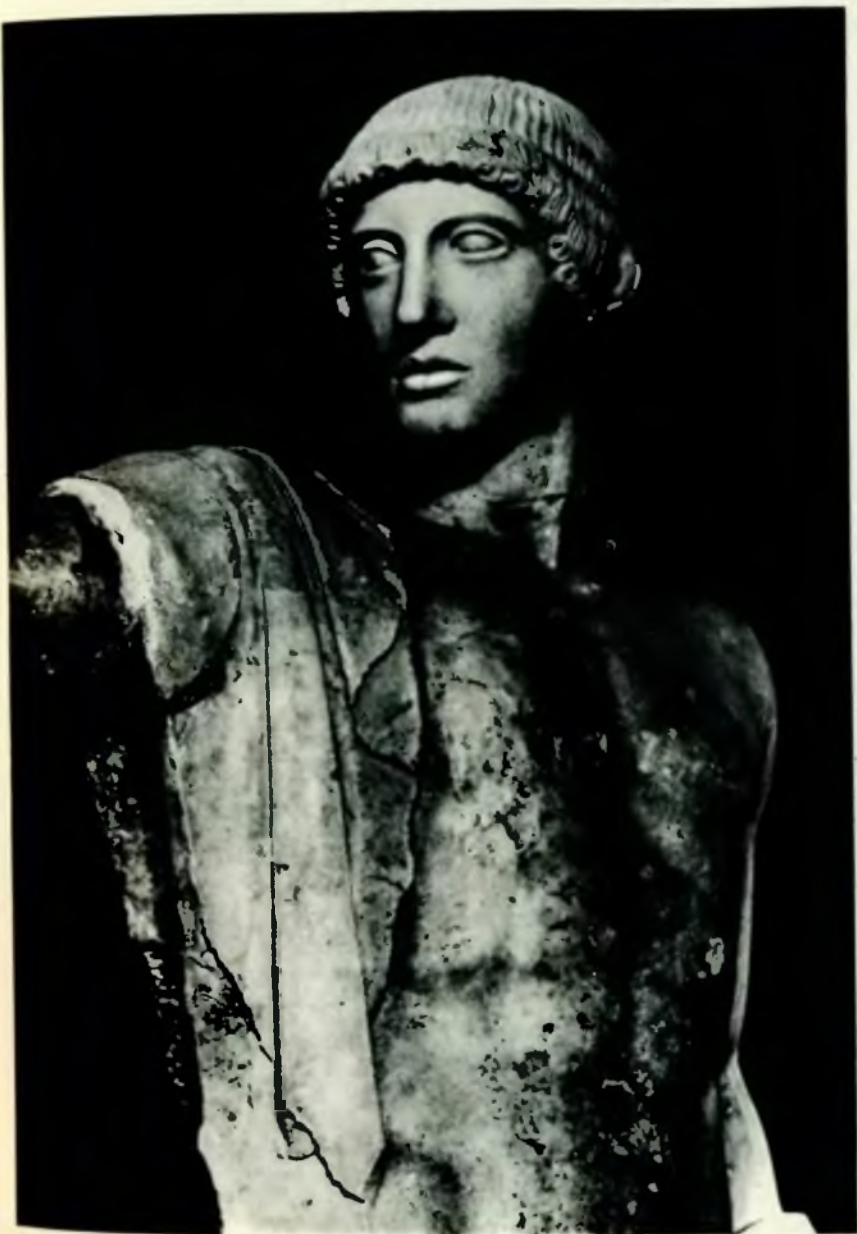
75 Храм Геры. Известняк. Около 460 г. до н. э. Пестум (Южная Италия)



сла и высоким мастерством исполнения. Скульптуры занимают все поле фронтона, длина которого превышает 26 м, а высота — 3 м. В центре композиции скульптор поместил фигуру бога света и искусств Аполлона, который принес лапифам победу. Высокий и стройный Аполлон олицетворяет героизм и мужество человека. Властным жестом руки он указывает на кентавров, его лицо дышит сдержанной силой и уверенностью в победе. Слева изображен Пейрифой, сжимающий меч, а рядом с ним — Дейдамия, которая отталкивает локтем вцепившегося в нее кентавра Евритона. Справа от Аполлона стоит афинский герой Тесей с двойным топором. Его удар сейчас обрушится на голову кентавра. Хотя исход схватки еще не решен, но чувствуется, что побеждают греческие герои. Их лица спокойны и мужественны, тогда как лица кентавров искажены яростью и злобой. Превосходство разумного человека над стихийными силами природы — такова гуманистическая идея скульптурной ком-

76 Статуи западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Мрамор. 470—456 гг. до н. э. Олимпия. Археологический музей

77 Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Аполлон. Деталь





позиции. Ее образный смысл близок гордым словам Софокла: «В мире много сил великих, но сильнее человека нет в природе ничего»⁹.

Мастера, создававшие скульптуры западного фронтона храма Зевса, овладели приемами построения скульптурной композиции. Изображения мифических героев и кентавров объединены в группы по две или по три фигуры. Ни одна из этих групп не повторяет другую, в их расположении отсутствует строгая симметрия. Каждой группе в левой части фронтона соответствует группа из такого же количества фигур в правой части, что создает ощущение гармонического равновесия всей композиции фронтона. Скульптуры живут своей самостоятельной жизнью, но они с поразительным ис-

кусством «вписаны» в треугольник фронтона и составляют единое целое с архитектурным обликом здания.

Утверждение достоинства и величия человека-гражданина становится главной задачей греческой скульптуры эпохи классики. В статуях, отлитых из бронзы или высеченных из мрамора, мастера стремятся передать обобщенный образ совершенной человеческой красоты, которая, по выражению греческого писателя Лукиана, «состоит в том, чтобы воедино слились добродетель души с соразмерной красотой тела»¹⁰. В творческом воображении мастеров скульптуры этот идеал связан прежде всего с обликом юноши атлета.

Один из лучших образцов скульптуры первой половины V века до н. э. —

Длинная одежда юноши схвачена поясом, под ней ощущается упругое и сильное тело. Искусной чеканкой передал мастер вьющиеся волосы, стянутые победной повязкой. Удивительную живость придают лицу глаза, сделанные из цветного камня. Благородная соразмерность черт лица и спокойный выразительный взгляд рожают чувство светлой и радостной гармонии.

Большим завоеванием классического искусства было умение передать естественную и непринужденную позу человека, свободную от условностей искусства архаики. Изображение человеческой фигуры в рельефе обретает объемность, скульптор мыслит ее в трехмерном пространстве. В мраморном рельефе, принесенном в дар Афине между 470—450 годами до н. э., богиня представлена в образе юной девушки. Поза ее отличается изяществом и грацией. Афина опирается на копьё, на голове — высокий коринфский шлем, спокойный ритм складок пеплоса подчеркивает стройность фигуры. Прекрасные черты лица и сама поза Афины передают состояние задумчивости. В этом рельефе привлекают нравственная чистота образа и поэтическая одухотворенность.

Высокими художественными достоинствами отличается и рельеф, созданный в 470—460 годах до н. э. в одном из греческих городов на юге Италии. Три плиты из паросского мрамора с высеченными на них изображениями украшали большой алтарь для жертвоприношений. В главной сцене скульптор запечатлел легенду о рождении Афродиты из пены мор-

78 *Западный фронтон храма Зевса в Олимпии. Дейдамия и кентавр*

бронзовая статуя возничего, созданная неизвестным талантливым мастером около 470 года до н. э. Она представляет часть скульптурной группы, изображавшей возничего, который стоял на бронзовой колеснице, запряженной четверкой лошадей. Упряжку со статуй посвятил богу Аполлону правитель одного из греческих городов Сицилии в память о победе, одержанной им на конных состязаниях в Дельфах. Юноша-возничий сжимал в руках вожжи и остроконечную палку, которой подгоняли лошадей. Его стройная фигура своей величавой красотой напоминает дорическую колонну. Это сходство усиливает строгий ритм ниспадающих складок плотного хитона, подобных каннелюрам колонны.



79 Западный фриз храма Зевса в Олимпии. Грек и кентавр

80 Западный фриз храма Зевса в Олимпии. Голова грека

ских волн у острова Кипр. Богиня выходит из воды, две девушки осторожно и бережно поддерживают ее. Расположение фигур на плите образует уравновешенную, классически строгую композицию. Рука талантливого мастера выявляет благородный профиль Афродиты. Мягкие шелковистые волосы, стянутые лентой, струятся по ее плечам, сквозь тонкий влажный шелок просвечивает обнаженное тело. Под плотной шерстяной тканью обрисованы стройные фигуры девушек, склонившихся к богине. Простыми приемами скульптор достигает гармонической целостности изображения. Фигуры объединены не только мифологическим сюжетом, но и своеобразным ритмом, который имеет большое значение в раскрытии образного смысла

и создании поэтического настроения, возникающего у зрителя при созерцании рельефа. Прямые линии испанцающих одежд девушек, плавные изгибы тяжелого покрывала, которое они держат, и текучие складки полупрозрачной одежды богини создают редкостный по красоте и художественной законченности рисунок. Повторяющиеся позы девушек, их спокойные движения и руки, протянутые к богине, в созвучии с ритмом складок напоминают о волнах моря, из которых появляется Афродита. Все это придает рельефу музыкальную выразительность.

На боковых плитах изображены служительницы богини. На одной — обнаженная флейтистка, слегка отклонившись, сидит на подушке в свободной



и естественной позе. Пальцы девушки легко и быстро скользят по инструменту, и кажется, будто она вслушивается в нежную мелодию. На противоположной плите почти в той же позе представлена молодая женщина с идеально прекрасными чертами лица, задрапированная в длинную одежду. Она приносит жертвы Афродите. Перед ней стоит высокая курильница с раскаленными углями, на которые женщина бросает ароматные зерна.

Вторая четверть V века до н. э. — один из интереснейших периодов в развитии греческого искусства. Это время напряженных поисков, время, когда мастера скульптуры овладевают приемами реалистического изображения человеческого тела, познают выразительные возможности движущейся фи-

гуры. В активном движении раскрывается внутреннее состояние человека. Подлинный шедевр греческой скульптуры — созданная в эту эпоху бронзовая статуя бога Посейдона, которую обнаружили на дне моря, у мыса Артемисион. Обнаженный бог моря с телом могучего атлета представлен в момент, когда он бросает свой трезубец в противника. Величественный размах рук и упругий сильный шаг передают властный порыв разгневанного бога. С большим мастерством скульптор показал живую игру напряженных мускулов. Скользящие блики светотени на зеленовато-золотистой поверхности бронзы подчеркивают крепкую лепку форм. Двухметровая фигура Посейдона поражает глаз безупречной красотой силуэта. Вдох-



новенное лицо бога кажется воплощением могучей морской стихии, струи воды как бы сбегают по прическе и бороде.

Статуя Посейдона — прекрасный образец высокого искусства бронзового литья. В V веке до н. э. бронза стала любимым материалом скульпторов, так как ее чеканные формы особенно хорошо передавали красоту и совершенство пропорций человеческого тела. В бронзе работали два крупнейших скульптора V века до н. э. — Мирон и Поликлет. Их статуи, прославленные в древности, до наших дней не сохранились. О них можно судить по мраморным копиям, выполненным римскими мастерами пятьсот лет спустя после создания оригиналов, в I—II веках н. э.

Мирон большую часть своей жизни работал в Афинах, расцвет его творчества падает на вторую четверть V века до н. э. Среди его произведений наибольшей известностью пользовалась статуя «Дискобол», исполненная между 460 и 450 годами до н. э. Она прославляет победителя атлетических состязаний. Сжав диск в правой руке, обнаженный юноша наклонился вперед. Рука с диском отведена назад до предела. Кажется, через мгновение атлет распрямится и брошенный с огромной силой диск полетит на далекое расстояние. Все тело юноши пронизано захватившим его движением. Впились в землю пальцы правой ноги, которая служит опорой телу, резко обозначились напряженные мускулы, и, словно тугой лук, согнуты руки.

Новаторство Мирона заключалось в том, что он одним из первых мастеров греческого искусства сумел передать в скульптуре ощущение движения. В позе «Дискобола» как бы слиты несколько последовательных движений: размах, мгновенная остановка перед броском и намек на сам бросок. Эта поза не является точным повторением какого-то одного момента в движении атлета. Правдивое впечатление движения в искусстве Мирона складывается благодаря единству простых и легко воспринимаемых жестов, которые передают различные моменты реально движущейся фигуры. Фигура «Дискобола» передает огромное внутреннее напряжение, которое сдержано внешними формами скульптуры, упругими замкнутыми линиями, очерчивающими ее силуэт. В образе атлета Мирон раскрывает способность человека к активной действию.

81 Стадион в Дельфах. IV в. до н. э. (каменные сиденья — II в. до н. э.)





82 Вожничий. Деталь

83 Вожничий. Бронза. Около 470 г. до н. э.
Археологический музей



84 Голова юноши. Мрамор. 490—480 гг. до н. э. Афины. Музей Акрополя

85 Рельеф с изображением Афины. Мрамор. 470—450 гг. до н. э. Афины. Музей Акрополя

Если Мирона увлекала проблема правдивого и убедительного изображения движения, то *Поликлет* ставил в своем творчестве иные цели. Создавая статуи спокойно стоящих атлетов, он стремился найти идеально правильные пропорции, на основе которых может быть построено человеческое тело в скульптуре. В своих поисках он шел от внимательного изучения жизни. Созерцая фигуры обнаженных атлетов, скульптор обобщал свои впечатления и в конечном счете создал художественный образ, который стал своеобразной нормой и примером для подражания в глазах граждан города-государства.

Поликлет математически точно рассчитал размеры всех частей тела и их соотношение между собой. За единицу

измерения он принял рост человека. По отношению к росту голова составляла одну седьмую часть, лицо и кисть руки — одну десятую, ступня — одну шестую. Скульптор написал теоретический трактат под названием «Канон» (что значит «правило»), где изложил свои мысли о наиболее гармоничных пропорциях человеческой фигуры, как бы установленных для нее самой природой. «Успех художественного произведения, — утверждал мастер, — получается от многих числовых отношений, причем любая мелочь может его нарушить»¹¹.

Свой идеал атлета-гражданина Поликлет воплотил в бронзовой статуе юноши с копьем, отлитой около 450—440 годов до н. э. Могучий обнаженный атлет — «Дорифор» («Копьеносец») —



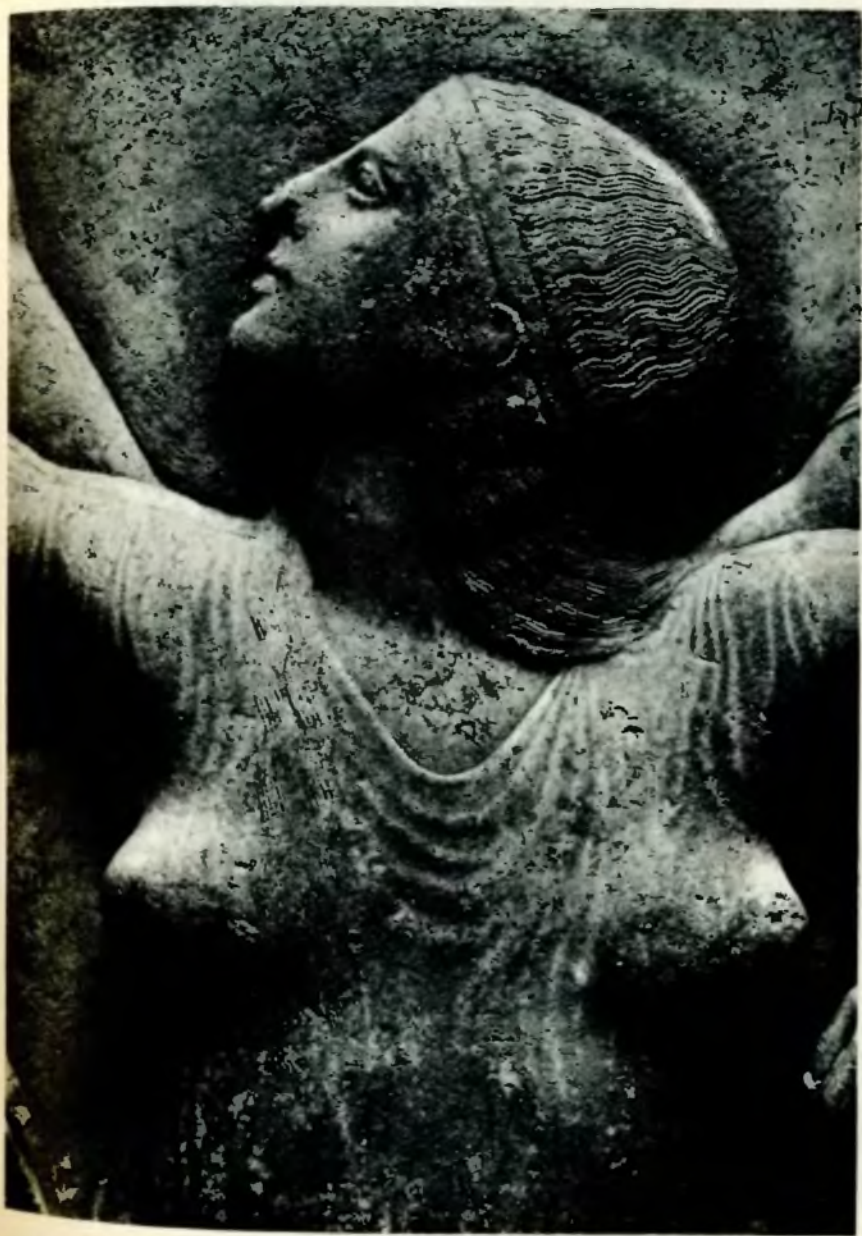


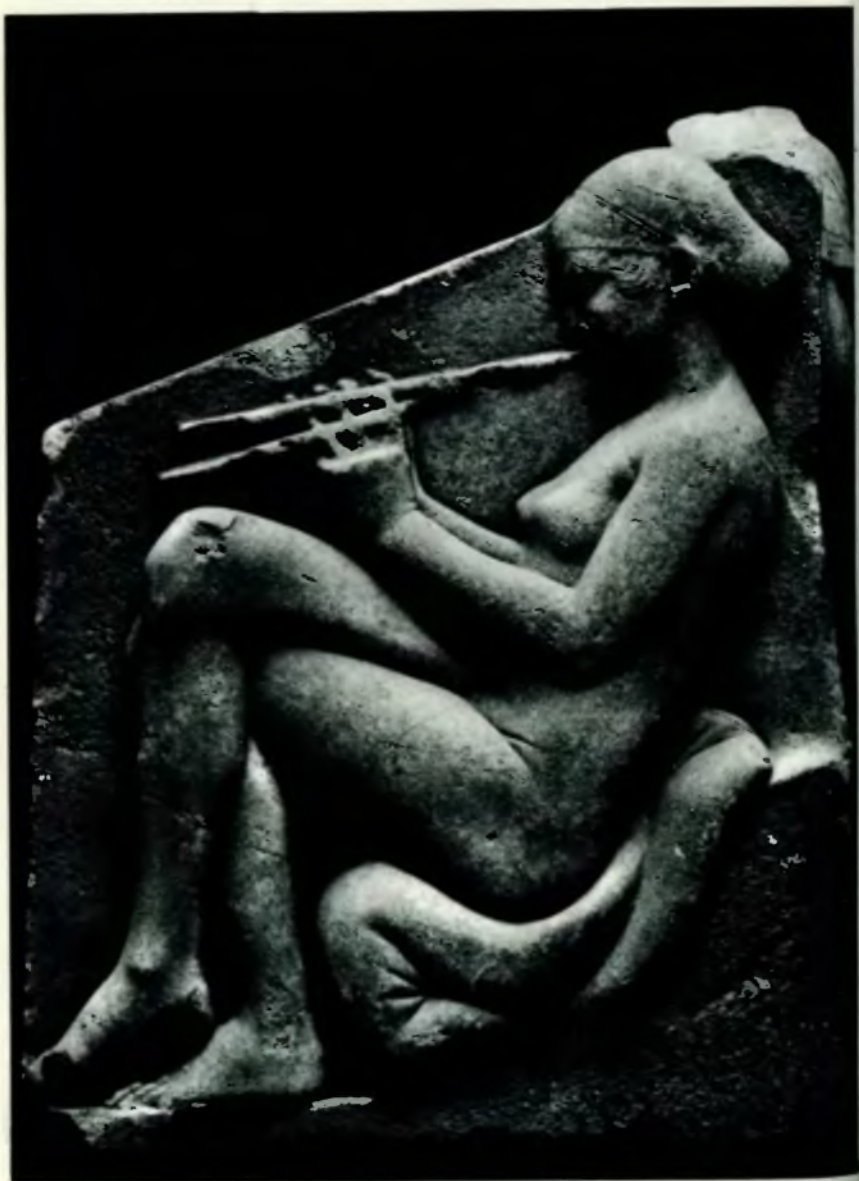
изображен в спокойной и величественной позе. Он держит в руке копье, которое лежит на левом плече, и, слегка повернув голову, смотрит в даль. Кажется, что юноша только что шапнул вперед и остановился. Вся тяжесть тела он перенес на правую ногу. Скованность и условную неподвижность архаических статуй скульптор сумел преодолеть благодаря продуманной системе равновесия частей тела: приподнятому правому бедру соответствует опущенное плечо и, наоборот, опущенному левому бедру — приподнятое плечо. Так скульптор сообщает позе атлета естественную непринужденность и жизненную убедительность.

С удивительным реализмом мастер передал в бронзе великолепную мускулатуру развитого тела: сильные мышцы рук, рельефно выступающие мус-

86 Рельеф «Рождение Афродиты». Мрамор. 470—460 гг. до н. э. Рим. Национальный музей Терм

87 «Рождение Афродиты». Деталь





88 «Рождение Афродиты». Дस्ता



89 «Рождение Афродиты». Деталь



90 Статуя юноши с Акрополя. Мрамор. Около 480 г. до н. э. Афины. Музей Акрополя

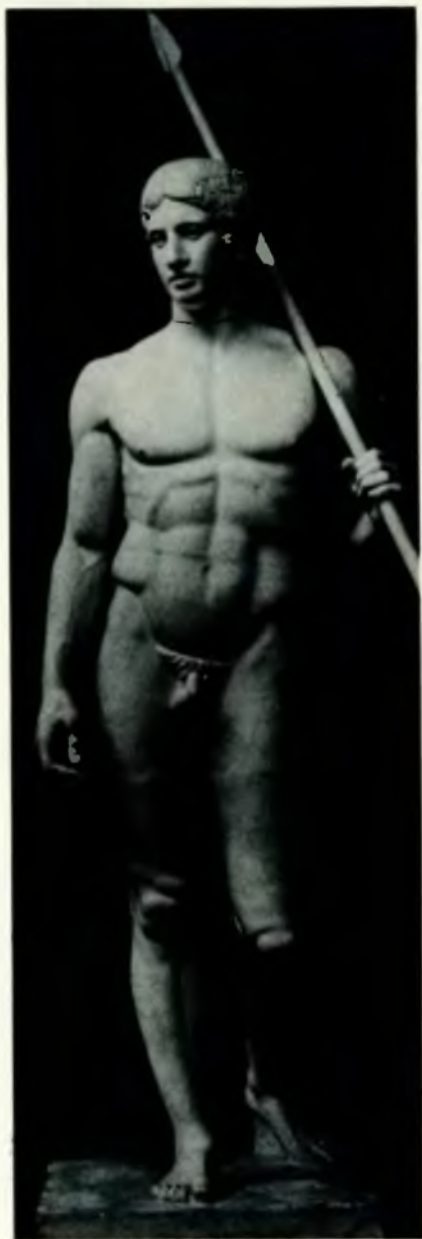
91 Посейдон. Дельф. Бронза. 470—450 гг. до н. э. Афины. Национальный археологический музей

кулы груди и живота, крепкую шею и хорошо тренированные ноги атлета. Сдержанной мощью веет от фигуры юноши. Мужество, ясность духа и готовность к подвигу проявляются в невозмутимом спокойствии прекрасного лица. Поликлет наиболее ярко выразил в скульптуре идеал своей эпохи — разносторонне развитую, здоровую и цельную личность. Красота человека становится для него мерой ценности разумно устроенного мира.

Мастер утверждает мысль о том, что каждый человек должен совершенствоваться, чтобы служить своему городу. Гражданственный пафос Поликлета перекликается с характеристикой идеального гражданина, которую мы находим у греческого писателя Луккиана: «Более всего мы стараемся, чтобы граждане были прекрасны душою и сильны телом: ибо именно такие люди хорошо живут вместе в мирное время и во время войны спасают госу-

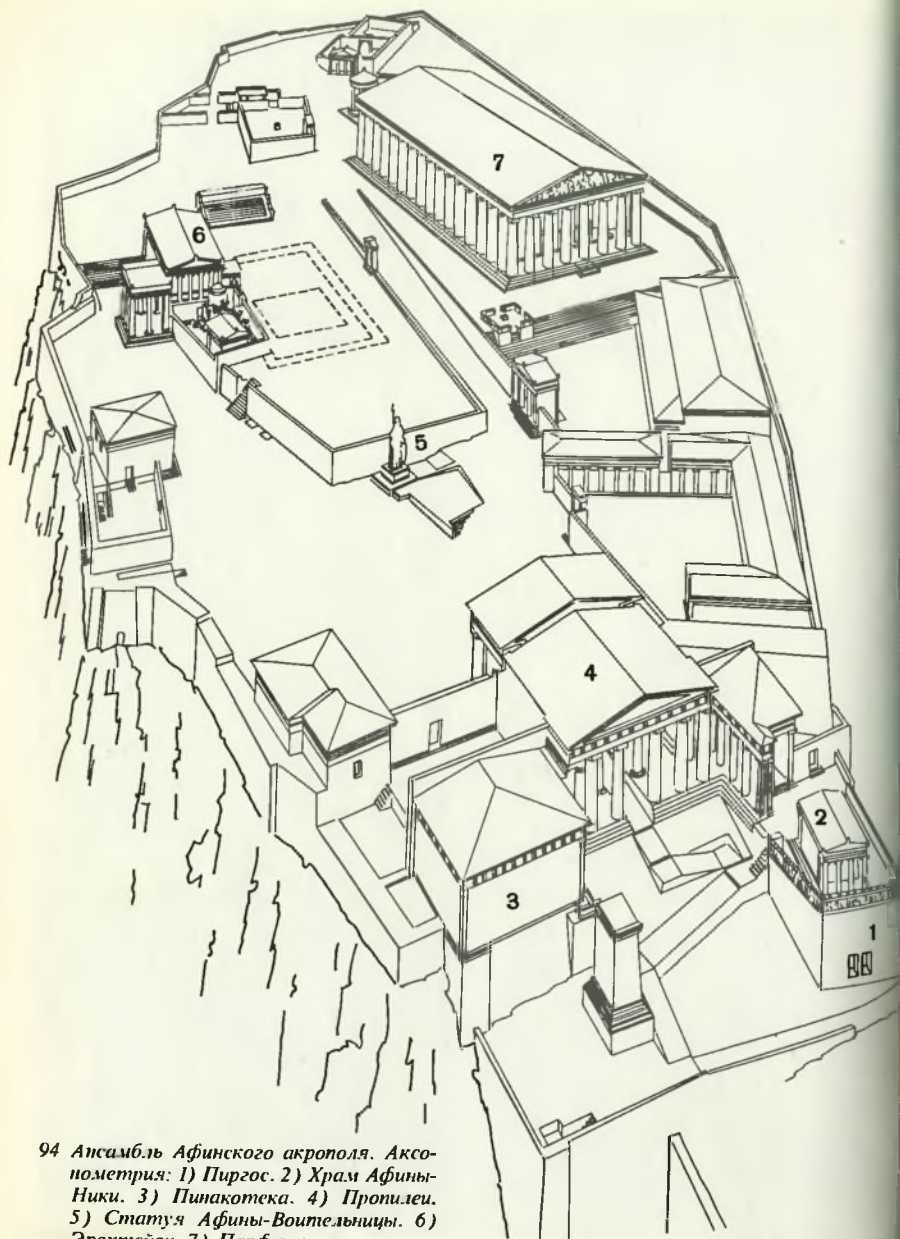






92 Мирон. Дискобол. 460—450 гг. до н. э.
Бронзовое воспроизведение с рим-
ской мраморной копии из Националь-
ного музея Терм в Риме

93 Поликлет. Дорифор. 450—440 гг. до
н. э. Римская копия. Мрамор. Неаполь.
Национальный археологический музей



94 Ансамбль Афинского акрополя. Аксонометрия: 1) Пиргос. 2) Храм Афины-Ники. 3) Пинакотека. 4) Пропилеи. 5) Статуя Афины-Воительницы. 6) Эрехтейон. 7) Парфенон

дарство и охраняют его свободу и счастье»¹². Передовые греческие мыслители V века до н. э. называли подобных людей «прекрасными и доблестными».

Безукоризненное совершенство «Дорифора» сделало его в глазах греков непревзойденным образцом человеческой красоты. Воспроизведения этой скульптуры стояли во многих городах Древней Эллады, в тех местах, где юноши занимались гимнастическими упражнениями. До наших дней «Дорифор» остается одним из прекраснейших изображений человека в мировом искусстве.

Третьим великим скульптором V века до н. э. был афинянин *Фидий*, чей творческий гений наиболее полно и целостно воплотил идеалы рабовладельческой демократии в пору ее высшего расцвета.

Фидий родился в Афинах между 500 и 480 годами до н. э. Первым его учителем был скульптор Гегий, дальнейшее художественное образование он получил в мастерской пелопоннесского мастера Агелада, у которого, согласно греческой традиции, учились также Мирон и Поликлет. Работая у Агелада, Фидий в совершенстве овладел искусством бронзового литья. Как художник и гражданин Фидий формировался в атмосфере патриотического подъема, вызванного победами городов Эллады над полчищами завоевателей — персов. Уже ранние его произведения ясно говорят, что скульптора вдохновляла гордая мысль о героическом подвиге родного города, возглавившего борьбу против персидского нашествия. Между 465 и 460 годами до н. э. Фидий отлил бронзовую скульп-

турную группу из тринадцати фигур, которую афиняне посвятили в дельфийский храм Аполлона. Рядом с изображениями богов и мифологических героев мастер поместил статую полководца Мильтиада, командовавшего афинскими войсками в битве при Марфоне.

Мощь и величие Афин, «прекраснейшего из городов Эллады», прославляла и бронзовая фигура Афины, созданная Фидием в 465—455 годы до н. э. для Афинского акрополя. В 480—479 годах до н. э. персы захватили Афины, разграбили и сожгли святыни города, в том числе и храмы на вершине Акрополя. Их развалины долго сохранялись как память о нашествии врага. И первым памятником, воздвигнутым среди этих руин, стала Афина-Воительница Фидия. Ее воспринимали как символ возрождения города и его непреклонной воли к победе. Суровая и грозная богиня правой рукой опиралась на копье, а левой держала щит. Ее голову увенчивал шлем, ниспадающие складки одежды подчеркивали монументальное величие фигуры. Семиметровая статуя Афины была хорошо видна со всех концов города, и даже с моря путешественники замечали сверкавшие на солнце конец копья и гребень шлема. В XIII веке статую уничтожили в Константинополе (куда ее перевез один из правителей Восточной Римской империи) суеверные рыцари-крестоносцы.

На Акрополе стояли и две другие бронзовые скульптуры Фидия — Аполлон, воздвигнутый в 460—450 годах до н. э., чтобы почтить бога за избавление города от нашествия саранчи, и Афина, которую около 450 года до

н. э. посвятили родному городу граждане, переселившиеся на остров Лемнос. Обращаясь к традиционным религиозным образам, Фидий придавал им гуманистический смысл, созвучный настроениям своей эпохи. Недаром греки называли его «творцом богов». По богатству и разносторонности дарования Фидия можно смело сопоставить с величайшими мастерами итальянского Возрождения. Он пробовал свои силы в различных видах скульптуры, и ему в равной мере были подвластны любые материалы. К сожалению, почти все творения Фидия погибли, и судить о них можно лишь по описаниям древних авторов.

Подлинную славу и широчайшую известность принесла скульптору колоссальная статуя бога-громовержца Зевса, исполненная для храма в Олимпии около 448 года до н. э. Она достигала тринадцати метров в высоту. «Отец богов и людей» восседал на великолепном троне из кедрового дерева. Его лицо, руки и полуобнаженное атлетическое тело мастер сделал из слоновой кости, глаза — из драгоценных камней, плащ и сандалии — из золота. Ниспадающий с левого плеча на колени плащ покрывали чеканные изображения цветов и зверей. Голову статуи украшал золотой венок в виде оливковых ветвей. Золотые волосы и борода волнистыми прядями обрамляли классически правильное лицо Зевса. В правой руке он держал крылатую богиню победы, в левой — скипетр, на котором сидел орел. Яркая индивидуальность Фидия сказалась в том, что он сумел придать облику Зевса выражение доброты и глубокой человечности. Античные писатели подчер-

95 Афинский акрополь. Вид с юго-запада

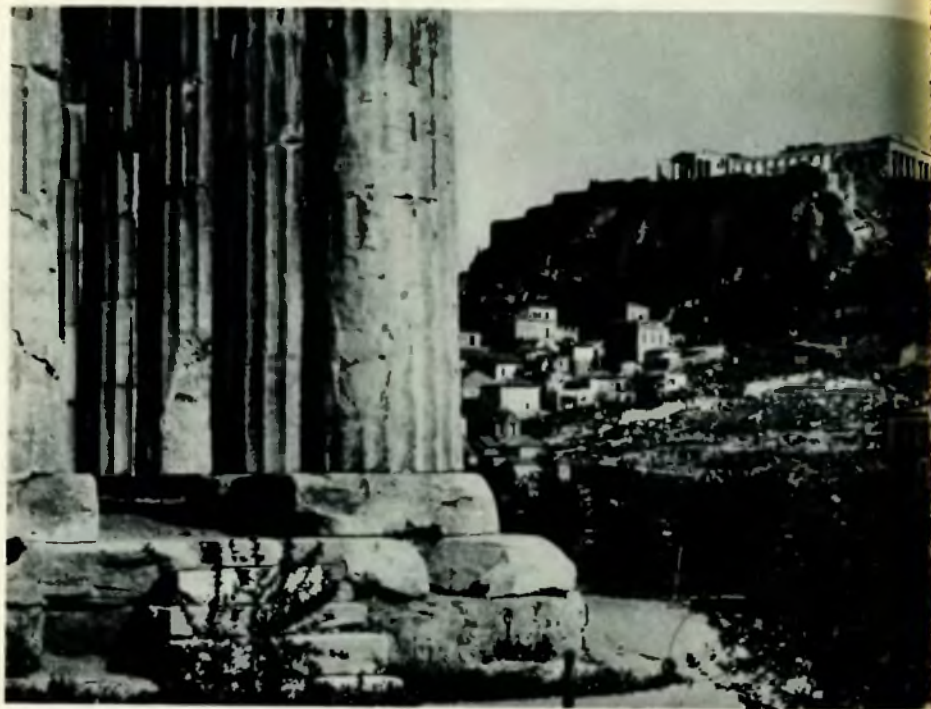
кивали силу впечатления, производимого статуей: оратор Цицерон видел в ней воплощение высшей красоты, а ученый Плиний называл ее несравненным шедевром. Скульптуру Зевса Олимпийского в древности ценили выше всех творений греческого искусства, однако и ее постигла печальная участь: в V веке статую уничтожило фанатичное христианское духовенство.

Завершив работу над статуей Зевса, Фидий вернулся в родной город. В это время во главе Афин стоял Перикл. Умный и опытный государственный деятель, блестящий оратор и талантливый полководец, он пользовался все-



общим уважением и непоколебимым авторитетом. Уже в 456 году до н. э., когда казну Афинского морского союза переместили с острова Делос в Афины, по инициативе Перикла было принято решение ежегодно откладывать в казну богини одну шестидесятую часть взносов, которые платили союзные города. Собранные таким образом средства Перикл использовал для строительства и украшения своего города, воспетого поэтами «фиалковенчаных Афин», который называли «школой Эллады». В 449 году Перикл внес на обсуждение народного собрания проект реконструкции Афинского акрополя. Он замыслил превратить

крепость города, где находились главные его святыни, в памятник славы и величия Афин. Непосредственное осуществление этого плана Перикл поручил Фидию. Трудно было сделать более удачный выбор. Выдающегося политического деятеля афинской демократии и гениального скульптора связывали и личная дружба и духовное единство. Оба они принадлежали к одному интеллектуальному кругу. В доме Аспасии, жены Перикла, одаренной и разносторонне образованной женщины, бывали поэт Софокл и архитектор Гипподам, «отец истории» Геродот, знаменитые философы Анаксагор и Протагор. Общение с ними



оказало благотворное влияние на Фидия, в лице которого Перикл нашел достойного исполнителя своих грандиозных замыслов.

Работы на Акрополе начались в 447 году до н. э. В необычайно короткий срок под руководством Фидия вырос замечательный архитектурно-скульптурный ансамбль, поражающий современников и потомков удивительным единством и свободной живописной планировкой. «Они так хороши и так многочисленны, — утверждал в IV веке до н. э. оратор Демосфен, — что ни для кого из следующих поколений не осталось возможности их превзойти»¹³.

Фидий посвятил Акрополю шестнадцать лет своей жизни. Здесь в полной мере развернулись его организаторские способности, а талант скульптора достиг творческой зрелости. Он осуществлял общий надзор за возведением зданий, ему подчинялись отряды каменотесов и ремесленников.

Нет такой точки зрения, откуда можно было бы охватить одним взглядом все великолепие храмов, украшающих крепость Афин. И, только поднимаясь на вершину холма, зритель постепенно открывал для себя все их богатство и многообразие. Такую последовательную смену впечатлений, несомненно, имели в виду создатели ан-



96 Афинский акрополь. Вид с севера

самбля. К западному склону холма вела священная дорога, по которой раз в четыре года, во время праздника в честь богини Афины — Великих Панафиней, проходила торжественная процессия афинских граждан. Они приносили в дар богине — покровительнице города — пеплос, сотканный руками афинских девушек. Казалось, самой природой Акрополь был создан для того, чтобы стать пьедесталом для венчающих его зданий. И хотя до наших дней сооружения Акрополя дошли сильно поврежденными, а порой и разрушенными, они не утратили своей благородной красоты. Древнегреческий писатель Плу-

тарх (II в. н. э.) образно говорил, что памятники архитектуры времени Перикла «сохраняют свой вид нетронутым рукою времени, как будто эти произведения проникнуты дыханием вечной юности, имеют нестареющую душу»¹⁴.

Парадный вход на Акрополь — Пропилеи — построил архитектор Мнесикл в 437—432 годах до н. э. Пропилеи представляют собой два дорических портика, один из которых обращен в сторону города, другой — к вершине Акрополя. Эти портики были увенчаны фронтонами. Потолки портиков украшали квадратные углубления — кессоны, в древности расписанные зо-



97 Архитектор Мнесикл. Пропилеи. Мрамор. 437—432 гг. до н. э.
Афинский акрополь



лотыми звездами по синему фону. В планировке Пропилей архитектор умело использовал неровности холма Акрополя. В том месте, где пологий склон резко повышался, он построил поперечную стену с пятью проходами. Центральный проход, предназначенный для процессии, в обычное время был закрыт бронзовыми воротами, к боковым входам вели лестницы. Сквозь широкий проход проходила высеченная в скале дорога, которую обрамляли с каждой стороны по три стройные ионические колонны. Смелое сочетание двух ордеров в украшении Пропилей придает им особую красоту. Строгая дорическая колонна-

да создает ощущение ясного и величавого ритма. Архитектурный образ Пропилей подтверждает справедливость сравнения архитектуры с застывшей музыкой.

Слева к портику Пропилей примыкала пинакотекa — картинная галерея, а справа ее зрительно уравнивал сложенный из мраморных блоков выступ — пиргос с храмом Афины-победительницы, или Афины-Ники, как называли ее греки. Строительство этого небольшого по своим размерам храма приписывают архитектору *Калликрату*, который составил проект здания в 450 году до н. э. и осуществил его в 427—421 годах до н. э. Если смо-

укреплений, и лишь после освобождения страны в XIX веке храм заново сложили на прежнем месте.

Центральное место в композиции Афинского акрополя занимает величественный храм Афины-Девы — Парфенон. Главным зодчим храма Перикл назначил крупнейшего архитектора Греции *Иктина*, а его помощником — *Калликрата*. Строительство здания продолжалось девять лет, с 447 по 438 год до н. э. По своему плану Парфенон — дорический периптер размером 70 × 31 м, окруженный сорока шестью колоннами. Однако Иктин обогатил архитектуру храма многими элементами ионического ордера: вместо обычного шестиколонного портика на фасадах здания поставлены великолепные восьмиколонные портики; сами колонны высотой в 10,5 м стали более стройными, чем в предшествующих дорических храмах; наконец, для украшения Парфенона использован ионический фриз, сплошной лентой проходящий за колоннами по стене здания. При сооружении храмов на Акрополе архитекторы стремились к гармоническому сочетанию обоих ордеров, когда мужественная и строгая дорика согласовывалась с утонченной и грациозной ионикой. Главная точка зрения на Парфенон, на которую рассчитывали его создатели, — с угла, с северо-запада. Именно оттуда монументальный храм, целиком смотрящийся на фоне ярко-голубого южного неба, производит наиболее сильное впечатление. Залитые солнечным светом, его мраморные колонны имеют теплый коричневатозолотистый оттенок, а на закате, когда солнце погружается в голубую дым-

98 Восточный портик Пропилей

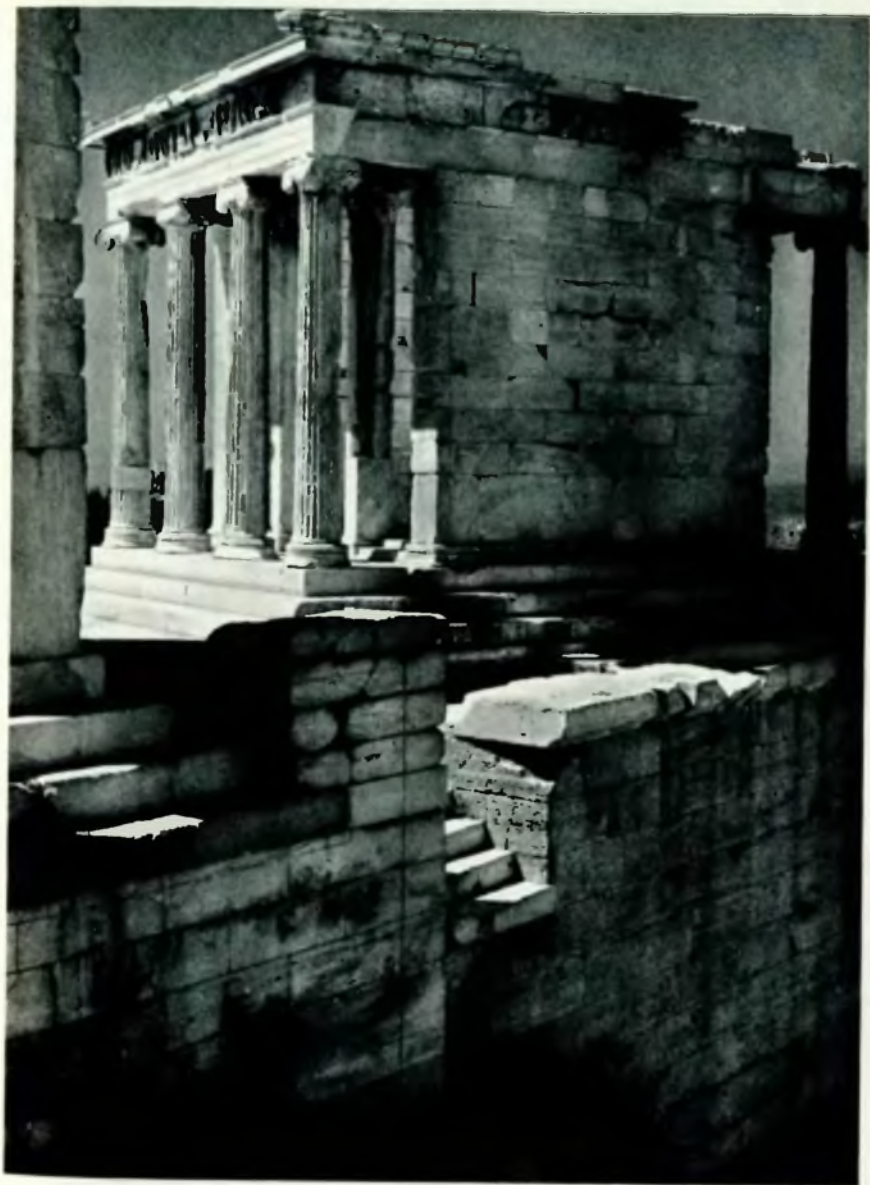
треть на храм, стоя у Пропилей, он четко вырисовывается на фоне неба, радуя глаз своей стройностью и удивительным изяществом. Почти квадратную целлу храма с востока и запада украшают портики с четырехметровыми ионическими колоннами. По свидетельству одного из древних авторов, внутри храма находилась деревянная статуя богини победы Ники Аптерос (бескрылой), хотя обычно греки представляли ее крылатой. Афиняне хотели, чтобы богиня победы никогда не покидала их город. В конце XVII века турки, захватившие Грецию, разобрали храм Афины-Ники и использовали мраморные блоки для сооружения

ку, на мрамор ложатся серовато-голубые тени. Совершенные пропорции храма, прекрасная соразмерность всех его частей и точный расчет масштабов здания по отношению к холму Акрополя делают его шедевром греческого зодчества. Созерцание храма рождает в душе зрителя чувство глубокого восхищения.

Впечатление безупречной красоты Парфенона возникает благодаря ясному чувству меры и гармонии, которые проявляются во всем облике храма. Все линии представляются глазу идеально правильными. На самом деле Парфенон построен с учетом особенностей человеческого зрения. Прямая линия стилобата, на котором возвышается здание, так же как и линия архитрава, в действительности изогнута в силу того, что идеальная прямая линия издали нам показалась бы слегка вогнутой. Чтобы избежать этого, строители сделали стилобат и ведущие к нему ступени в центре на 10 см выше, чем по краям. Угловые колонны Парфенона более массивны и ближе подвинуты к соседним, иначе при ярком свете они казались бы более тонкими. Измерения показали, что колонны слегка наклонены к центру здания, но кажутся строго вертикальными. Расстояния между ними различны, хотя воспринимаются как одинаковые. Все это придает архитектурному облику Парфенона удивительную жизненность и неповторимую красоту.

Внутри здание было разделено стеной на две неравные части. В главном помещении — целле — стояла знаменитая статуя Афины-Парфенос (Афины-Девы), созданная Фидием в 447—438 годах до н. э. из золота и слоновой

кости. Двенадцатиметровая фигура богини возвышалась на невысоком постаменте, украшенном рельефами. С трех сторон ее окружала двухъярусная мраморная колоннада. Роскошный шлем с изображением сфинкса и крылатых коней, празднично нарядная одежда, козья шкура — эгида на груди, украшенная в центре маской Медузы Горгоны, двухметровая крылатая богиня победы Ника на правой руке Афины, опорой которой служила колонна, копье у левого плеча богини и стоявший рядом с ней на постаменте круглый щит придавали статуе особую торжественность. У ног Афины скульптор поместил громадного священного змея Эрихтония. Прекрасное лицо богини, ее обнаженные руки и маску на груди Фидий сделал из слоновой кости, одежду и оружие из тонких золотых пластинок, наложенных на деревянный каркас. По сообщениям древних писателей, на эту статую пошло около тысячи двухсот килограммов золота. В глаза Афины мастер вставил драгоценные камни. Фидий использовал для украшений все части статуи: на сандалиях он изобразил схватку греков с кентаврами, на лицевой стороне пятиметрового в диаметре щита — сцены битвы с амазонками, на оборотной — сражение богов с гигантами. Эти мифологические события перекликались с современностью, напоминая афинянам о победах, одержанных над персами. Размеры статуи были строго согласованы с внутренним пространством храма. При неярком освещении, царившем в Парфеноне, мерцание разных оттенков золота и теплые тона слоновой кости хорошо сочетались с золотистым цветом пентелийского



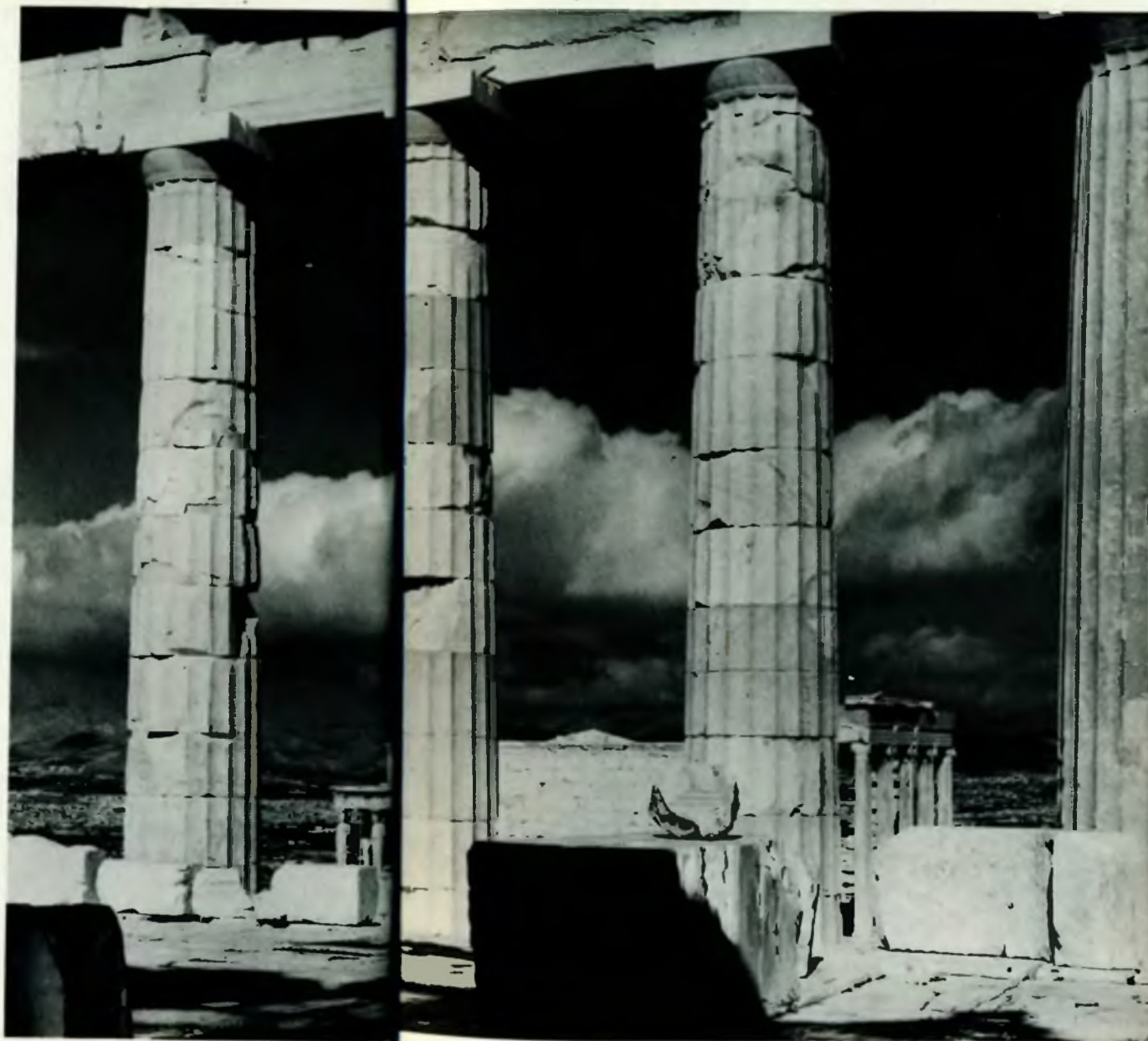
99 *Архитектор Калликрат. Храм Афины-Ники. Мрамор. 427—421 гг. до н. э.
Афинский акрополь*



100 Архитекторы Иктин и Калликрат. Парфенон. Мрамор. 447—438 гг. до н. э.
Афинский акрополь



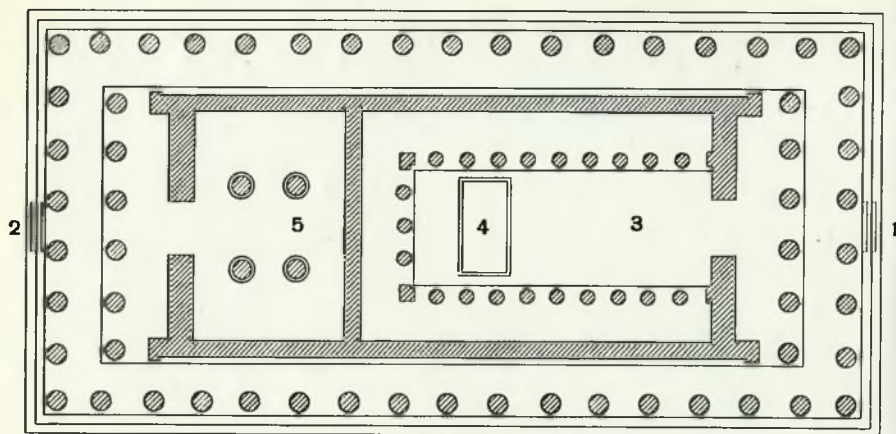
101 Западный фасад Парфенона



102 Северная колоннада Парфенона



103 Северо-восточный угол Парфенона



мрамора, из которого был построен храм. В V веке н. э. статую Афины увез в Константинополь один из византийских императоров, и там спустя 100 лет она погибла при пожаре.

Западную половину храма занимал зал с четырьмя ионическими колоннами — комната для девушек, где юные афинянки ткали священную одежду, которую жители города приносили в дар своей богине. Там же хранились казна Афинского морского союза и государственный архив. Это помещение называли «Парфенон» от греческого слова «парфенос» — «дева». С IV века до н. э. название «Парфенон» стало относиться ко всему храму.

С легендами о жизни и подвигах богини Афины, покровительницы города, связаны скульптурные украшения Парфенона, созданные Фидием совместно с его галантиливыми учениками Алкаменом, Агоракритом и Каллиммахом. В работе принял участие и целый ряд мастеров, чьи имена остались неизвестными. Еще в процессе

104 План Парфенона: 1) Восточный фасад. 2) Западный фасад. 3) Наос. 4) Постамент статуи Афины-Парфенос. 5) Опистодом

105 Фидий. Статуя Афины-Парфенос. Реконструкция





строительства храма, в 447—443 годах до н. э., были исполнены 92 метопы, а в 442—438 годах до н. э. — лента ионического фриза, проходящая за колоннами вокруг всего здания. В 432 году до н. э. мастера завершили работу над композициями фронтонов. Скульптурный ансамбль Парфенона — одно из величайших творений мирового искусства. Он отличался редкой художественной цельностью и логической завершенностью. Это воплощенная в мраморе ясная и величавая поэма, героиней которой стала Афина. На восточном фронте мастер запечатлел сцену рождения богини из головы громовержца Зевса. Это событие, как рассказывают мифы, произошло на горе Олимп в присутствии всех богов. Тема западного фронтона — спор Афины и Посейдона за господство над Аттикой. По преданию, каждый из богов должен был принести свои дары народу этой земли. Посейдон высек из скалы соленый источник. Афина вонзила копьё в землю, и в этом месте выросло оливковое дерево, ко-

торое греки называли священным даром богини. Афины считали покровительницей Аттики, она дала свое имя городу.

На метопах восточного фриза скульптор представил изображения борьбы богов и гигантов, северного — разрушение Трои, западного — битву афинских героев с амазонками, южного — схватку греков с кентаврами. Все эти сюжеты связаны с мифами об Афине, вдохновлявшей героев на подвиги. Но Фидий переосмыслил старинные предания и выразил в них настроения своей эпохи. Легендарные сражения воспринимаются как своеобразные параллели торжества греков над пришедшими с востока варварами — персами. В образно-поэтической форме утверждает мастер и мысль о красоте героической борьбы человека со стихийными силами природы. Наконец как финал этой грандиозной симфонии выступает процессия афинских граждан, которую Фидий изобразил на фризе Парфенона. Великий скульптор успешно решил одну из

106 Часть западного фронтона Парфенона в 1674 г. Рисунок Ж. Карреч.
Париж. Национальная библиотека

важнейших проблем, стоящую перед архитекторами и художниками всех времен, — задачу взаимосвязи, органического синтеза архитектурного облика здания с его скульптурным убранством. С полным правом можно отнести к Парфенону оценку, которую дал греческим храмам Гёте: «И дивный храм как будто весь поет».

Разумеется, сам Фидий не мог самостоятельно выполнить все скульптуры и рельефные украшения Парфенона. Тщательный анализ сохранившихся статуй фронтонов, фриза и изображений на метопах привел ученых к заключению, что над ними работали разные мастера, каждый из которых обладал своей индивидуальной манерой. Среди них можно определить и скульпторов старшего поколения, чье искусство еще не освободилось от угловатости и жесткости, и тех, чей почерк близок Фидию. Предполагают, что великий скульптор создал общую композицию скульптурного ансамбля Парфенона. Он, видимо, сделал рисунки, по которым мастера высекали

изображения на метопах. Вероятно, его руке могли принадлежать глиняные модели, послужившие образцами для рельефного фриза и статуй фронтонов. Некоторые из них, как думают исследователи, исполнил в мраморе сам Фидий, другие создавались под его наблюдением. Может быть, Фидий принимал участие в окончательной отделке мраморов. Как бы то ни было, украшения Парфенона — это гениальное творение Фидия.

Их судьба связана с трагической историей Парфенона. В первые столетия средневековья храм был превращен в христианскую церковь, в центре восточного фронтона прорубили окно, уничтожив значительную часть статуй. Тогда же были сбиты скульптуры метоп на восточной, западной и северной сторонах храма. Лишь метопы южной стороны, менее заметные с дороги, ведущей на Акрополь, остались на месте. В средние века Грецию захватили турки, и в 1687 году при осаде Акрополя венцианцами снаряд попал в Парфенон, который турки использовали как пороховой склад. Взрыв уничтожил крышу здания, часть его колоннады, внутренние помещения, среднюю часть метоп на южной стороне храма. Были повреждены и многие статуи фронтонов. Захватив Акрополь, венцианцы попытались снять центральную группу западного фронтона и разбили ее, а в начале XIX века почти все оставшиеся статуи восточного и западного фронтонов, метопы и большинство плит фриза увезли англичане.

В древности на фронтонах Парфенона было около пятидесяти статуй, до наших дней дошли в обломках только



одиннадцать. Фигуры на восточном фронте сохранились лучше, чем на западном. Центральное место в композиции восточного фронтона занимала ныне утраченная сцена, изображавшая рождение Афины из головы громовержца Зевса. По бокам от нее располагались статуи богов и богинь, присутствовавших при этом великом событии. В левом углу фронтона сохранилось изображение бога солнца Гелиоса. Он поднимается на небо на колеснице, и над волнами моря пока-

107 Фидий и его школа. Метона Парфенона. Мрамор. 447—443 гг. до н. э. Лондон. Британский музей

108 Фидий и его школа. Метона Парфенона. Деталь. Лондон. Британский музей

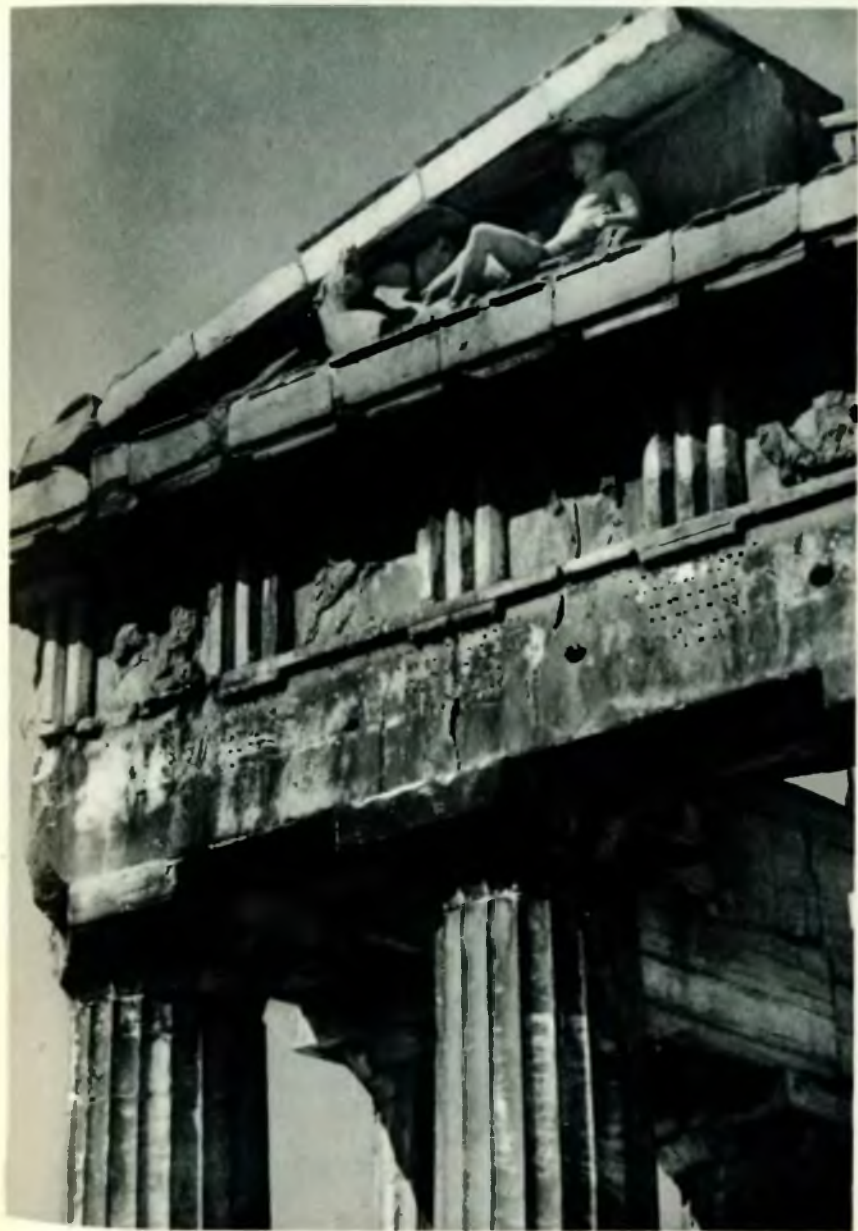




зались головы его коней, жадно вдыхающих воздух широко раскрытыми позирями. Навстречу Гелиосу обращает свой взор прекрасный обнаженный юноша — бог Дионис. Он полулежит на скале, расстелив звериную шкуру, в естественной и непринужденной позе. Блики света и тени, скользящие по его телу, подчеркивают крепкую лепку атлетической фигуры. Живая игра мускулов создает ощущение пробуждающейся энергии. Рядом с Дионисом — две спящие богини, Деметра и ее дочь Кора, к которым стремительно приближается вестница Ирида, спешащая возвестить миру о рождении Афины.

109 Фидий и его школа. Восточный фронтон Парфенона. Дионис. Лондон. Британский музей

110 Юго-восточный угол Парфенона





Необычайной свободой и гордой грацией привлекают статуи сидящих богинь в правой части фронтона. Одна из них — Лето, мать Аполлона и Артемиды, другая — богиня любви и красоты Афродита, а третья — ее мать Диона. Исполненные благородного величия, они сидят в спокойных, жизненно правдивых позах. Афродита отдыхает на коленях своей матери, край хитона спустился с ее плеча. Длинные одежды из шерстяной ткани струятся мягкими полупрозрачными складками, сквозь которые чувствуется пластическая красота здорового тела. Монументальная простота и героическая сила сочетаются в этих статуях с лирической женственностью и одухотворенностью. Различные начала, заложенные в человеке, выступают здесь в целостном единстве и гармониче-

ском равновесии. Композицию фронтона завершала колесница богини луны Селены, которая покидала небосвод, уступая место солнцу.

В скульптурах фронтонов Парфенона в полной мере сказался многогранный талант Фидия, в лице которого великая эпоха в истории Афин нашла достойного художника-мыслителя. В своем искусстве Фидий не дает непосредственного изображения событий реальной жизни, но его образы несут в себе ясность духа и нравственную силу, которые говорят о способности человека преодолеть жизненные противоречия и достигнуть совершенства. Возвышенная красота и глубокая человечность богов, созданных резцом великого скульптора, делали их близкими и понятными его современникам. Фидий воплотил в мраморе эстетиче-

111 Фидий и его школа. Восточный фронтон Парфенона. Голова коня из колесницы богини Селены. Мрамор. 447—432 гг. до н. э. Лондон. Британский музей

скую программу Перикла, смысл которой выражен в словах, сохранившихся историком Фукидидом: «Мы любим красоту, состоящую в простоте, и мудрость без изнеженности»¹⁵. Творения Фидия воспитывали общественное сознание граждан в той же мере, что и трагический театр. С искусством греческой трагедии близка скульптурные украшения Парфенона вера во всемогущество человека, которой проникнуты сцены из метонах, изображающие схватку греков с кентаврами. Сохранилось 17 таких плит. Выполненные в технике высокого рельефа двухфигурные группы с поразительным мастерством расположены на поверхности почти квадратных метон, размеры которых составляют 1,34—1,27 м. Перед зрителем проходят самые разнообразные моменты

борьбы: то могучий обнаженный юноша с распевающимся за спиной плащом сжал шею кентавра, готовясь нанести ему удар, то противники сцепились, сцепившись друг другу в горло, то в дикой ярости пляшет кентавр над безжизненным телом поверженного героя.

Одним из величайших созданий Фидия справедливо считается рельефный фриз Парфенона, который проходит вокруг всего здания. На мраморной лепте длиной 160 м и высотой чуть более 1 м изображено торжественное шествие на Акрополь панафинейской процессии. Она начинается в юго-западном углу храма, один поток движется на западной и северной сторонах, другой — на южной. На восточном фасаде оба потока сливаются. Если мысленно представить всю грандиозную композицию фриза, то прежде всего поражает его идейная, тематическая и ритмическая цельность. В процессии участвуют все жители города. Мы видим юношей, которые удерживают порывистых лошадей, стройные ряды всадников, скачущих к Акрополю, колесницы, выступавшие на состязаниях, группы музыкантов, жертвенных животных, старцев с оливковыми ветвями, юношей, несущих вазы с вином. Один из прекраснейших эпизодов процессии — шествие афинских девушек. Спокойный, ясный ритм движения подчеркивают изумительные по красоте складки одежд. В торжестве участвуют и боги, восседающие на тронах. Они наблюдают, как жрец принимает из рук девушек неплос, сотканный в дар богине. Фриз дает яркое представление о законах построения классического релье-



112 Фидий и его школа. Восточный фронто Парфенона. Афродита и ее мать Диона.
Лондон. Британский музей





фа. Процессия проходит перед зрителем. Чтобы подчеркнуть ее единство, скульптор пользуется условным приемом псоксфалши (равноголовия), изображая на одном уровне головы всадников и идущих. Рельеф удивляет неистощимой фантазией в передаче движения: на фризе запечатлены 365 фигур людей и 227 животных, однако ни одна фигура в точности не повторяется.

113 Фидий и его школа. Метона Парфенона. Лондон. Британский музей

Фидий перенес на стены храма событие реальной жизни Афин, явление небывалое в истории греческого зодчества. Фриз Парфенона — своеобразный гимн афинскому народу, созданный его гениальным художником. Жизнь Фидия кончилась трагически. Политические противники Перикла обвинили мастера в краже золота при работе над статуей Афины-Девы и в святотатстве, так как в рельефе на шлеме богини среди сражающихся Фидий изобразил себя в облике легендарного скульптора Дедала, а своего друга Перикла — в виде героя Тесея. Великий скульптор был заключен в тюрьму и там умер в 431 году до н. э., не дождавшись оправдания.

Творчество Фидия — вершина греческой классики, его часто сопоставляют с поэзией Гомера. Произведения великого скульптора привлекают подлинно эпитической силой и жизнеутверждающим гуманизмом. В них с необычайной выразительностью звучит характерная для его эпохи мысль о величии человека-гражданина, в котором физическая красота и нравственная доблесть слиты воедино.

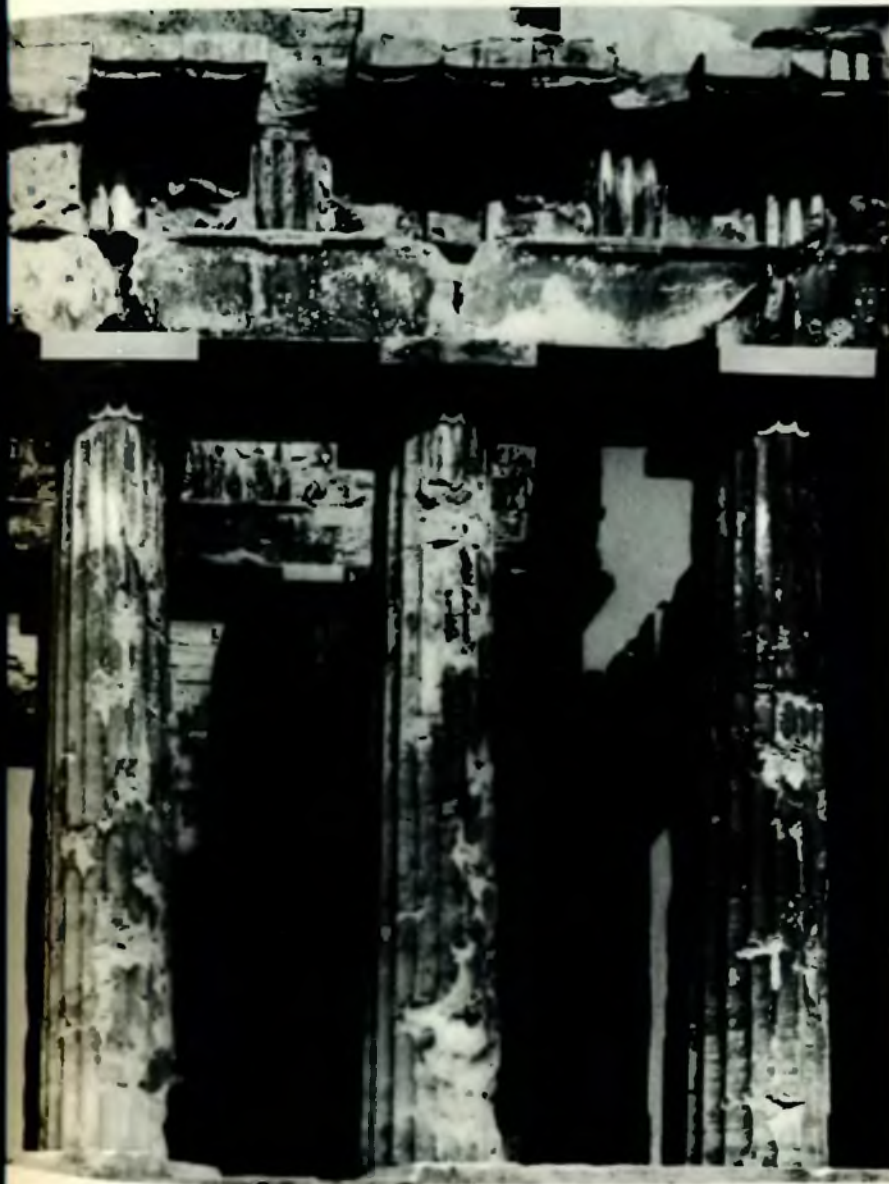
Последние сооружения, завершившие архитектурный ансамбль Афинского акрополя, создавались уже после смерти Фидия. В 421—405 годах до н. э. неподалеку от Парфенона в северной части холма воздвигли небольшой храм ионического ордера, посвященный Афине, Посейдону и мифическому царю Эрехтею. От его имени здание получило название Эрехтейон. В нем хранились древнейшие святыни города и среди них — деревянная статуя богини, по преданию, упавшая с неба. Для этой статуи предназ-

начался пенелос, который несли в панафинейской процессии. Эрехтейон стоял на месте, где в древности, согласно мифам, происходил спор Афины с Посейдоном. В полу храма было отверстие, через которое показывали след на скале, оставленный трезубцем Посейдона, а перед храмом росла священная маслина.

По-видимому, проект Эрехтейона был задуман еще при жизни Перикла и Фидия. Сооружая здание, строители должны были считаться со священными местами Акрополя. Особенность храма — совершенно необычная планировка и асимметричное расположение помещений. Умело используя неровности почвы, строители искусно подчинили композицию храма окружающему рельефу: восточная половина здания на 3 м выше западной. Три различных портика примыкают к храму. Стройные ионические колонны поддерживают два из них, в третьем крышу несут скульптурные изображения девушек, так называемые карнатиды. Пропорции здания таковы, что у зрителя не возникает впечатления, будто ноша тяжела для девушек. Статуи органично согласованы с архитектурой: они выполняют конструктивную роль, заменяя колонны, и вместе с тем замечательно смотрятся на фоне мраморной стены храма. Девушки представлены в свободных позах, их одежды ниспадают богатыми складками. Кажется, что они медленно шествуют вперед, словно направляясь в сторону Парфенона. По контрасту с гордым величием Парфенона Эрехтейон радует глаз своей живописностью и декоративным изяществом.



114 Западный фасад Парфенона. За колоннами видна лента фриз





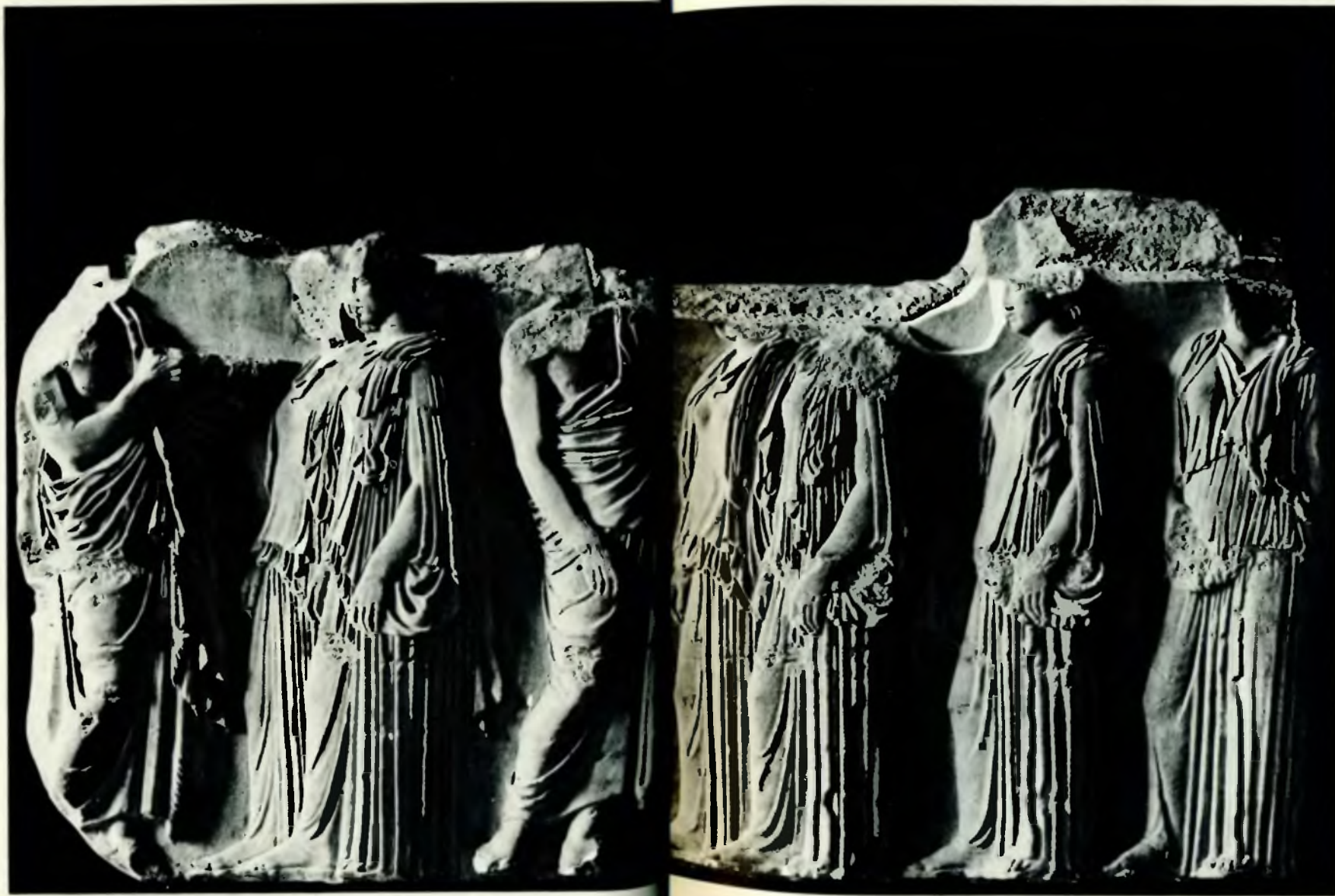
Влияние Фидия широко сказалось в творчестве афинских скульпторов и художников второй половины V века до н. э. Оно ощущается в росписи ваз, произведениях камнерезного искусства, в рельефах на надгробных памятниках, многие из которых являются предврами пластики. Одна из мраморных плит, найденных в Афинах, на Дипилонском кладбище, посвящена Гегесо, жене афинянина Проксена. Рельеф привлекает безупречной красотой композиционного решения. Молодая женщина сидит в кресле, перед

ней стоит служанка, которая держит открытую шкатулку с драгоценностями. Гегесо задумчиво смотрит на свои украшения, словно навсегда прощаясь с ними. Мягкие складки одежд вторят плавным линиям, очерчивающим фигуры молодых женщин. Сцена, созданная неизвестным мастером, который был хорошо знаком с искусством Фидия, полна сдержанной грусти и светлой печалью. Этот интерес к душевному состоянию человека, познанию его чувств является отзвуком новых веяний в греческом искусстве, ко-



торые получают дальнейшее развитие в творчестве мастеров IV века до н. э., эпохи поздней классики. В последней трети V века до н. э. постоянное соперничество Афинской морской державы и Пелопоннесского союза во главе со Спартой привело к открытому столкновению, которое вошло в историю под названием Пелопоннесской войны (431—404 гг. до н. э.). Борьба между двумя самыми крупными политическими объединениями Древней Эллады шла за господство на торговых путях и власть над грече-

115 Фидий и его школа. Западный фриз Парфенона. Всадники. Мрамор. 447—438 гг. до н. э. Лондон. Британский музей



116 Фидий и его школа. Восточный фриз Парфенона. Девушки. Париж. Лувр



117 Фидий и его школа. Восточный фриз Парфенона. Девушки. Деталь



118 Фидий и его школа. Северный фриз Парфенона. Юноши с вазами. Деталь.
Афины. Музей Акрополя



119 Фидий и его школа. Восточный фриз Парфенона. Посейдон, Аполлон и Артемиды. Афины. Музей Акрополя



скими городами. Она сопровождалась ожесточенной классовой борьбой внутри городов между сторонниками олигархии, которых поддерживала Спарта, и демократами, на которых опирались Афины. Долгая и кровопролитная война закончилась поражением Афин и распадом возглавляемого ими союза городов.

Война усилила и обострила противоречия рабовладельческого общества и ясно показала начинающийся кризис города-государства как социально-политической формы существования этого общества. В V—IV веках до н. э. труд рабов все шире используют во всех отраслях хозяйства, число рабов возрастает, намного превосходя количество свободных граждан. Крестьяне и ремесленники не могли конкурировать с дешевым рабским трудом и

постепенно разорялись. Их участки и мастерские скупали богатые земледельцы, ростовщики и рабовладельцы. Этот процесс приобретает невиданный размах в IV веке до н. э. Резко возрастает имущественное неравенство. Разорившиеся свободные граждане составили основную массу городской бедноты, жившей за счет раздач, проводимых государством. По выражению философа Платона, каждый город распадается на два враждебных лагеря: бедняков и богатей. Оратор Исократ, описывая общественное положение в Греции, с горечью замечает: «Врата бояться меньше, чем собственных сограждан. Богатые скорее готовы бросить свое имущество в море, чем отдать его бедным, а для бедных нет ничего жалостливее, чем ограбить богатых»¹⁶.

нии людей IV века до н. э. Безразличие к проблемам общественной жизни, равнодушное отношение к судьбе своего города — все свидетельствует о нарастающем кризисе рабовладельческой демократии. В сознании граждан личные интересы все больше преобладают над общественными. Одна из философских школ проповедует уход человека на лоно природы и отказ от всех достижений культуры, другая — призывает к «безмятежности духа» и внушает человеку принцип «проживи незаметно». Попыткой уйти от противоречий действительности была идеалистическая философия Платона. На смену комедии Аристофана, которая активно откликалась на все вопросы, волновавшие общество, в IV веке до н. э. приходит комедия, обращавшаяся к бытовым темам и почти не касавшаяся политических событий своего времени. Поэты и драматурги проявляют все больший интерес к познанию внутреннего мира человека. На этом историко-культурном фоне развивается греческое искусство IV века до н. э.

В архитектуре эпохи заметно стремление к подчеркнутой грандиозности и великолепию. В середине IV века до н. э. в городе Эфес заново отстраивают сгоревший знаменитый храм Артемиды, который поражал воображение зрителей своей пышностью и богатством и считался одним из семи чудес света древнего мира. Но в целом строительство храмов сокращается, что было явным свидетельством упадка городов. Многие сооружения IV века до н. э. воздвигались по заказам могущественных правителей и соответствовали их личным вкусам. Таков

120 Эрехтейон. Мрамор. 421—405 гг. до н. э. Афинский акрополь

Социальные конфликты подрывали прежнее единство гражданского коллектива и ослабляли мощь города. Если в V веке до н. э. его опорой были средние и мелкие собственники, которые служили в ополчении, то в IV веке до н. э. войско чаще всего состоит из наемников-профессионалов, готовых за плату служить любому государству. Чувство патриотизма было им совершенно чуждо. История Греции в первой половине IV века до н. э. представляет собой бесконечную цепь войн и столкновений между городами. Непрерывная социальная и политическая борьба истощила силы греческих государств, и во второй половине IV века до н. э. они попали под власть новой могучей державы — Македонии. Большие общественные потрясения получили отражение и в мировоззре-

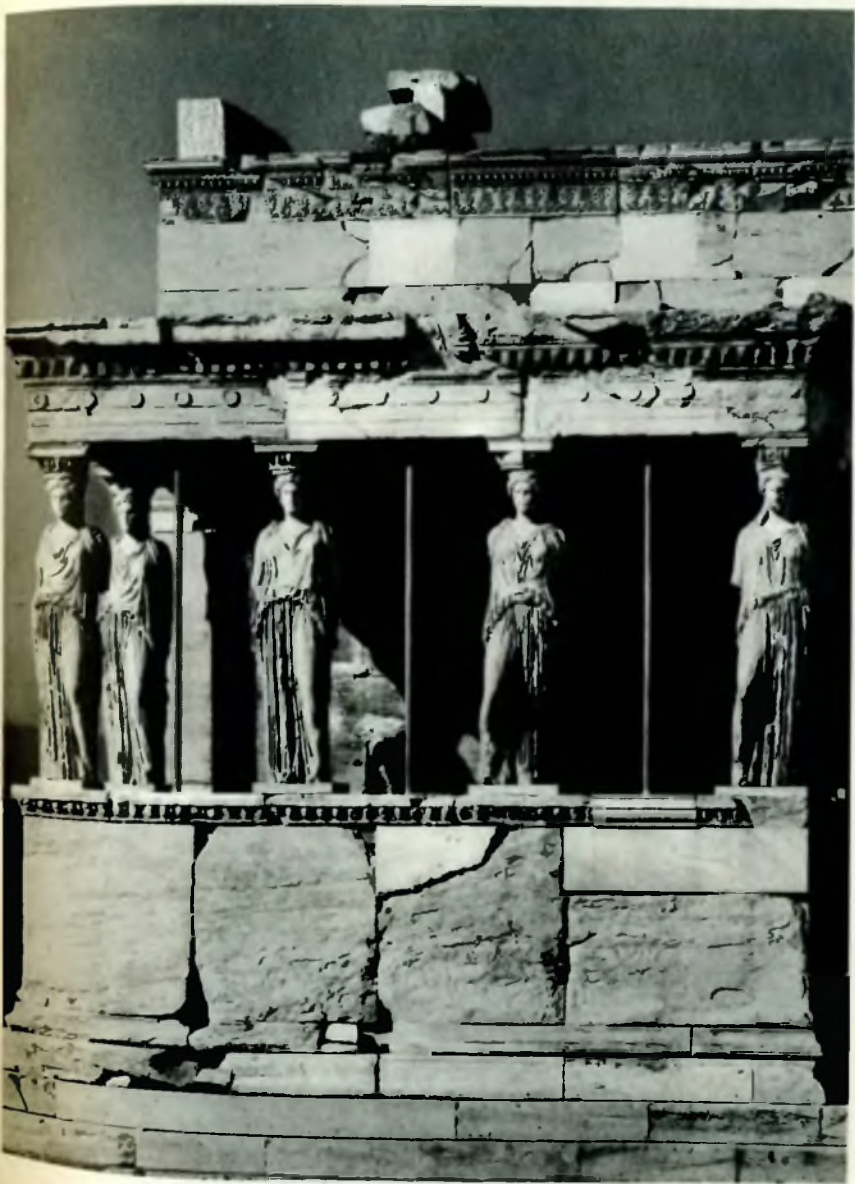
был крупнейший монументальный памятник эпохи — гробница царя Мавзола в городе Галикарнас, которую строили и украшали в середине IV века до н. э. лучшие архитекторы и скульпторы Греции. Впоследствии ее назвали Мавзолеей и причислили к чудесам света.

Во многих городах создают общественные сооружения для зрелищ и развлечений. Среди этих памятников выдающееся место занимает театр в Эпидавре, построенный архитектором *Поликлетом Младшим* в 360—330 годах до н. э. Писатели древности считали, что ни один зодчий не мог состязаться с автором этого театра. С удивительным мастерством расположены на склоне холма места для зрителей — каменные скамьи, которые вмещали не менее десяти тысяч человек. Представления происходили на круглой площадке — орхестре, достигавшей в диаметре 12 м. За ней находилась каменная стена — скена, замыкавшая полукруг театра, а перед сценой — площадка, где играли актеры. Все участники спектакля играли в масках. Сохранившийся до наших дней, театр в Эпидавре поражает своей идеальной акустикой. Зрители, сидевшие в последнем ряду на расстоянии 60 м от оркестры и на 23 м выше ее, отчетливо слышали каждый звук.

В произведениях скульпторов IV века до н. э. сохраняется гуманистический идеал и представление о высокой этической ценности человека, сложившиеся в предшествующую эпоху. Однако с упадком городов-государств исчезает единство гражданского коллектива — та почва, на которой возник героиче-

чески прекрасный образ мужественного гражданина в искусстве V века до н. э. Сознание сложности и противоречивости жизни накладывает свой отпечаток на творчество скульпторов. Их образы утрачивают цельность мировосприятия и ощущение жизненной полноты, свойственные статуям Поликлета и Фидия, и вместе с тем обогащаются новыми чертами. На смену классической простоте и ясности приходит более сложное понимание многообразия человеческой жизни. В соответствии с характером своего дарования великие скульпторы IV века до н. э. создают искусство, раскрывающее различные грани душевного мира человека. Эти поиски наиболее ярко выразили три мастера — Скопас, уроженец острова Парос, афинянин Пракситель и Лисипп из пелопоннесского города Сикион.

Скопас работал в 380—330 годах до н. э. во многих городах Древней Эллады, участвовал в создании рельефного фриза Галикарнассского Мавзолея и украшении храма Артемиды в Эфесе. Его привлекали образы, полные могучей энергии и страстного напряжения. Одним из лучших произведений скульптора является мраморная статуя «Менеды» (вакханки), спутницы бога Диониса, созданная в середине IV века до н. э. Она сохранилась в поврежденной копии римского времени. Мастер изобразил вакханку в состоянии бурного и стремительного танца, во власти стихийного порыва, захватившего ее существо. Фигура вакханки резко изогнута, голова запрокинута, и распущенные волосы тяжелой волной падают на плечи. Короткие складки развевающегося хитона вторят порыву.



121 Южный портик Эрехтейона





122 Южный портик Эрехтейона. Деталь
123 Надгробная плита из Пирея. Мрамор.
Первая половина IV в. до н. э. Афины.
Национальный археологический музей

вистому движению вакханки, подчеркивают красоту и крепкую лепку упругого тела. Беспокойная игра светотени усиливает ощущение душевной взволнованности. Стремясь к повышенной эмоциональности, Скопас выбирает момент наибольшего накала человеческих чувств. Если у скульпторов V века до н. э., например, в статуе мироновского «Дискобола», движения точно рассчитаны и разумно обусловлены, то у Скопаса движение становится выразительным средством передачи внутреннего состояния героя. Это новаторство Скопаса хорошо понимали греки. Один из поэтов образно и точно сказал о статуе вакханки:

«Камень паросский — вакханка, но камню дал душу ваятель»¹⁷. В отличие от своих предшественников Скопас учитывал возможность восприятия скульптуры с разных точек зрения, что обогащает содержание художественного образа. Этим приемом мастер добивается впечатления удивительной жизненности и как бы рождающихся на наших глазах глубоких переживаний человеческой природы. Излюбленный материал Скопаса — мрамор. Резцу замечательного мастера приписывают надгробную плиту, исполненную около 340 года до н. э. и найденную на дне реки Илисс, близ Афин. На ней изображен обнаженный





юноша, который прислонился к жертвеннику. На его левой руке висят плащ и дубинка охотника, у ног — верный пес. Изумительным совершенством отличается моделировка поверхности мрамора, по которой скользят легкие тени. Рядом с юношей — фигурка спящего ребенка, символ смерти. Взгляд юноши устремлен вдаль, тени придают глубоко посаженным глазам выражение внутренней сосредоточенности и самоуглубленности. Умерший не замечает своего отца — бородатого старца в длинной одежде, опирающегося на посох. В горестном молчании застыла фигура старца, и только выразительный жест поднесенной к устам руки и устремленный на юношу взгляд передают душевную боль и раздумье отца, потерявшего сына. Точно найденные позы и жесты людей сообщают этой сцене подлинно драматическое звучание. Впервые именно в творчестве Скопаса раскрываются такие человеческие чувства, как боль, страдание, печаль.

- 124 Надгробная плита из Пирея. Деталь
 125 Резчик Евенет. Монета города Сиракузы (Сицилия) с изображением нимфы Арефуты. Серебро. Около 410 г. до н. э. Берлин. Частное собрание
 126 Монета города Пантिकाпей (Крым) с изображением бога Пана. Золото. 350—320 гг. до н. э. Берлин. Государственные музеи



127 Архитектор Поликет Младший.
Театр в Эпидавре. 360—330 гг. до н. э.





128 Скопас. Голова юноши с фронтона храма Афины в Тегес. Мрамор. Середина IV в. до н. э. Афины. Национальный археологический музей

129 База колонны из храма Артемиды в Эфесе. Мрамор. Около 340 г. до н. э. Лондон. Британский музей

В отличие от Скопаса его современник *Пракситель* воспевае радость жизни и чувственную красоту человеческого тела. Древние авторы с восхищением отзывались о произведениях Праксителя. Наибольшей известностью пользовалась статуя Афродиты, которую мастер исполнил для острова Книд. Это было первое изображение обнаженной богини в греческом искусстве. Известно, что скульптору позировала его возлюбленная — прекрасная Фрина. В дальнейшем скульптура Праксителя послужила образцом для создания многих статуй. Единственное произведение Праксителя, сохранившееся в оригинале до наших дней, — статуя Гермеса, вестника богов Олимпа и покровителя путешественников, найденная в XIX веке археологами в Олимпии, среди руин храма Геры. Она представляет одну из поздних работ скульптора и относится к 330 году до н. э. Мастер использовал мифологический сюжет: Зевс приказал

Гермесу отнести на воспитание к лесным нимфам своего новорожденного сына Диониса. Пракситель запечатлел сцену в пути, когда утомленный Гермес остановился в роще, сбросил свой плащ и слегка облокотился на высокий пен. Скульптор изобразил Гермеса высоким и стройным юношей, его естественная и непринужденная поза выражает состояние безмятежного покоя. Пракситель любит клячиться и плавными линиями юношеской фигуры, совершенными пропорциями и спокойными благородными движениями Гермеса. В этом образе нет героической силы и мужественной строгости атлетов V века до н. э., но он привлекает своим изяществом и поэтической одухотворенностью. Скульптор прекрасно ощущал художественные возможности материала и умело использовал способность мрамора при тончайшей обработке создавать живописную игру света и тени. Он достигает ощущения чистой неж-





130 Скопас. Вакханка. Около 350 г. до н. э.
Римская копия. Мрамор. Дрезден.
Скульптурное собрание

ной кожи, теплоты и живой трепетности тела. Особенно выразительно лицо юного бога. Слегка повернув голову, Гермес задумчиво смотрит вдаль. Правильный овал лица с идеально красивыми чертами, легкая улыбка — все рождает чувство ясной гармонии и безмятежной созерцательности. Скульптор передал в облике Гермеса удивительное богатство оттенков душевной жизни человека. В древности статуя была раскрашена: выющиеся кудри краснокоричневого цвета украшала серебра-

ная повязка, глаза и губы были обозначены краской, а фигура натерта воском, смягчавшим блеск отполированного мрамора и придававшим ему теплый золотистый тон.

Реалистические открытия Скопаса и Праксителя оказали большое влияние на развитие греческой скульптуры IV века до н. э. К творениям Праксителя близка прекрасная голова богини, которая принадлежала статуе, исполненной неизвестным мастером около 340 года до н. э. и стоявшей перед храмом Афины в городе Тегея. Красивое лицо



131 *Пракситель. Гермес с Дионисом. Мрамор. Около 330 г. до н. э. Олимпия. Археологический музей*

с открытым смелым взглядом дышит гордостью. Моделировка мрамора создает ощущение нежной дымки, словно окутывающей голову богини. К тому же времени относится и другое выдающееся произведение — бронзовая статуя, найденная в море у маленького острова Антикифера. Она изображает высокого юношу с атлетически сильной фигурой, который, вероятно, был участником популярной среди юношей игры в мяч. Перенеся всю тяжесть тела на левую ногу, он отставил назад правую, под кожей

ясно обозначились напряженные мускулы. Бросив мяч, юноша следит за его полетом. Темная бронза хорошо передает загорелую кожу, глаза из цветного камня кажутся живыми. Фигура атлета свободно расположена в окружающем пространстве. Неизвестный скульптор, отливший эту статую, следовал пропорциям, которые открыл Поликлет; он хорошо знал полные жизненной правды образы Скопаса, но в еще большей мере в его произведении сказалось влияние творчества Лисиппа.





132 Пракситель. Гермес с Дионисом. Деталь

133 Голова богини из Тегей. Мрамор. Около 340 г. до н. э. Афины. Национальный археологический музей

Лисипп был третьим великим скульптором этой эпохи, его творческая деятельность охватывает почти весь IV век до н. э. (с 370 г. до 300 г. до н. э.). Он обладал необычайным трудолюбием и за свою долгую жизнь создал, по свидетельствам древних писателей, 1500 бронзовых статуй. Среди них были и колоссальные фигуры богов и группы, изображающие все подвиги Геракла. Наряду с мифологическими образами в творчестве Лисиппа нашли отражение исторические события современности. Будучи придворным мастером Александра Македонского, он запечатлел в большой композиции, состоявшей из двадцати пяти фигур всадников в разном размере, одно из сражений великого полководца. Новаторский характер искусства Лисиппа за-

ключался прежде всего в том, что он стремился приблизить свои образы к реальной действительности, дать их в более конкретной жизненной ситуации. С этим связана и новая система пропорций человеческой фигуры, которую ввел скульптор. В отличие от Поликлета в статуях Лисиппа тело человека стало более легким и стройным.

Поиски Лисиппа наиболее ярко выразились в статуе «Апоксиомена» — юноши, счищающего с себя пыль после гимнастических упражнений. Статуя была исполнена в последней четверти IV века до н. э. и сохранилась в мраморной копии римского времени. Сюжет, выбранный скульптором, напоминает, что атлет только что участвовал в состязаниях, в его крепком теле еще чувствуется напряжение. Юноша опи-



134 Статуя атлета. Бронза. Около 340 до н. э. Афины. Национальный археологический музей

135 Статуя атлета. Деталь

рается на левую ногу, правая отставлена назад и в сторону, корпус слегка наклонен вперед и в то же время дан в сильном повороте.

Лисипп заставляет зрителя обойти скульптуру вокруг, чтобы воспринять ее с разных точек зрения. Меняющиеся при этом впечатления помогают получить полное представление о характере сложного движения. Фигура атлета находится в неустойчивом равновесии. Кажется, что он переступает с одной ноги на другую. Юноша словно перевел дыхание. Мастер подчеркнул

признаки усталости — слипшиеся пряди волос, глубоко запавшие глаза, легкую складку = морщинку на лбу. В физическом облике атлета, в остроподмеченных выразительных деталях Лисипп раскрывает картину сложного внутреннего состояния человека.

Помимо скульпторов, воплощавших наиболее важные черты мировоззрения поздней классики. IV век знал и мастеров, следовавших традиционному классическому идеалу. Крупнейшим из них был афинянин Леохар, творчество которого высоко ценил Платон.





136 Лисипп. Апоксиомен. 325—300 гг. до н. э. Римская копия. Мрамор. Римский Ватикан

137 Скопас. Надгробие юноши. Мрамор. Около 340 г. до н. э. Афины. Национальный археологический музей

Работая в разных эллинских полисах, скульптор создавал изображения богов и мифологические сцены. Он изваял из золота и слоновой кости несколько портретных статуй членов семьи македонского царя Филиппа, а затем, подобно Лисиппу, стал придворным мастером его сына Александра Македонского. Расцвет искусства Леохара относится к 350—320 гг. до н. э. В это время он отлил необычайно популярную в древности группу, изображавшую прекрасного юношу Ганимеда, которого уносит на Олимп

орел, посланный Зевсом, а также статую Аполлона, сохранившуюся в римской мраморной копии и получившую мировую известность под именем «Аполлона Бельведерского» (название происходит от ватиканского двора Бельведера, где выставлена статуя). В своих произведениях Леохар демонстрирует виртуозное техническое мастерство, но при внешней эффектности они лишь холодно изящны. Эпоха поздней классики была временем расцвета портретного искусства обусловленного пробудившимся ин





138 Охота на льва. Мозаика. Концы IV в. до н. э. Пелла (Македония)

ресом к миру человеческих переживаний, мыслей и чувств. На площадях городов воздвигают статуи государственных деятелей, полководцев, знаменитых ораторов, философов и поэтов. Мастера этой эпохи ставят перед собой задачу добиться внешнего сходства и одновременно подчеркнуть в индивидуальном облике характер



ные черты, которые превращают портрет в типический образ. Прекрасный образец скульптурного портрета — бронзовая голова атлета Сатира, победителя Олимпийских игр, принадлежавшая статуе, которую выполнил в конце IV века до н. э. афинский мастер Силанион. В отличие от совершенной красоты атлетов V века

до н. э. в этом образе преобладает грубая физическая сила, лишенная облагораживающего воздействия интеллекта.

В искусстве IV века до н. э. уже наметились основные художественные направления, во многом определившие характер древнегреческой культуры конца IV—I века до н. э.

ИСКУССТВО ЭЛЛИНИЗМА

(Конец IV—I век до н. э.)

Эллинизм — последний, завершающий этап развития древнегреческого рабовладельческого общества. Ему предшествуют грандиозные политические перемены в жизни Древней Эллады, связанные с завоевательными походами Александра Македонского против Персии. В течение десяти лет, с 334 по 324 год до н. э., он захватил огромные территории от берегов Малой Азии до границ Индии, от Черного моря до аравийских пустынь. Такой огромный державы еще не знал древний мир, но, созданная силой оружия, она оказалась непрочной и распалась после смерти завоевателя. После долгой, сорокалетней борьбы на ее развалинах возникли монархии полководцев Александра, среди которых важнейшую роль играли Египет, Сирия и Македония. Соперничество и непрерывные войны между ними проходят через всю историю эллинизма. Правители государств по восточному обычаю стали называть себя царями. Они считались верховными собственниками земли, которую обрабатывали зависимые крестьяне-общинники, чье существование мало отличалось от жизни рабов. Широчайшее распространение во всех странах Восточного Средиземноморья получает рабовладельческое хозяйство; резко обостряется контраст между безмерным богатством знати и нищетой народных масс. Бурное развитие торговли способствовало появлению новых городов, особенно на Востоке. Крупнейшими центрами эллинистического мира стали Александрия в Египте, Антиохия в Сирии и Пергам в Малой Азии. Громкий приток рабов из числа военных пленных позволил широко развеш-



нуть строительство. В городах сооружают величественные царские дворцы, роскошные парки, украшенные декоративной скульптурой, театры и храмы, обширные административные здания и богатые частные дома. Появляются и замечательные памятники инженерного искусства, такие, как Фаросский маяк высотой 120 м, построенный в III веке до н. э. на острове Фарос, у входа в гавань Александрии. Стремление к монументальности проявляется в создании статуй огромной величины: скульптор Харес исполнил бронзовую фигуру бога Гелиоса высотой в 32 м, известную под названием «Родосский колосс».

Далекie военные походы, морские путешествия и возникновение греческих городов в странах Востока способствовали лучшему знакомству греков с научным богатством Египта и Вавилонии, а завоеванные народы восприняли греческую культуру. В небольшой степени этому содействовал и об-

- 139 Монета правителя Фракии Лисимаха (306—281 гг. до н. э.) с изображением Александра Македонского. Серебро. Берлин. Частное собрание
- 140 Монета с изображением египетской царицы Бсертики (247—222 гг. до н. э.). Золото. Берлин. Государственные музеи

щегреческий язык, которым отныне пользуются от Марсея до Средней Азии, от Каспийского моря до порогов Нила. Характерная черта духовной жизни эллинистического мира — своеобразное сочетание культурных достижений Греции и древневосточных цивилизаций, а также систематизация знаний, накопленных в течение тысячелетий. Правители государств, заботясь об упрочении своей власти, могущества и славы, собирали вокруг себя выдающихся художников, ученых и поэтов. Всеобщей известностью пользовалась знаменитая библиотека в Александрии, где находились семьсот тысяч папи-

русных свитков — сочинения по всем отраслям знаний. Огромных успехов достигли в III веке до н. э. естественные науки, математика и медицина. В это время Архимед сделал ряд великих открытий в области механики и физики, Эвклид создал труд о началах геометрии, Гиппарх составил обширный звездный каталог, географ Эратосфен сравнительно точно определил окружность земли, астроном Аристарх Самосский впервые высказал гениальную догадку, что земля и планеты вращаются вокруг солнца. Расширение границ мира и его научное познание показало человеку всю необъятную сложность окружающе-



141 Две женщины. Танагрская статуэтка. Терракота. Около 300 г. до н. э. Лондон. Британский музей

142 Камеч Гонзага. Портретные изображения египетского царя Птолемея II и его супруги Арсинои. Сардоникс. III в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж



действительности. Исчезновение независимых городов-государств и появление могущественных монархий с безграничной властью царя вело к полной утрате гражданственного самосознания и формированию новых представлений о месте человека в мире. Он превратился в вассала монарха и вместе с тем, как никогда прежде, ощутил себя частицей того обширного мира, который эллинистические мыслители называли «обитаемой вселенной».

В сознании людей эпохи эллинизма складывается более сложное отношение к действительности, которая часто выступает как сила, враждебная человеку. Бурная жизнь, полная опасностей и войн, внушала мысль о невозможности противостоять ударам судьбы, порождая трагическое мироощущение и стремление замкнуться в мире личных переживаний. Эти чувства и

настроения сказываются и в новом понимании красоты, во многом отличном от эстетического идеала греческой классики.

Искусство эллинизма не представляет собой единого целого. В этот период существуют самостоятельные художественные школы в Александрии, Пергаме, Греции, на острове Родос, в городах Сирии. Лучшие произведения эллинистических скульпторов с большой полнотой и художественной убедительностью отражают самые волнующие проблемы эпохи. В противоположность спокойной волевой целеустремленности классического искусства, их образы несут в себе огромное эмоциональное напряжение и страстную патетику.

Этим чертами отмечена замечательная статуя богини победы Ники, которую воздвигли на маленьком острове Самофрака около 190 года до н. э.

жители Родоса в память о победе, одержанной ими над флотом сирийского царя. Высеченная из паросского мрамора, фигура богини стояла на высокой отвесной скале над морем, ее пьедестал изображал нос боевого корабля. Могучая и величавая Ника в развевающейся от ветра одежде представлена в неудержимом движении вперед. Сквозь тонкий прозрачный хитон просвечивает ее прекрасная фигура, которая поражает зрителя великолепной пластикой упругого и сильного тела. Уверенный шаг богини и гордый взмах орлиных крыльев рождают чувство радостной и торжествующей победы.

Пафос борьбы, характерный для эллинизма, нашел совершенное выражение в грандиозной скульптурной композиции, украшавшей мраморный алтарь в честь Зевса, который построили около 180 года до н. э. на акрополе Пергама, столицы небольшого эллинистического государства в Малой Азии. Этот памятник был посвящен конкретному историческому событию. В конце III века до н. э. пергамский царь Аттал I отразил нашествие племен галатов. В память о его победе воздвигли алтарь. Само сооружение представляло собой высокий цоколь, на котором высился стройный ионический портик. С одной стороны цоколь прорезала широкая открытая лестница, ведущая к верхней площадке, где находился жертвенник. Вдоль цоколя непрерывной лентой тянулся рельефный фриз длиной в 120 м и высотой в 2,3 м. Над его исполнением, судя по именам, начертанным на плитах, работали многочисленные скульпторы из Пергама и Афин. Исключи-

тельное богатство изображений и необыкновенные размеры фриза делают его выдающимся произведением, которое не знает равных в античном искусстве.

Создатели фриза запечатлели борьбу Пергама с галатами в иносказательной форме как схватку богов и гигантов. Согласно мифам, сыновья богини земли — гиганты — восстали против богов Олимпа и в жестокой битве потерпели поражение. Сцены этой битвы одна за другой проходят на плитах Пергамского алтаря. Перед скульпторами стояла сложная композиционная задача — наглядно показать две борющихся мира. Мастера нашли в высшей степени простое и убедительное решение: фигуры богов, как правило, возвышаются над поверженными гигантами. Выполненные в технике высокого рельефа фигуры почти отделяются от фона. Они даны в самых сложных поворотах и бурных движениях, которые подчеркнуты живописно развевающимися одеждами и резкими контрастами света и тени. Поистине безгранична фантазия скульпторов в передаче отдельных эпизодов, где яростному натиску богов противопоставлено отчаянное сопротивление гигантов.

Центральный образ фриза — сражающийся Зевс, который одновременно ведет борьбу с тремя противниками. В его полуобнаженной фигуре ощущается беспредельная мощь. Поражая одного из гигантов, бог-громовейщик готовится метнуть свою испепеляющую молнию в предводителя врагов, змееногого гиганта Порфириона. Сверхчеловеческой силой поражает его мускулатура, страстной оже-



143 Нике Самофракийская. Мрамор. Около 190 г. до н. э. Париж. Лувр



144 Пергамский алтарь. Мрамор. 180—160 гг. до н. э. Берлин. Государственные музеи

точностью дышит лицо гиганта, достойного соперника Зевса.

Особым драматизмом и эмоциональной выразительностью пронизана сцена боя, в которой участвует богиня Афина. Она держит щит и повергает на землю крылатого гиганта Алкионея. В смелых движениях и властных жестах Афины раскрывается грозная решимость и торжество победителя. К ней уже летит крылатая Ника, чтобы украсить голову Афины победным венком. Тихо пытается юный гигант освободиться от беспощадной

руки богини. В предельном усилии напряжены мускулы его атлетически развитого тела, а прекрасное лицо выражает глубокое страдание. Священная змея Афины, обвиняя Алкионеев, кусает его грудь. Однако физическая боль не уродует лица юноши, в нем привлекают величие духа и нравственное благородство. Рядом с Афиной, словно из земных недр, появляется фигура матери гигантов Геи. Ее руки подняты, и длинные волосы разметались по плечам. В образе Геи скульптор сумел передать трагическую



скорбь матери, оплакивающей гибель своих сыновей. Целый мир человеческих чувств находит пластическое выражение в рельефах Пергамского алтаря, который справедливо считается одной из непревзойденных вершин мирового искусства. Возросший интерес к различным сторонам действительности, стремление раскрыть многообразие и богатство жизненных явлений способствовали утверждению в скульптуре эллинизма новых жанров. Среди них важное место занимают декоративные

статуи, украшавшие сады и парки, царские дворцы и виллы богатых владельцев.

Широкое распространение получают многофигурные группы с запутанными мифологическими сюжетами, которые могли по-настоящему оценить лишь избранные. Вкусам эпохи в равной мере отвечали как подчеркнуто драматические образы, так и откровенно чувственные. Все это свидетельствует о расширении кругозора скульпторов, обратившихся к совершенно новым темам. Наряду с интерес-



145 Пергамский алтарь. Деталь



146 Пергамский алтарь. Плита с изображением битвы Зевса и Порфириона. Деталь



147 Пергамский алтарь. Плита с изображением
Афины, гиганта Алкионея, Геи и Ники



ными поисками наблюдаются и явные свидетельства упадка. Чрезмерное увлечение бытовой точностью часто вырождается в мелочную повествовательность и даже в отталкивающий натурализм. Таковы изображения стариков и старух, свойственные мастерам Александрии. В то же время родосские скульпторы явно предпочитали кровавые, бьющие по нервам сюжеты и тяготели к намеренно эффектным театральным приемам. Порою мастера эллинизма обращали свои взоры в прошлое, к возвышенным образам греческой классики. Под их влиянием появляются такие замечательные произведения искусства, как статуя богини Афродиты, найденная в XIX веке на небольшом острове Мелос. Ее создал мастер Александр около 120 года до н. э. Эта знаменитая ныне статуя вошла в историю под названием Венеры Милосской. Полуобнаженная фигура богини высечена из паросского мрамора, руки ее были утрачены еще в древности. Ученые предполагают, что в одной руке Афродита держала яблоко, символ острова Мелос, а другой придерживала ниспадающую одежду. Фигура богини с разных точек зрения кажется то гибкой и подвижной, то полной сдержанного покоя. Скульптор достиг удивительной тонкости в обработке материала: по поверхности мрамора легко и трепетно скользят световые блики и прозрачные тени, создавая ощущение живого и прекрасного человеческого тела. Облик богини, в котором естественно сочетаются нежность и сила, привлекает здоровой и целомудренной красотой. Лицо Афродиты с идеально правильными чертами пле-

няет ясным спокойствием и поэтической одухотворенностью. В этой статуе слились воедино лучшие достижения греческого искусства. Она рождает чувство светлой гармонии, показывает, какой чистоты и нравственного совершенства может достичь человек. В I веке до н. э., когда ослабленные войнами, обострением классовой борьбы и восстаниями рабов эллинистический мир приходит в упадок, на первый план в искусстве выступают трагические темы, в которых косвенно отражаются конфликты и противоречия эпохи. Подчеркнутым интересом, правдивой передаче натуры и мироощущения человека отличается портрет, который становится одним из ведущих жанров искусства этого времени. Сохраняя свойственные греческому искусству принципы типизации и обобщения, мастера гораздо более индивидуально изображают черты внешнего облика человека и его душевное состояние. Одним из выдающихся образцов портретного искусства — бронзовая голова с острова Делос. Она принадлежит к статуе, отлитой около 90 года до н. э. С необычайной мягкостью скульптор моделирует черты лица немолодого мужчины, его полные щеки, губы, оплывающий подбородок. Глубоко темной зеленой бронзы и сверкающих глаз сообщает портрету удивительную жизненность. Чуть заметная складка на лбу, полуоткрытый рот, выразительный взгляд создают ощущение тревожного раздумья и озабоченности. Как отличается это лицо от внутренне спокойных и безмятежных образов V века до н. э., когда человек не знал сомнений и неуверенности!



148 Пергамский алтарь. Гигант Алкионей. Деталь



149 Голова мужчины с острова Делос.
Бронза. Около 90 г. до н. э. Афины.
Национальный археологический музей

характерных для духовной жизни конца эпохи эллинизма.

Последний значительный памятник греческого искусства — скульптурная группа, изображающая гибель троянского жреца Лаокоона и его сыновей. Ее создали около 40 года до н. э. три родосских мастера — *Агесандр, Афандор и Полидор*. Эта группа была обнаружена в 1506 году среди развалин одного из императорских дворцов Древнего Рима и на протяжении нескольких столетий пользовалась большой славой во всех европейских странах. Сюжет скульптуры заимствован из легендарных сказаний о падении Трои. Согласно мифам, после безуспешной осады города греки оставили под его стенами

колоссального деревянного коня, где был спрятан отряд воинов. Жители Трои собирались ввести коня в город, но Лаокоон предупредил их о грозящей опасности. За это богиня Афина, покровительница греков, наказала его: из пучины моря выползли две огромные змеи и задушили Лаокоона и его детей. С виртуозным мастерством показывают скульпторы эту страшную сцену. Младший сын Лаокоона уже задохнулся в тисках змеи, старший напрасно умоляет отца прийти на помощь. Сам Лаокоон борется с чудовищами, его тело напряженно изогнуто, голова запрокинута в нестерпимой муке, из полукруглого рта, кажется, слышен крик отчаяния, а в глубоко запавших глазах — выра-

150 *Скульптор Александр. Венера Милосская. Мрамор. Около 120 г. до н. э. Париж. Лувр*

жение мучительной боли. С огромной силой раскрывают родосские мастера физическое и моральное страдание героя.

Подчеркнутый интерес скульпторов к остро эмоциональному, драматическому по своему звучанию сюжету — несомненное свидетельство того влияния, которое оказали на духовную жизнь греческого мира политические события, сопровождавшие упадок и гибель эллинистических государств.

Во II—I веках до н. э. легионы рабовладельческого Рима завоевывают страны Восточного Средиземноморья, и с этого времени начинается не только новый период мировой истории, но и новая глава в античном искусстве — искусство Древнего Рима.



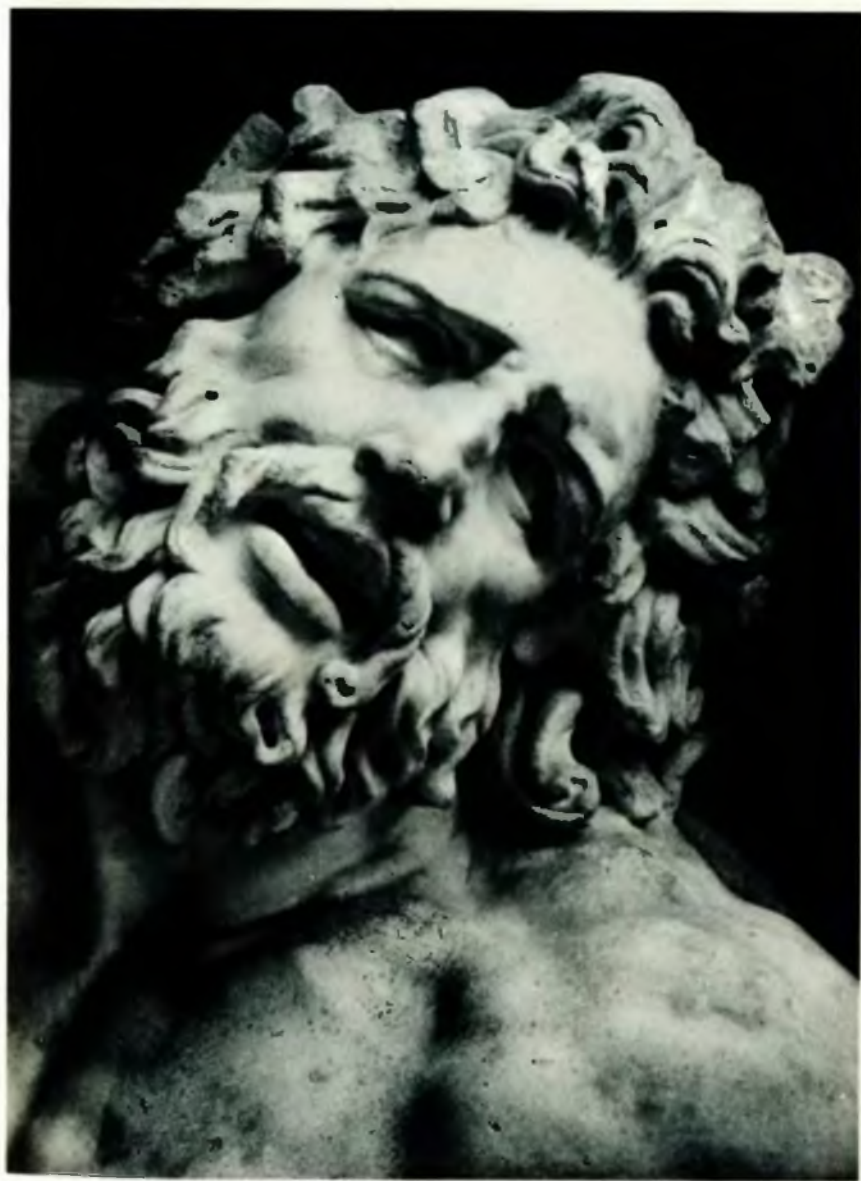


151 Скульптор Александр. Венера Милос-
ская. Деталь





152 Агесандр, Полидор, Афинодор. Лаокöон с сыновьями.
Мрамор. Около 40 г. до н. э. Рим. Ватикан



153 Агсандр, Полидор, Афандор. Лакоон. Деталь



ИСКУССТВО
ДРЕВНЕГО
РИМА

ИСКУССТВО
ЭТРУСКОВ

ИСКУССТВО
РИМСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

ИСКУССТВО
РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

Древний Рим, история которого охватывает более двенадцати столетий, с VIII века до н. э. по V век н. э., оставил человечеству богатейшее культурное и художественное наследие. В сокровищницу мировой культуры вошли поэтические творения Вергилия, Горация, Овидия, исторические труды Ливия и Тацита, материалистическая философия Лукреция, ораторское искусство Цицерона, беспощадные сатиры Марциала и Ювенала. Система римского права сыграла выдающуюся роль в развитии юридической мысли. Мастера Древнего Рима создали грандиозные архитектурные ансамбли и новые типы инженерных сооружений, которых не знали предшествующие цивилизации древнего мира, реалисти-

ческий скульптурный портрет и великоленные фрески, мозаики и произведения художественного ремесла. Римское искусство завершает развитие искусства античного мира. Оно унаследовало и творчески переработало лучшие достижения древнегреческого и древнеиталийского искусства. Римские мастера вдохновлялись традициями своих предшественников, но они всегда умели сохранять свой оригинальный стиль и свою творческую индивидуальность.

Культура Рима, как и его искусство, выросла прежде всего на почве цивилизации, созданной народами Древней Италии, среди которых наиболее развитыми в политическом и культурном отношении были этруски.

ИСКУССТВО ЭТРУСКОВ

(VII—IV века до н. э.)

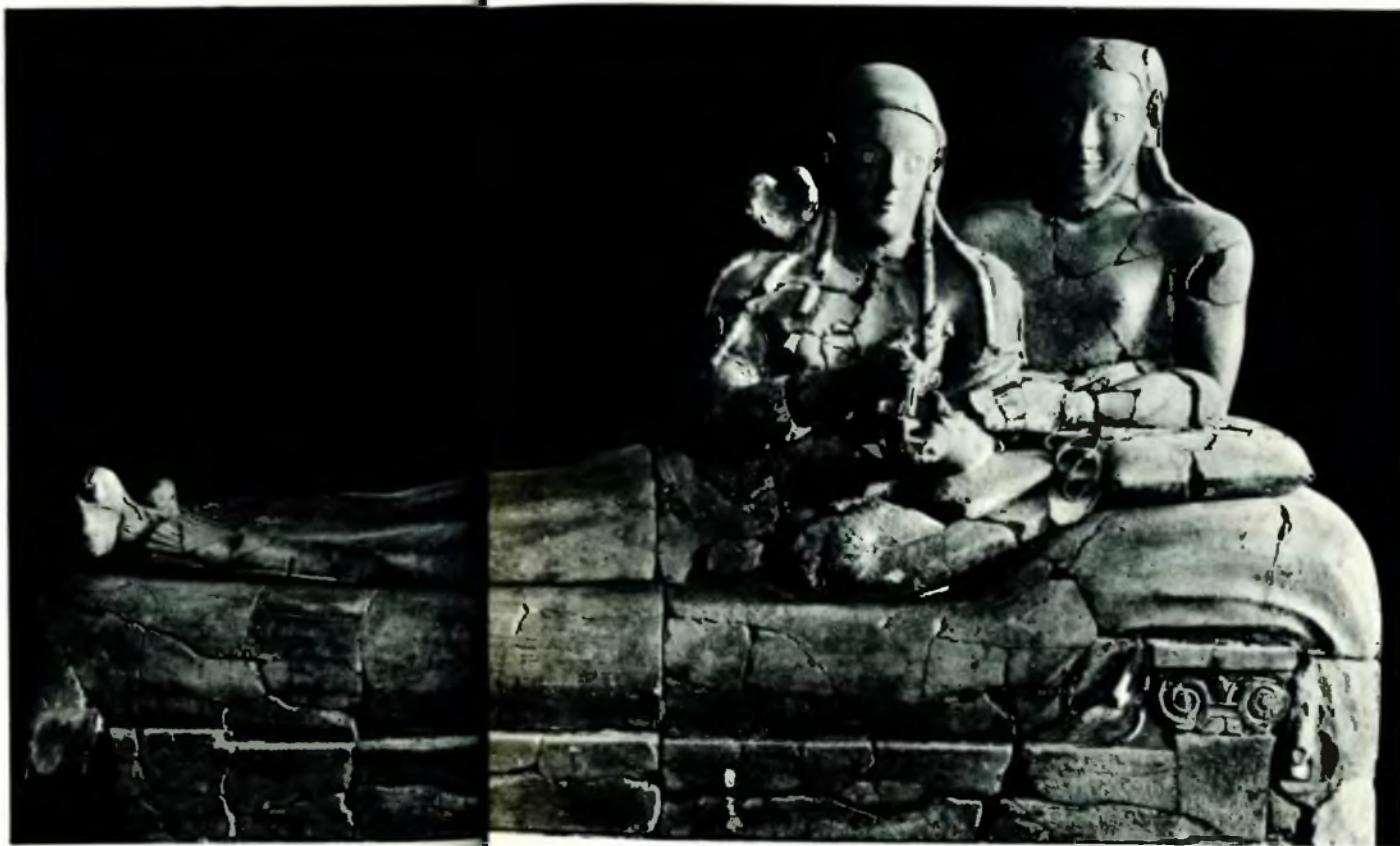
До сих пор еще не разгадана полностью история происхождения этрусков и тайна их языка. Многие современные исследователи, основываясь на свидетельствах древних историков и изучении культуры Этрурии, считают, что этруски пришли в Италию из Малой Азии в IX—VIII веках до н. э., но полного расцвета своеобразная культура этрусков достигла на местной, итальянской почве.

Этруски славились как опытные земледельцы. Они осушили болота, превратив их в плодородные земли, широко использовали искусственное орошение. Отважные и опытные мореплаватели, они вели оживленную торговлю с Египтом и Финикией, Карфагеном и городами Великой Греции, Испанией и Сицилией. В греческих сказаниях упоминаются грозные этрусские пираты, которым даже приписывали изобретение абордажного крюка. В VIII—VI веках до н. э. Этрурия распространила сферу своего влияния на всю западную половину Средиземноморья. На торговых путях выросли наиболее значительные города этрусков — Цере, Тарквинии, Вейи, Вольсинии, Клузий. Их окружали мощные крепостные стены с башнями. Дороги, мосты и каналы, сооруженные этрусками, свидетельствовали о высоком развитии строительной техники. О них с удивлением отзывались римские историки.

Во главе городов-государств Этрурии стояли цари и рабовладельческая знать, из среды которой выделялось влиятельное жречество. Часто аристократы, используя отряды наемников, совершали набеги на соседние земли для захвата добычи или порабощения

населения. К VI веку до н. э. складывается союз, объединивший двенадцать крупнейших городов Этрурии. Религиозным центром этой федерации был храм бога Вольтумны, близ города Вольсинии, где ежегодно происходили традиционные празднества и главы этрусских городов избирали верховного жреца.

С VI века до н. э. на цивилизацию этрусков все большее воздействие оказывает через греческие колонии на юге Италии эллинская культура. Этруски заимствовали греческий алфавит, театральное искусство и мифологические представления Древней Эллады. По греческому образцу стали чеканить золотые монеты. Аристократы Этрурии увлекались чернофигурными и краснофигурными вазами, и не случайно именно в этрусских гробницах обнаружены многие великолепные произведения греческой керамики. Подобно грекам, этруски поклонялись двенадцати богам, но в их религиозном мировоззрении особую роль играли божества смерти и загробного мира, а также гадания по молниям, полету птиц и внутренностям жертвенных животных. Главное место в пантеоне этрусков занимала триада верховных богов — Юпитер, Юнона и Минерва, которых почитали во многих городах под их этрусскими именами. В их честь строили храмы с тремя cellami. Учение о мироздании, разработанное этрусскими жрецами, имело сходство с греческими легендами, но в еще большей степени — с вавилонскими сказаниями о сотворении мира. С культурой древневосточных народов сближает этрусков и расцвет заупокойного культа. С ним связаны самые ранние памят-



155 Саркофаг с изображением семейной пары. Деталь. Терракота. 530—520 гг. до н. э. Рим. Национальный музей виллы Джули

ники искусства Этрурии — погребальные терракотовые урны со скульптурно исполненными крышками, которые относятся к концу VII и началу VI века до н. э. В них хранили пенел умершего. Чаще всего крышки украшены фигурками воинов или изображениями чело-веческой головы. Массивную голову мужчины с резкими и грубоватыми чертами лица можно видеть на урне, найденной близ города Кьюзи. Опустив несущественные детали, мастер

передал основные индивидуальные особенности лица: выступающие скулы, короткий нос, широко поставленные глаза, сжатые губы и тяжелый квадратный подбородок. Лаконизм художественных средств еще более усиливает ощущение суровой силы, которое скульптор выразил во внешнем облике умершего.

Широкое распространение получили в пластике этрусков большие терракотовые саркофаги со скульптурными



156 Этрusская амфора. Керамика. VII в. до н. э. Париж. Лувр

157 Горгона и львы. Рельеф колесницы из Перуджи. Бронза. Около 500 г. до н. э. Мюнхен. Музей античного прикладного искусства

фигурами покойных на крышках. Так, на саркофаге второй половины VI века до н. э. из Цере мастер изобразил семейную пару знатных этрусков. Опираясь на подушки, они возлежат на пиришественном ложе. Рука мужчины покоится на плече женщины. Торжественные позы лежащих и условные жесты сообщают им своеобразную значительность. Их торсы переданы объемно, тогда как нижняя половина фигуры, скрытая одеждой, выглядит совсем плоской. Образы, созданные ваятелем, привлекают изысканной декоративностью и тщательной отделкой деталей. Мягкой пластичной лепкой переданы лица умерших, оживленные легкой улыбкой. При всей их обобщенности можно заметить и некоторые индивидуальные признаки. Длинные волосы падают на плечи, изящно вылеплены тонкие ступни ног. Художественные приемы, которыми пользуется скульптор, явно говорят о его знакомстве с произведениями

греческих мастеров эпохи архаики. Храмовое зодчество этрусков во многом отличалось от греческого. Архитекторы Древней Эллады в VI—V веках до н. э. строили преимущественно храмы типа периптера из известняка и мрамора. Этруски употребляли гораздо менее прочные материалы: камень использовали только для фундамента, каркас здания делали из дерева, а стены выкладывали из сырцовых кирпичей. Храмы стояли на высоком основании — подиуме, к которому вела многоступенчатая лестница. Глубокий портик акцентировал главный фасад здания. Этруски богато украшали свои культовые сооружения расчеченными рельефами и статуями из терракоты, распространенными в период архаики по всему античному миру. Предание гласит, что умение делать статуи из обожженной глины этрусков научили греческие мастера, прибывшие из Коринфа в середине VII века до н. э. В VI веке

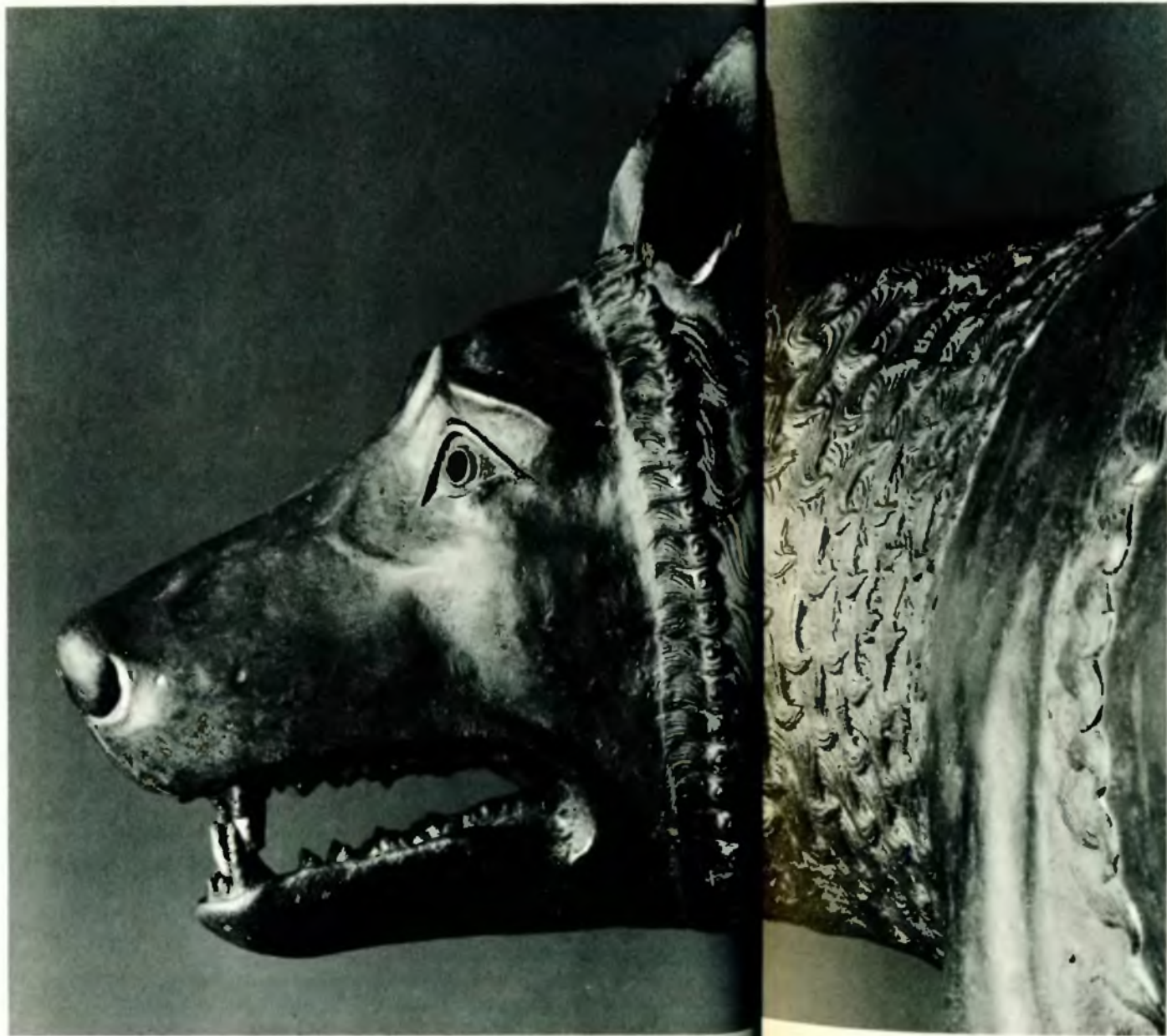


до н. э. терракотовая пластика достигает необычайного совершенства. Большой известностью пользовались мастера из города Вейи. Один из них, знаменитый *Вулка*, был приглашен в Рим, где исполнил терракотовые украшения для храма Юпитера Капитолийского (рубеж VI и V вв. до н. э.).

Вулке принадлежала и декоративная скульптура храма Аполлона в Вейях. Крышу здания увенчивали акротерии, среди которых была и многофигурная композиция, представлявшая сцену спора Геракла с Аполлоном из-за оленя. От нее сохранились торс Геракла, голова Гермеса, туловище оленя, часть статуи Артемиды и большая, в рост человека, фигура Аполлона — выдающийся образец этрусской пластики. Упругим и решительным шагом бог света и искусств устремляется вперед. Сквозь тонкую, облегающую тело одежду, видна мускулистая атлетическая фигура Аполлона. Правильные черты лица с прямой линией лба

и носа, нарядно завитые локоны, удлиненные и косо поставленные глаза, радостная улыбка и орнаментальный узор складок одежды сближают Аполлона с образами греческой скульптуры эпохи архаики. Однако, сравнивая Аполлона из Вей с архаическими куросами, нетрудно заметить, что первый представлен в движении, в то время как вторые — неподвижны. Если эллинские ваятели уделяли основное внимание пропорциональному построению фигуры, ее архитектонике, то этрусская пластика стремится уловить выразительность позы.

В VII—VI веках до н. э. мастера Этрурии создали оригинальную керамику, которая пользовалась известностью во всех странах Средиземноморья. Амфоры, кувшины и чаши, сделанные на гончарном круге, подвергали обжигу так, что прокопченная глина приобретала черный цвет. Такая техника получила наименование «буккеронеро», что значит по-итальянски



158 Капитолийская волчица. Деталь



«черная земля». Затем вазу полировали горячим камнем и украшали то отлитыми рельефными изображениями, то рисунками, процарапанными по тускло блестящей поверхности, то скульптурными лепными фигурками животных или птиц. Художники стремились придать сосудам сходство с более дорогими изделиями из бронзы, серебра или золота.

Этруски в совершенстве овладели приемами обработки драгоценных металлов и научились изготавливать удивительные по красоте и виртуозной тонкости работы ювелирные изделия. Они знали технику зерни, делали ожерелья из янтаря, покрывали миниатюрные серьги мельчайшими крупинками золота, украшали золотые браслеты ажурной филигранью — тончайшими золотыми проволочками, узоры из которых напоминают кружева.

159 Химера. Бронза. Около 480 г. до н. э. Флоренция. Археологический музей

160 Капитолийская волчица. Бронза. Начало V в. до н. э. Рим. Палаццо Консерватори



Произведения этруских ювелиров высоко ценили даже в Афинах. Прекрасный образец высокого мастерства — нагрудное украшение женщины, найденное в Пренесте в гробнице конца VII века до н. э. На небольшой золотой пластинке художник искусно припаял сто тридцать семь золотых фигурок, изображающих сфинксов, птиц с девичьей головой — гарпий, львов и коней. Каждая из них исполнена из двух тисненых половинок и обильно украшена зернью. Ряды зверей и чудовищ, чередуясь, заполняют поверхность пластинки. Богатство образов и игра светотени создают яркое декоративное впечатление.

Высокого совершенства достигла и техника бронзового литья. Изображения зверей и фантастических животных особенно увлекали этруских скульпторов. Около 480 года до н. э.

неизвестный мастер создал статую химеры. Ее представляли в виде козы с львиной головой и змеиным хвостом. С необычайной убедительностью воплощен в бронзе облик чудовища. Вытянув передние лапы и изогнув спину, химера злобно оскалила свою пасть. Кажется, что из нее несется грозный рев. Из спины животного вырастает голова козы, в рог которой вонзились зубы дракона. В исполнении деталей чувствуется рука скульптора, владеющего всеми тайнами своего искусства. Он остро подмечает характерные признаки различных животных и умеет их правдиво передать. Образ огнедышащей химеры, одного из созданий греческой мифологии, воплощал в сознании этрусков страшную стихию подземного мира. К памятникам искусства Этрурии относится знаменитая в истории Рима



161 Воин из Тоди. Бронза. Первая половина IV в. до н. э. Рим. Ватикан

162 Скульптор Вулка. Аполлон из Вей. Терракота. Около 500 г. до н. э. Рим. Национальный музей вилла Джулия

статуя Капитолийской волчицы. Мифы рассказывают, что двух братьев-близнецов, которые якобы в 754 году до н. э. основали город Рим, в детстве вскормила волчица. В память об этом событии на Капитолии, одном из семи римских холмов, в конце VI или начале V века до н. э. была установлена статуя. С большой наблюдательностью скульптор изобразил тело хищного зверя с втянутыми боками и выступающими сквозь кожу реб-

рами. Пасть волчицы оскалена, уши насторожены, упруго напряжены передние лапы. Правдивая трактовка тела зверя сочетается с условно-декоративным исполнением отдельных деталей: завитки шерсти на спине напоминают узорчатый орнамент. Фигурки детей рядом с волчицей не сохранились. Совершенное мастерство в изображении животных делает скульпторов Этрурии лучшими анималистами в античном искусстве.



→
163 *Сцена пиршества. Фреска из гробницы Леопардов. Около 470 г. до н. э. Тарквинии*

Подобно древним египтянам, этруски украшали росписями стены гробниц. Сами гробницы либо высекали в скале, либо возводили из камня и насыпали над ними курган. Их внутренние помещения часто имитируют комнаты домов этрусской знати.

Росписи гробниц дают яркое представление о жизни, нравах и религии этрусков. На стенах изображены мифологические сцены, атлетические состязания в честь умершего, картины

погребальных пиров. Созданные в VI—V веках до н. э. фрески этрусских мастеров представляют собой великолепные произведения античной декоративной живописи. В них ярко сказалось влияние искусства Греции. Лучшие из этих росписей сохранились в гробницах близ города Тарквинии, где в древности работала целая школа талантливых художников.

Фрески позволяют заглянуть в дома этрусской знати, где слуги и рабы





164 Циста с изображением суда Париса.
Бронза. Конец IV в. до н. э. Рим.
Национальный музей вилла Джулия

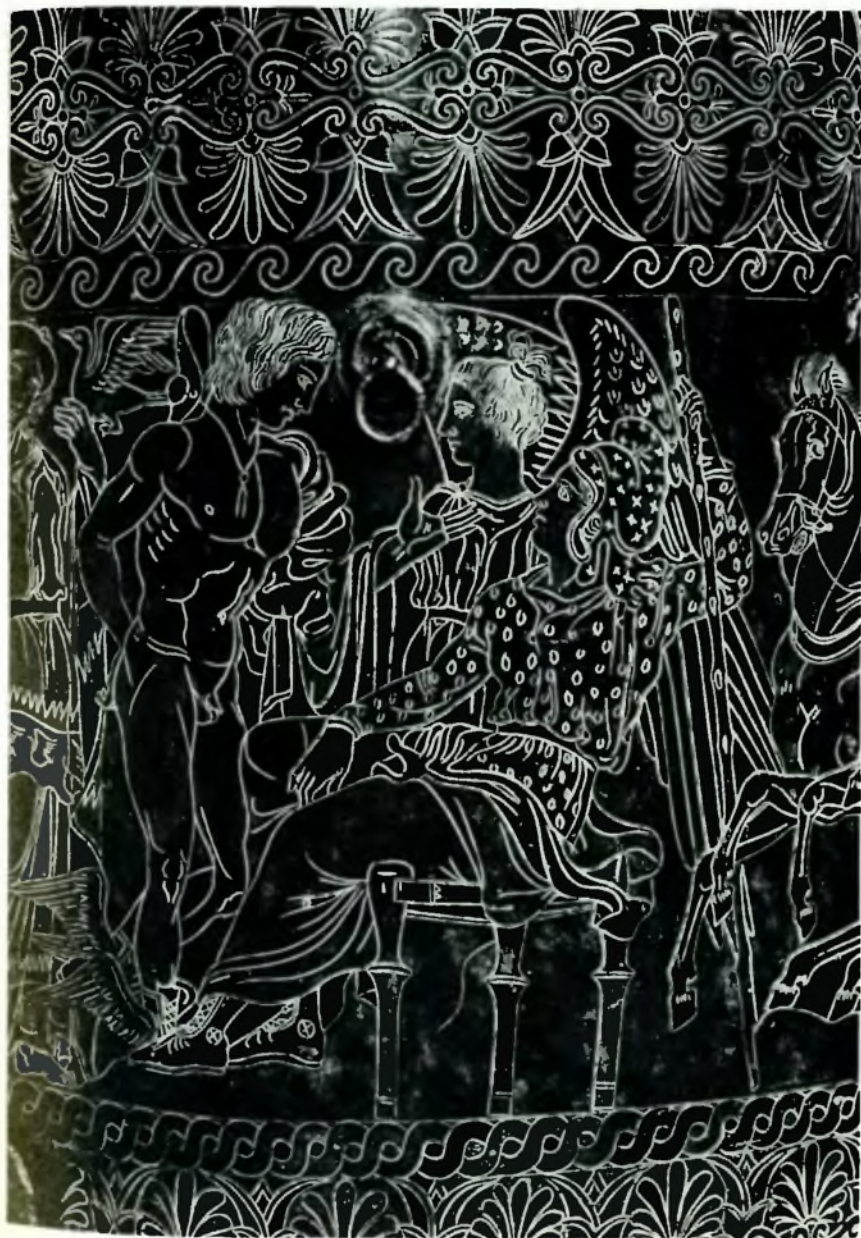
165 Циста с изображением суда Париса.
Деталь

заняты своей повседневной работой: полуобнаженный мужчина рубит топором мясо, другой готовит сыр, подросток спешит зачерпнуть вино из большого сосуда, слуги уносят готовые блюда на прищественный стол.

В парадной столовой на ложах возлежат мужчины и женщины, перед ними — низкие столики с чашами для питья. Пестрые ткани одежд, канделябры, резная мебель и красивые сосуды создают впечатление праздничности. Аристократов развлекают ручные звери, карлики, танцоры и музыканты.

На стене одной из гробниц художник в сцене пира с изумительным мастер-

ством изобразил слуг и музыкантов. Фигуры людей, достигающие натуральной величины, даны в движении. Слева — приземистый юноша крепкого сложения, в наброшенном на плечи коричневом плаще, с большой чашей для вина в руке. Повернувшись, он зовет к себе флейтиста, легкая одежда которого развевается от быстрого движения. Другой музыкант играет на лире. Фигуры слуг заполняют все пространство стены, их шаги ритмично повторяются. Красоту композиции подчеркивают тонкие и стройные деревья, отделяющие фигуры идущих. Легкими, изящными линиями очерчены лица слуг, изображенные в про-



филь, и их фигуры. Выразительность контурного рисунка напоминает изображения на греческих краснофигурных вазах V века до н. э.

Расцвет культуры и искусства Этрурии охватывает период с VII до начала V века до н. э. С этого времени наступает пора нарастающего упадка этрусских городов. Борьба с многочисленными племенами, постоянные войны и социальные распри подрывали их политическое могущество. В 474 году до н. э. объединенный флот южноиталийских городов нанес поражение этрускам и их давнему союзнику Карфагену. С V века до н. э. роль сильнейшей морской державы в западном Средиземноморье перешла к Сиракузам, которые потеснили этрусков и на торговых путях. С конца V века до н. э. новый опасный соперник — рабовладельческий Рим — начинает теснить этрусков, и в течение первой половины IV века до н. э. южная Этрурия попала под его власть. В дальнейшем та же судьба постигла и остальные этрусские города.

С утратой политической самостоятельности в значительной мере исчезает самобытность и оригинальность искусства этрусков. Сохраняя высокий уровень технического мастерства, художники Этрурии все более заимствуют систему пропорций и эстетические идеалы греческого искусства. Примером может служить превосходная бронзовая статуя молодого воина, выполненная в первой половине IV века до н. э. Левой рукой он опирался на копье, а правой держал кубок для возлияний в честь богов, его голову венчал шлем. На одной из пластинок

металлического панциря можно прочесть посвятельную надпись: «Ахал Труцитис подарил». Естественная и свободная поза воина, его атлетическая фигура и прекрасные черты лица напоминают изображения греческих атлетов.

Сцены из греческих мифов становятся излюбленными в творчестве этрусков. Они украшают бронзовые зеркала и погребальные сосуды — цисты, которые помещали в гробницы богатых рабовладельцев. Тончайшим гравированным рисунком исполнены изображения на бронзовом сосуде конца IV века до н. э. из города Пренесте, прославленного своими ремесленными изделиями. Художник запечатлел троянского царевича Париса в восточном, роскошно вышитом костюме. За его спиной — колесница, запряженная четырьмя лошадьми, а перед ним — Гермес, который привел на суд Париса трех богинь — Геру, Афины и Афродиту.

Тонким вкусом отличается декорировка сосуда: его ножки сделаны в виде львиных лап, опирающихся на жаб, а центральную сцену обрамляют стилизованные пальметты и цветы лотоса, столь популярные у греческих художников. Реалистическая сила и зоркая наблюдательность, характерная для этрусков, сказывается лишь в изображении на крышке цисты двух амазонок, несущих тело мертвой подруги. Однако искусство Этрурии не растворилось полностью под воздействием эллинской культуры. Его традиции сыграли свою роль в формировании художественного творчества рабовладельческого Рима.

ИСКУССТВО РИМСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

(IV—I века до н. э.)

В первые столетия своей истории Рим ничем не выделялся среди остальных городов древней Италии. Раскопки археологов показали, что самые ранние поселения на месте будущего города появились еще в X веке до н. э. Позднее на холмах вдоль реки Тибр возникли деревни италийских племен — латинян и сабинян, которые в VIII веке до н. э. слились в единую городскую общину. В VIII—VI веках до н. э., как сообщают древние историки, Римом правили цари, последние из них происходили из этрусского рода Тарквиниев. После изгнания этрусков, с конца VI века до н. э., начинается период Римской республики. С ростом рабовладения усиливается имущественное неравенство и обостряется борьба между двумя основными группами свободного населения — богатыми, знатными патрициями и неполноправными плебеями. Последние в III веке до н. э. добились гражданского полноправия, и патриции лишились своих преимуществ. Богатые плебеи постепенно слились с патрициями, составив нобилитет, в руках которого была сосредоточена власть. Усилению Рима способствовала его крепкая и дисциплинированная армия. В IV—III веках до н. э. Рим подчинил свой власти этрусские города, а затем весь Апеннинский полуостров.

В кровопролитных войнах III—II веков до н. э. римляне сокрушили своего главного соперника — Карфаген, а вслед за тем завоевали Грецию и государства Восточного Средиземноморья. «Римляне покорили своей власти почти весь известный мир. — писал во II веке до н. э. выдающийся

греческий историк Полибий, — и подняли свое могущество на такую высоту, какая немислима была для предков и не будет превзойдена потомками»¹⁸. К I веку до н. э. Рим создал крупнейшую рабовладельческую державу древнего мира. Постоянный приток рабов из числа пленных, захваченных во время войн, способствовал расцвету рабовладельческого строя. Рост крупного землевладения в Италии сопровождался упадком мелких средних земельных собственников. Бесчеловечная эксплуатация рабов порождает в конце II—I веке до н. э. грандиозные восстания. Обостряются социальные противоречия между полными римлянами и италийским крестьянством, которое боролось за землю и политические права, между сенаторской знатью, правившей Римом, и новыми слоями разбогатевших рабовладельцев, между Римом и покоренными провинциями. Борьба за власть внутри рабовладельческого класса вылилась в I веке до н. э. в длительные гражданские войны, которые завершились падением Республики и установлением Империи. Римская культура развивалась под сильным влиянием этрусков и греков. Воздействие этрусков было особенно значительным в раннюю эпоху. Римляне заимствовали у этрусков деление граждан на сословия и государственные должности, религиозные представления и обычаи, строительную технику и театральные зрелища, военную организацию и гладиаторские бои. На протяжении почти всей истории Римской республики, вплоть до II века до н. э., сохранялось культурное преобладание этрусков.

Завоевание Греции помогло лучшему знакомству римлян с сокровищами греческой цивилизации. Римский поэт Гораций говорил: «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, в Лаций суровый внеся искусства...»¹⁹ Хотя в этих словах, несомненно, есть поэтическое преувеличение, Гораций образно подчеркнул тот факт, что римляне преклонялись перед художественным гением греков. Литература и мифология, театр, поэзия и философия Древней Эллады оказали сильное влияние на культуру Рима, уже во II веке до н. э. греческий язык стал языком высшего общества. Рим посещали выдающиеся философы, историки и ораторы Греции. Расцвет рабовладельческих отношений в III—I веках до н. э. и огромный приток богатств из покоренных стран изменили жизнь римлян. Суровые и строгие нравы первых веков истории Рима уходят в прошлое. Появляются богатые виллы, в быт входят предметы роскоши — красивая серебряная посуда, ковры из золотой парчи, драгоценности. С конца III века до н. э. римские полководцы стали вывозить на кораблях из завоеванных греческих городов произведения искусства. Это способствовало развитию художественного вкуса римлян. Общественные здания, храмы и площади Рима наполнились прекрасными статуями. Среди них были и творения таких великих мастеров, как Фидий, Мирон, Поликлет, Скопас, Пракситель, Лисипп. Римские аристократы платили огромные суммы за шедевры живописи и скульптуры Древней Эллады. Знание искусства и способность критически судить о нем считались признаками

образованности и высокой культуры. Рост частных коллекций вызывал большой спрос на греческие статуи, и с I в. до н. э. скульпторы-греки, переселившиеся в Рим, стали изготавливать огромное количество мраморных копий с наиболее прославленных памятников эллинской скульптуры. Многие из них сохранились до наших дней, и часто по этим копиям мы получаем представление об исчезнувших греческих оригиналах. Исполняя заказы римской знати, мастера стремились удовлетворить эстетические запросы частных лиц, для которых искусство было лишь предметом чистого созерцания и безмятежного наслаждения.

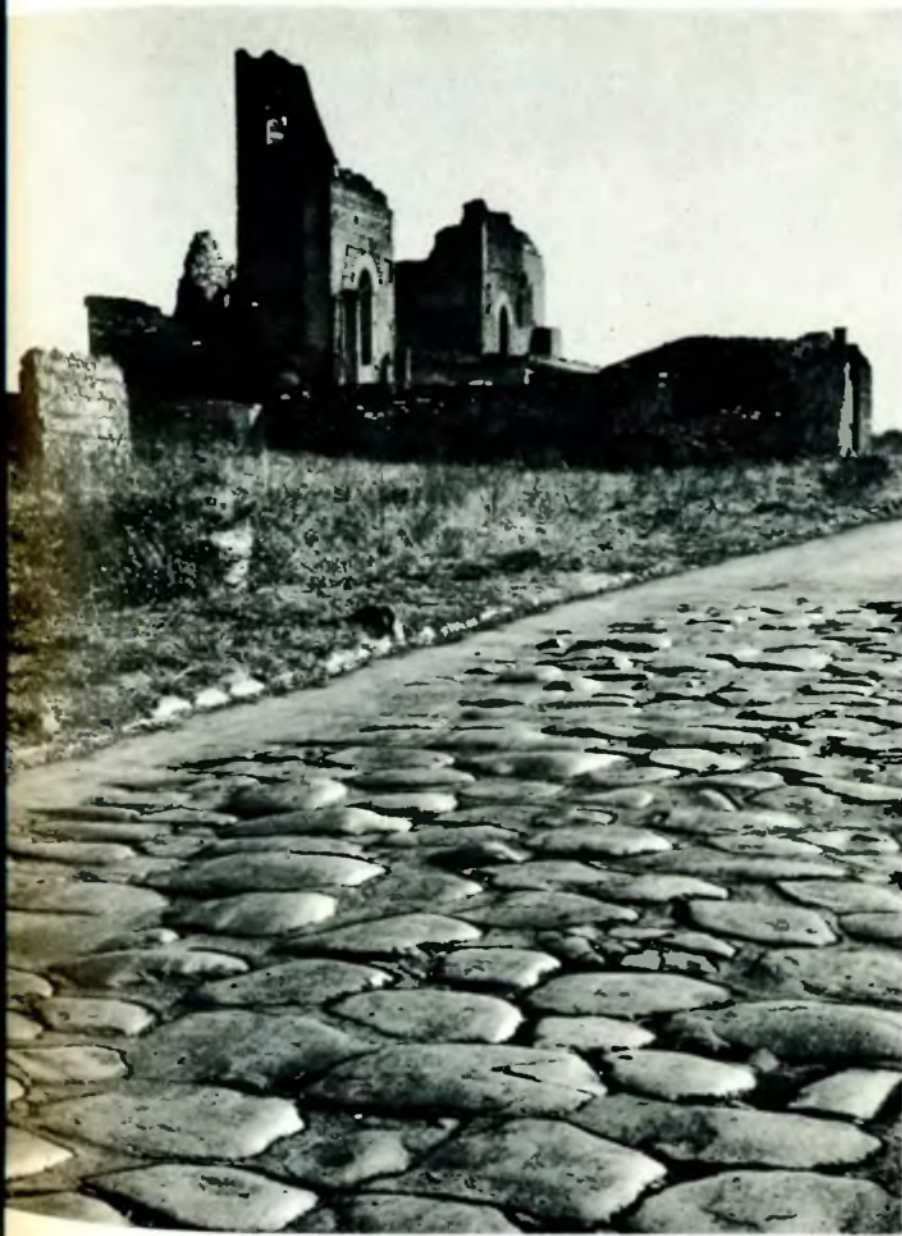
Резко изменилось общественное положение художника. Если в Греции в период расцвета рабовладельческой демократии он ощущал себя полноценной личностью, свободным гражданином города-государства, связанным с интересами полиса и отражающим в своем искусстве высокие общественные идеалы, то в Риме это человек, далекий от политических событий, не обладающий правами римского гражданина, чаще всего вольноотпущенник или даже раб греческого происхождения. Не случайно римская литература почти не сохранила имен римских художников и скульпторов. Потребительский подход к художественному творчеству превращал ваятеля в исполнительного ремесленника или старательного копииста, угождающего вкусу заказчиков. Он мог обладать виртуозной техникой и профессиональным мастерством, но был лишен подлинного таланта и вдохновения. Традиционное для античного рабовладельческого общества презри-

тельное отношение к творцам искусства как людям, занимающимся физическим трудом, недостойным свободного человека, особенно усилилось в римскую эпоху. Это явление очень точно отразил греческий сатирик Лукиан, который в одном из своих произведений писал: «Даже если бы ты оказался Фидием или Поликлетом и создал много дивных творений, то твое искусство все станут восхвалять, но никто, увидевши эти произведения, не захочет быть таким, как ты, если он только в своем уме. Ведь все будут считать тебя тем, чем ты и окажешься на самом деле — ремесленником, умеющим работать и жить трудом своих рук»²⁰.

Творческий гений римлян наиболее ярко проявился в памятниках архитектуры. Сооружения римских зодчих имели прежде всего утилитарное назначение. Были созданы великолепные дороги. Самая древняя и самая знаменитая из них — Аппиева дорога — соединяла Рим с городами южной Италии. Ее строительство начал в 312 году до н. э. Аппий Клавдий. Вблизи Рима дорога выложена гигантскими квадрами туфа, а на остальном протяжении — блоками вулканической лавы, ширина дороги от 4,3 до 6 м. Один из римских поэтов назвал ее «царицей дорог, вдаль идущих»²¹. По ней отправлялись римские легионы на завоевание народов и государств Средиземноморья, вдоль этой дороги в 71 году до н. э. были распяты на крестах рабы, участвовавшие в восстании Спартака. В течение столетий римляне покрыли сетью таких мощеных дорог не только Италию, но и многочисленные провинции.



166 Аппиева дорога. IV—III вв. до н. э.



По обеим сторонам Аппиевой дороги расположены семейные гробницы римской знати. Среди них выделяется монументальная гробница Цецилии Метеллы, построенная в I веке до н.э. По своей архитектуре она представляет громадный цилиндр, который опирается на квадратное основание со стороной около 23 м. Форма гробницы напоминала курганы этрусков: в древности она завершалась конусом, но в эпоху средневековья ее перестроили в крепостную башню. Конструкция гробницы очень характерна для римского зодчества — это бетонный массив, облицованный искусно пригнанными блоками травертина.

На рубеже III—II веков до н. э. римские строители впервые использовали прочный и водонепроницаемый бетон — одно из выдающихся достижений римского зодчества. Применение этого материала открыло перед архитекторами возможности возведения огромных зданий и сводчатых перекрытий. К I веку н. э. бетон прочно вошел в строительство. При такой технике выкладывали кирпичную коробку, заполняя пространство между стенками чередующимися слоями щебня и раствора. Слои шли горизонтально, а для большей ровности и прочности бетонного массива через определенные промежутки пропускали сквозь всю стену по одному горизонтальному ряду кирпичей. Когда бетон застывал, он образовывал вместе с кирпичной опалубкой сплошной монолит, который со временем становился все более твердым. При сооружении свода или купола возводили каркас из кирпичных арок на растворе. Эти арки служили опорой, на ко-

167 *Круглый храм на «Бычьем рынке».*
Мрамор. I в. до н. э. Рим

торую горизонтальными слоями заливали бетон. Такая конструкция помимо своей простоты и экономичности обеспечивала зданиям необычайную прочность и позволяла широко использовать на строительстве неквалифицированный рабский труд. Снаружи здания покрывали облицовкой из каменных блоков или мраморных плит и казалось, что все сооружение целиком возведено из камня. При сооружении храмов римляне заимствовали богатый опыт греческой и этрусской архитектуры. На набережной реки Тибр сохранился храм, посвященный богине судьбы — Фортуне Вирилис. Он был построен в I веке



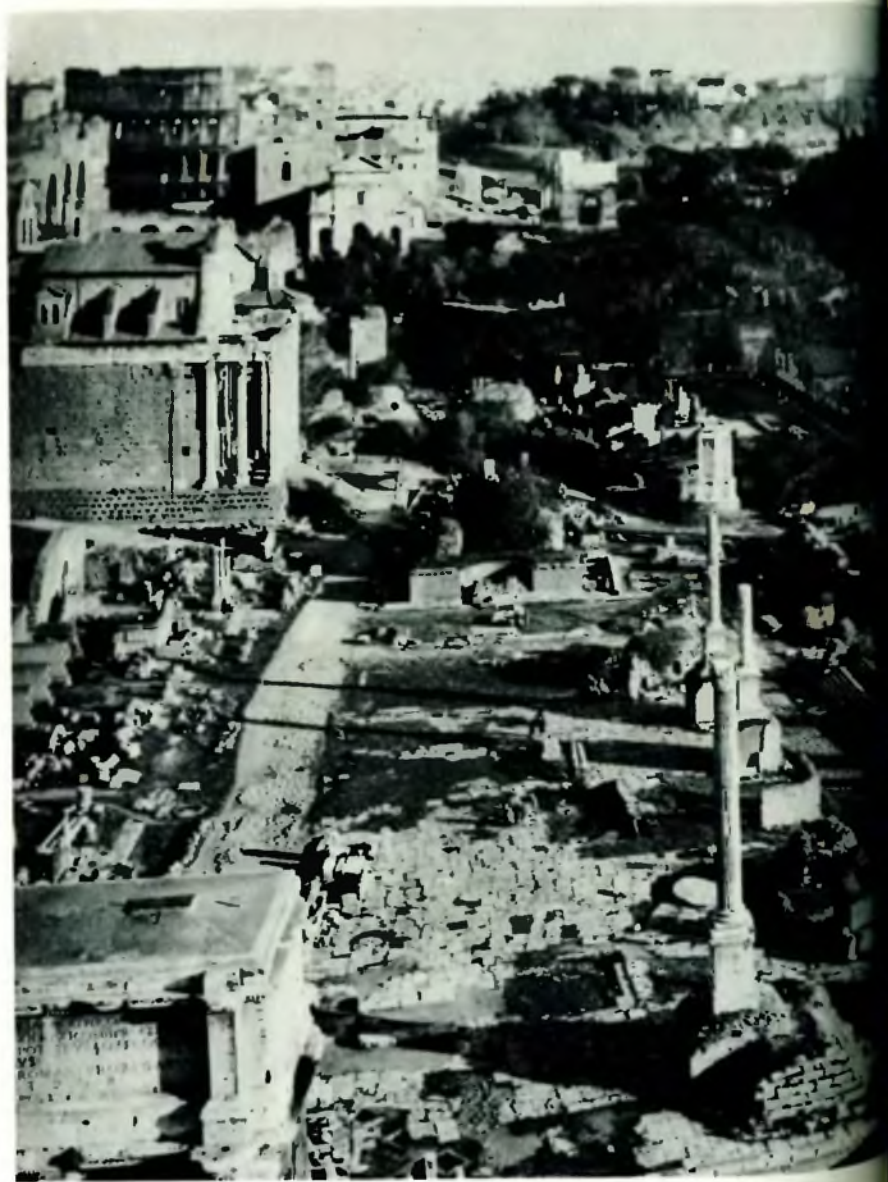
до н. э. на так называемом Бычьем Форуме, площади, где в древности торговали скотом. Здание, которое отличается простыми и строгими пропорциями, стоит на высоком подиуме, широкая лестница и портик с шестью колоннами придают особую величавость его фасаду. Главная ось здания подчеркнута глубоким портиком и лестницей, ведущей к нему. Такой прием характерен для этрусских храмов. Стены здания сложены из туфа, а колонны вытесаны из твердого травертина. Им же облицован подиум. Разница в материале была искусно скрыта тонким слоем штукатурки, которая покрывала здание.

Римляне широко использовали для украшения зданий греческую ордерную систему. В храме Фортуны стройные ионические колонны поддерживают перекрытие портика, а полуколонны расчленяют стену здания. Спокойный ритм колоннады создает единство архитектурного образа.

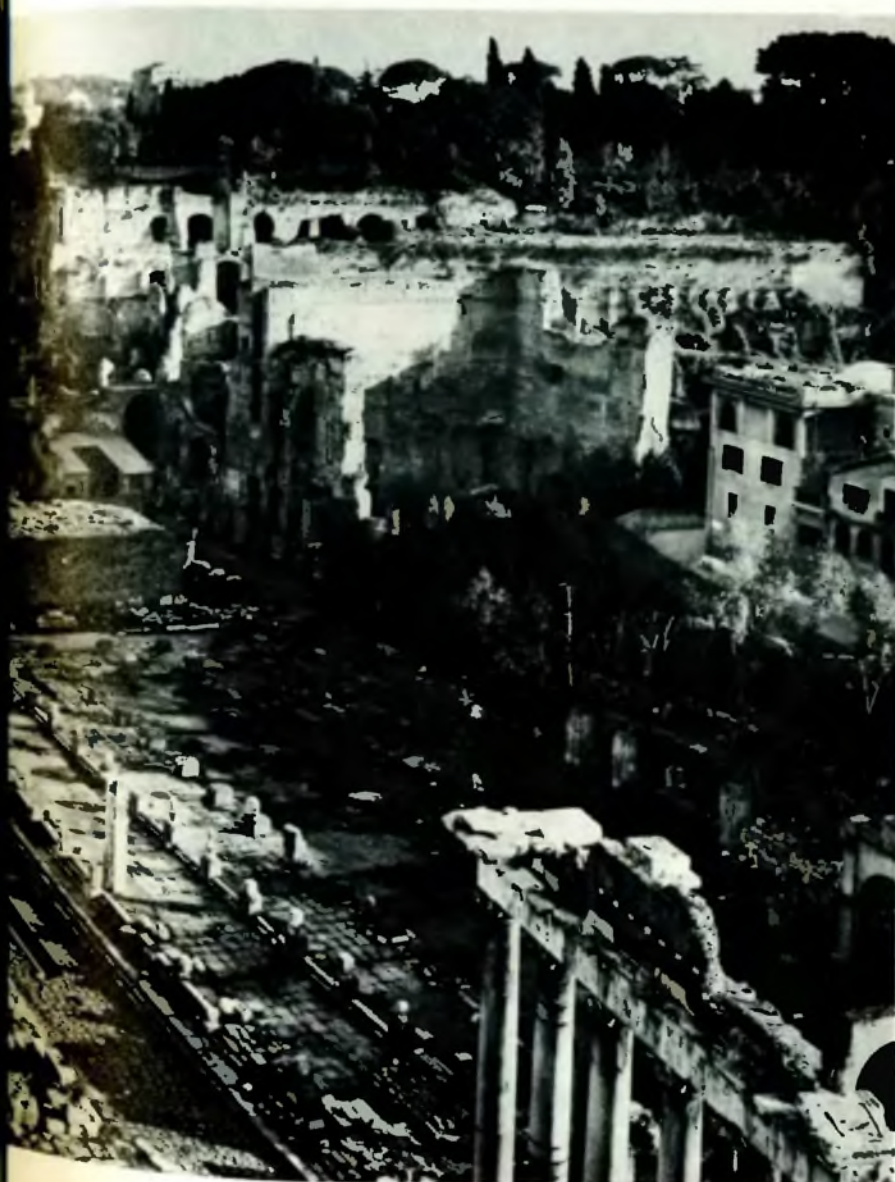
Рядом с храмом Фортуны находится круглый храм, который долгое время считали посвященным богине домашнего очага Весте. Сейчас ученые полагают, что это храм Геркулеса-победителя. Он построен из лучшего греческого мрамора, привезенного с острова Парос. Его композиция отличается удивительной простотой и совер-

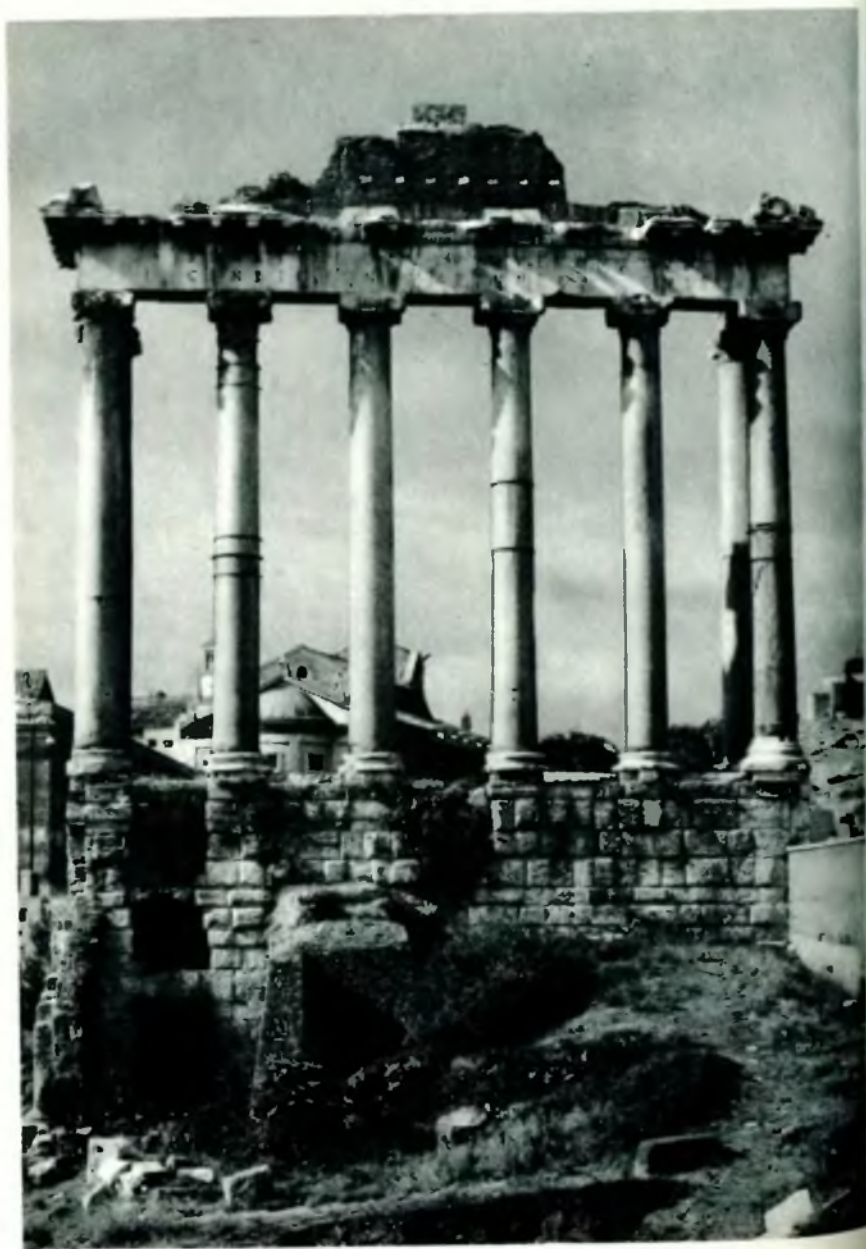


168 Храм Фортуны Вирилис. Травертин и туф. I в. до н. э. Рим



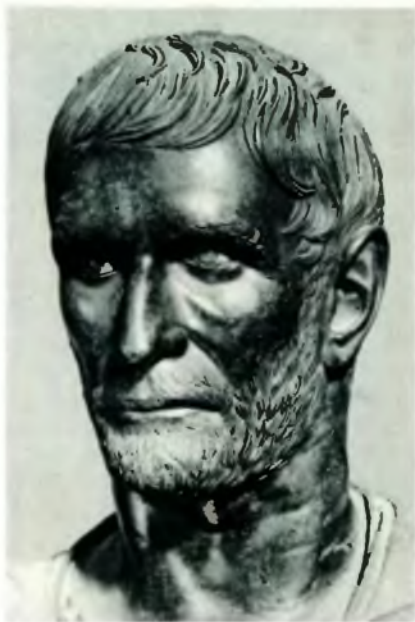
169 Римский форум





170 Колонны храма Сатурна на Римском форуме. I в. до н. э.

171 Бюст так называемого Брута. Бронза. Первая половина III в. до н. э. Рим. Палаццо Консерватори



шенством. Десятиметровой высоты колонны с коринфскими капителями придают небольшому зданию красоту и изящество. Первоначальное перекрытие храма утрачено, и сейчас он покрыт купусообразной крышей, которая лежит непосредственно на капителях колонн. Коринфский ордер, использованный в этом храме, в дальнейшем стал излюбленным в римском зодчестве.

Центром деловой и общественной жизни Древнего Рима был форум, площадь, расположенная в низине между холмами Капитолием и Палаатином. На ней происходили народные собрания, где решались важнейшие вопросы управления государством, войны и мира; здесь на протяжении столетий кипела напряженная политическая

жизнь города. На форуме находились здание государственного архива, храмы, трибуна, с которой выступали ораторы, две базилики, где заключались торговые сделки и заседали суды, там же стояли многочисленные статуи прославленных римлян, а в дальнейшем и триумфальные памятники римских императоров.

От форума начинались важнейшие дороги Италии, к нему сходились основные улицы города. Центральная площадь республиканского Рима имела неправильную форму, так как застраивалась в разное время. В I веке до н. э. ее размеры составляли 160 м в длину и от 50 до 80 м в ширину. Вокруг нее располагались общественные здания и портики, облик которых неоднократно изменялся. Раскопки в

конце XIX—XX веке открыли развалины зданий, окружавших форум. Среди них возвышаются восемь гранитных колонн храма Сатурна, где хранилась государственная казна, руины базилики Юлия, построенной Цезарем в I веке до н. э., круглый храм богини Весты и три мраморные колонны храма сыновей Юпитера — Кастора и Поллукса.

Расцвет архитектуры Рима в эпоху Республики и творческое использование достижений греческого зодчества способствовали развитию теории архитектуры. В I веке до н. э. инженер и архитектор Витрувий создал трактат «Десять книг об архитектуре», который был подлинной энциклопедией строительной практики его эпохи. Витрувий сформулировал основные требования, которые применимы к архитектурному сооружению любого времени: оно должно сочетать в себе пользу, прочность и красоту. От зодчего Древнего Рима требовалось всеобъемлющее образование, включающее знание климата, почвоведения, минералогии, акустики, гигиены, прикладной астрономии, математики, истории, философии, а также архитектурной эстетики. Труд Витрувия пользовался большой популярностью в римское время и достиг настоящей славы в эпоху итальянского Возрождения, он послужил образцом для сочинений по теории зодчества во всех странах Европы. Наряду с архитектурой в эпоху Римской республики развивается реалистический скульптурный портрет, занимающий особое место в античном искусстве. Его своеобразие особенно ярко выступает при сравнении с портретами греческих мастеров. Изоб-

ражая великих писателей, полководцев, политических деятелей, греческие скульпторы эпохи классики стремились к созданию образа идеально прекрасного и гармонически развитого человека, который был образцом для всех граждан города-государства. В произведениях греческих мастеров III—I веков до н. э. сохраняется типическая обобщенность образов, но появляется большая индивидуализация в сочетании с эмоциональной выразительностью портретов.

В это же время на итальянской почве, главным образом в Этрурии, в портретном искусстве складывается другое направление с подчеркнутым интересом к индивидуальному облику человека. Традиции этого искусства сыграли решающую роль в формировании стиля римского портрета.

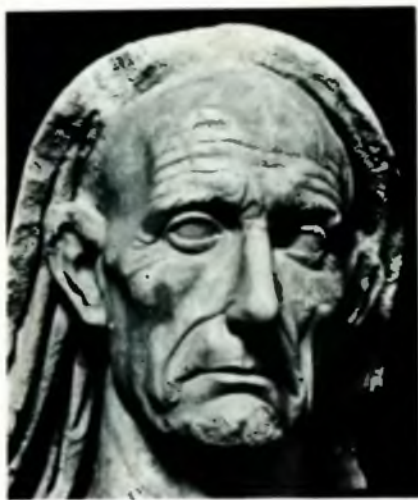
Самые ранние римские портреты выполнены этрускими мастерами. Подлинным шедевром скульптуры является бронзовый бюст, созданный в первой половине III века до н. э. В нем запечатлен человек с крупной красивой формы головой и правильным овалом лица. Пропорции лица свидетельствуют о стремлении к благородному идеалу греческого искусства, но типично римский орлиный профиль и чуть заметная асимметрия черт придают ему неповторимое своеобразие. Прекрасно гравированы волосы и борода. Инкрустированные глаза создают ощущение пронизательного взгляда. Внутренняя сила и сосредоточенность сообщают образу нравственное величие. В нем чувствуются ум, жизненный опыт, цельность характера. Умение обобщенно передать черты лица и сознательная типизация сбли-



172 Статуя оратора. Бронза. Около 100 г. до н. э. Флоренция. Археологический музей

жают работу этрусского мастера с портретными скульптурами ораторов и политических деятелей Греции IV—III веков до н. э. Долгое время этот бюст считался изображением прославленного римлянина Юния Брута, одного из инициаторов восстания в конце VI века до н. э., в результате которого был изгнан последний римский царь Тарквиний Гордый и установлена республика. В сознании римлян и в их легендах это был человек большого мужества, беспрельдно любящий свободу, образец доблестного гражданина. Не удивительно, что бронзовый бюст ассоциировался с образом легендарного римлянина.

В первые века существования Республики римляне заимствовали культ почитания предков, широко распространенный в Этрурии. В приемных богатых домов стояли портретные изображения предков хозяина дома, которые были предметом фамильной гордости аристократов. Писатели древности сообщают, что такие портреты часто отливали из воска и несли в погребальной процессии за гробом умершего знатного римлянина. Эти портреты отличались большой достоверностью в передаче черт лица, и многие из них, по существу, еще не были произведениями искусства, сохраняя культово-семейное значение.



173 *Портрет старого римлянина. Мрамор. 80—70 гг. до н. э. Рим. Ватикан*

Однако создание таких портретов способствовало развитию у скульпторов навыков точного изображения человеческого лица со всеми его неповторимыми индивидуальными чертами. Говорить о художественном значении этих портретных изображений не приходится — сами римляне предпочитали им прекрасные греческие статуи.

Определяющей чертой духовной культуры Рима в III—I веках до н. э. был интерес к индивидуальным характеристикам и чувствам человека. В это время складывается самобытный жанр римской комедии, запечатлевшей целую галерею поразительно живых и ярких образов, почерпнутых из жизни. Появление мемуарной автобиографической литературы, а также исторических сочинений свидетельствовало о росте национального самосознания римлян. Формирование представлений о личности гражданина и его роли в общественной жизни способствовало

развитию юридической мысли. В целом мировоззрению римлян присущ трезвый, глубоко рациональный подход к действительности. Это сказывается и в прозаическом характере римской религии, которая сводилась к точному исполнению обрядов. Римляне не создали поэтических сказаний о жизни богов и героев и даже по своему гордились этим. Поэт Вергилий писал: «... не вспахали быки, ноздрями огонь выдыхая, эти места, и зубов тут не сеяли Гидры свирепой, дроты и копья мужей не всходили тут частые нивой...»²². В самой культуре Рима складывались предпосылки и для реалистически правдивого изображения человека в искусстве. Интерес к индивидуальности человека, который проявился в литературе и театре, был близок и созвучен поискам скульпторов в портретном искусстве. Эстетические вкусы римлян отразились в бронзовой статуе оратора, отли-



174 *Портрет Помпея. Мрамор. 55—50 гг. до н. э. Копенгаген. Нью-Карлсбергская глипотека*

той около 100 года до н. э. Надпись на ней, начертанная на этрусском языке, сообщает, что скульптура поставлена в честь политического деятеля Авла Метелла. Мастер изобразил оратора в простой и естественной позе. Создается впечатление, что он говорит перед собравшимися слушателями. Его ноги слегка расставлены, жест руки призывает к вниманию, небрежно наброшена тога, рот полуоткрыт. Глаза были инкрустированы. Скульптор отмечает каждую деталь в облике и костюме оратора. Он показал сдержанного делового человека, исполненного чувства собственного достоинства. Мастер помнил, что перед ним свободный римлянин, который значителен своим положением гражданина и не нуждается в идеализации.

Развитию портрета способствовало и предоставленное римским чиновникам в I веке до н. э. право воздвигать

свои портретные статуи в общественных местах. В это время римляне заимствуют у греков ранее неизвестный им материал — мрамор — и технические приемы его обработки.

Одно из направлений в портретной скульптуре I века до н. э. следовало исконной римской традиции, стремясь к максимальной точности внешнего физиономического сходства. В портрете римлянина из Ватиканского музея, который относится к 80—70 годам до н. э., скульптор изобразил пожилого человека с аскетически суровым лицом. На его голову наброшено покрывало. Вероятно, эта голова принадлежала статуе, представляющей римского гражданина в момент жертвоприношения богам. С большим вниманием мастер передал неправильной формы голову, высокий лоб, изрезанный асимметричными морщинами, собранные у переносицы складки, глубоко поставленные глаза, выступаю-

шие скулы, старческие щеки, впалый, видимо, беззубый рот, сжатые в тонкую линию высохшие губы и тяжелый подбородок. Скульптор сознательно стремится показать лицо таким, каким оно было в действительности, и каждая деталь представляет для него самодовлеющий интерес. Мастер еще не владеет в полной мере приемами обработки мрамора: морщины на лице нанесены жесткими сухими линиями. Однако в портрете мы ощущаем образцового римлянина старого закала, настойчивого и сурового человека, типичного представителя древнеримской доблести, которая в сознании римлян была связана с простотой и строгостью нравов.

Другое направление в портретном искусстве сочетало римскую точность в изображении черт лица с приемами обобщения, характерными для греческого искусства. В портретах, созданных в середине I века до н. э., особенно чувствуется влияние эллинистической скульптуры.

В портрете знаменитого полководца Помпея (60—50 гг. до н. э.) скульптора привлекает не только своеобразие внешности, но и общее впечатление, которое рождает некрасивое, однако по-своему значительное лицо. Перед нами предстает немолодой человек с небрежной прической, мясистым носом, двойным подбородком и короткой шеей. В гордой постановке головы

чувствуется самодовольное упоение властью и туповатая ограниченность. В чертах лица — во взгляде глубоко посаженных глаз и упрямой складке губ — мастер показал индивидуальность облика Помпея и раскрыл различные стороны его характера. Он создал образ энергичного и деятельного полководца, опытного оратора, осторожного и холодного в своей жестокости политика, который активно участвовал в острой и кровопролитной схватке за власть, разгоревшейся в Риме в середине I века до н. э. Наблюдательность и правдивость скульптора подтверждаются свидетельствами современников. Один из них охарактеризовал Помпея как человека «честного на словах и лживого душой»²³. Эти качества его натуры нашли свое отражение в скульптурном портрете. Присущее римлянам глубоко рациональное отношение к действительности, умение видеть ее во всем многообразии и трезво оценивать ярко сказываются в превосходном портрете Помпея.

Таким образом, в I веке до н. э. складывается самобытное искусство римского портрета, в котором сливаются в едином творческом сплаве исконно римская традиция и влияние портретной скульптуры Греции. Эта особенность определила все дальнейшее развитие скульптурного портрета Древнего Рима.

ИСКУССТВО РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

(I—IV века)

С падением республиканского строя и установлением Империи перед литературой и искусством Рима встала задача прославления императора и возвеличивания его власти. В 27 году до н. э. римский сенат преподнес первому императору Октавиану титул Августа, что означает «возвеличенный» или «божественный». В дальнейшем этот титул носили все правители Рима. Власть императора, который именовался принцепсом, то есть первым гражданином и первым сенатором, не была утверждена юридически. Новый политический строй представлял собой монархию, внешне завуалированную республиканскими формами.

В исторических трудах и поэтических произведениях высказывается мысль о том, что Рим призван господствовать над другими народами. Поэт Вергилий провозгласил: «Вот твое, римлянин, будет искусство. Помни, что ты должен народами править, им устанавливать мир, слабых щадить и укрощать горделивых»²⁴. Эта идеологическая программа нашла свое образное воплощение и в многочисленных статуях императоров, которые воздвигали на площадях городов и в храмах. Образ властителя олицетворял силу и мощь Рима. Поэтому скульпторы в изображениях императоров при сохранении портретного сходства прибегали к сознательной идеализации. Образцом для подражания им служили греческие статуи V—IV веков до н. э., в которых римлян привлекали величавый пафос и благородная сдержанность, ясная простота форм и красота пропорций. Особенно ярко воздействие классического искусства



175 Монета с изображением Октавиана Августа. Деталь. Медь. I в. н. э. Берлин. Государственные музеи

176 Статуя Октавиана Августа. Мрамор. Начало I в. н. э. Рим. Ватикан

Греции на развитие римского портрета проявляется в конце I века до н. э. — I веке н. э. В греческой скульптуре римские мастера нашли тот пластический язык и те приемы героизации, которые наиболее отвечали требованиям эпохи начала Империи.

Высеченная из мрамора статуя Октавиана Августа прославляет его как полководца и правителя государства. Гордая, величавая поза и выразительный жест руки придают статуе монументальный характер. Плащ эффектно переброшен через руку, жезл символизирует власть полководца. Август облачен в панцирь, который украшают рельефные изображения. Могучая фигура с атлетически развитым телом и обнаженными мускулистыми ногами напоминает статуи греческих богов и героев. У ног Августа скульптор поместил изображение Амура, сына богини Венеры, от которой якобы вел свое происхождение род Августа. Черты лица Августа переданы правдиво, но его облику придано выра-

жение мужественной прямооты и честности, в нем подчеркнуты качества идеального гражданина, хотя, по свидетельствам историков, Август был осторожным и жестоким политиком. Героизированному образу императора, «отца отечества», как льстиво называли его сенаторы, удивительно созвучны строки поэта Горация: «Юпитер, грома мечущий, — верим мы — царит на небе: здесь на земле к богам причтется Август, покоривший Риму британцев и персов грозных»²⁵.

Идея величия Рима нашла наиболее яркое выражение в грандиозных памятниках архитектуры, созданных в эпоху Империи в I—IV веках. На первый план в римском зодчестве выступает подчеркнутая монументальность сооружений, характерная для вкусов народа — «властилина мира». Строительство преследовало определенную политическую цель — подчеркнуть щедрость правителя и сохранить его имя в памяти потомков. Императоры соперничали друг с другом, возводя



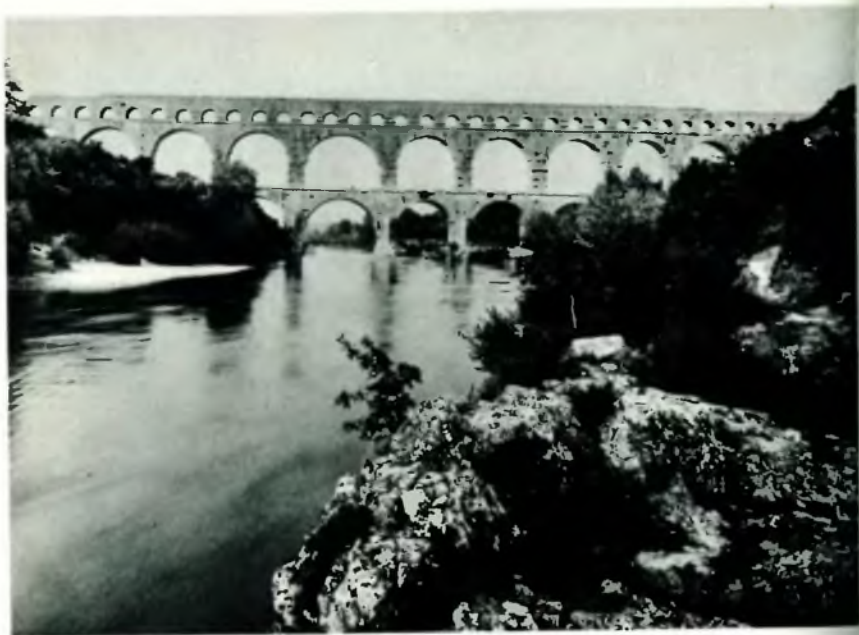
ансамбли площадей, административные здания и зрелищные сооружения. Писатели сообщают, что император Август, получив Рим кирпичным, оставил его мраморным. По словам Витрувия, Август хотел, «чтобы величие империи приумножалось и возведением великолепных общественных зданий»²⁶. Поэт Овидий на рубеже нашей эры говорил о золотом Риме, владеющем сокровищами всего мира. Другой писатель утверждал, что Рим «привлекал к себе вьюры всех богов и людей»²⁷. В IV веке Клавдиан был вправе сказать, что небо не взирает ни на что более величественное, ничей взгляд не охватывает ширины Рима, никакой ум не постигает его красоты и ни одни уста не могут выразить достойной его хвалы. Эти высказывания современников относятся прежде всего к архитектурному облику города. Стремясь завоевать популярность римской толпы, которая требовала «хлеба и зрелищ», императоры строили громадные амфитеатры для гладиаторских боев. Самый большой из них был сооружен в Риме в 75—80 годах и в средние века получил название Колизей от латинского слова «колоссеум» (колоссальный). В плане он представляет гигантский овал (188 × 156 м). Стена Колизея высотой в 50 м сложена из крупных блоков травертина. Три яруса сводчатых арок опираются на скрытые в стене мощные столбы. Воспринимаемые с разных точек зрения, они создают богатую светотеневую игру, оживляющую фасад. Суровый ритм бесконечно повторяющихся арок придает зданию величие и монументальность. Столбы,

которые служат опорой арок, украшены полуколоннами, утратившими свое конструктивное значение и сохранившими характер архитектурной декорации. В первом ярусе к столбам приставлены полуколонны дорического ордера, во втором — ионического, в третьем — коринфского, гладкую стену четвертого яруса расчленяют коринфские пилястры. Между пилястрами выступают по три кронштейна, опоры для мачт, на которых был натянут огромный составной тент для защиты зрителей от солнца. Полуколонны, несущие антаблемент, отделяют один ярус от другого и подчеркивают высоту стены. Ордера аркада, использованная в Колизее, стала важнейшей композиционной формой римской архитектуры. Своеобразным украшением Колизея были статуи, стоявшие в арках второго и третьего ярусов. Амфитеатр сильно пострадал от пожаров и землетрясений. На протяжении многих столетий средневековья он служил каменоломней, где выламывали блоки для строительства дворцов и церквей. Планировка Колизея отличается продуманным и точным расчетом. Композиционное построение фасадов наглядно передает внутреннюю конструкцию сооружения. Ярусам стены соответствуют пояса сидений внутри амфитеатра. Основу грандиозного амфитеатра составляют восемьдесят радиально расходящихся стен, сложенных из туфа и бетона. Они образуют клетки для лестниц, ведущих на верхние ярусы, и служат надежной опорой бетонных сводов, которые поддерживают места для зрителей. Многотысячная толпа зрителей вхо-



177 Вергилий пишет «Энеиду» (рядом — муза истории Клио и муза трагедии Мельпомена). Мозаика, Конеч II — начало III в. н. э. Тунис. Национальный музей Бардо

дила в Колизей через восемьдесят арок нижнего яруса и попадала в сводчатые галереи, идущие параллельно внешней стене Колизея. Четыре из них предназначались для зрителей, а пятая, роскошно отделанная мрамором и мозаиками, — для гладиаторов. Кольцевые галереи повторялись в двух верхних ярусах и служили местом отдыха для зрителей или убежищем на случай грозы.



Рационально устроенная система входов, лестниц и галерей позволяла быстро заполнить или освободить амфитеатр.

Центр Колизея занимала площадка, на которой происходили гладиаторские бои и травля зверей. Ее деревянный пол посыпали песком, по-латыни «арена», отчего площадка получила свое название. В помещениях под ареной находились клетки для зверей, комнаты для раненых и убитых гладиаторов, а также водопровод. С его помощью арену затопляли водой, и на ней разыгрывались морские сражения. Размеры арены позволяли выпускать одновременно до трех тысяч пар гладиаторов. Над ареной поднимался подиум — широкая площадка, где стояли мраморные кресла для

сенаторов, в особой ложе сидел император. Далее шли три яруса каменных скамей, облицованных мрамором. Еще выше располагались ряды деревянных сидений и галерея, где стояли зрители. Колизей вмещал около пятидесяти тысяч человек. Римский поэт Марциал называл его чудом света.

Арка и свод составляют основу конструкции Колизея, они столь же характерны для римского зодчества, как колонна для архитектуры Греции. Эти архитектурные формы представляют оригинальный вклад Рима в историю мировой архитектуры. Арки использовали и при строительстве акведуков, водопроводов, которые доставляли в Рим и другие города Империи чистую воду из горных источников. Если на пути водопровода встречались реки

кладки из тесаного камня. Блоки известняка тщательно пригнаны один к другому, без связующего раствора. Особую сложность представляла кладка арок. Их пролеты достигают 20 м, а центральная арка, соединяющая берега реки, имеет пролет в 24,4 м. Величественный акведук составляет единое целое с окружающим пейзажем. В нем заключена присущая римскому зодчеству целесообразная красота инженерной конструкции, четкая и строгая логика архитектурной мысли, воплощенная в мощном ритме повторяющихся арок.

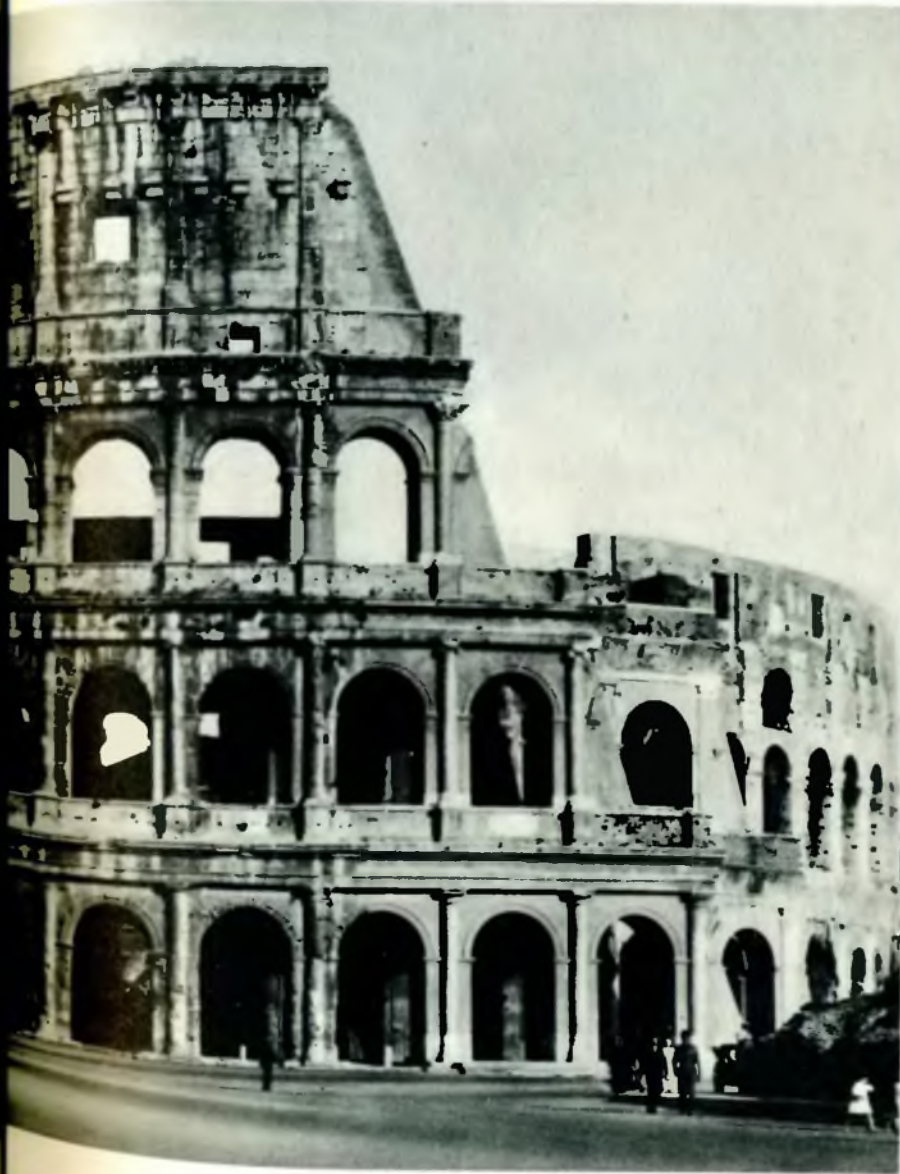
Римляне высоко ценили свои архитектурные сооружения, но особенно гордились акведуками. Инженер Фронтин, заведовавший водоснабжением Рима в начале II века, утверждал, что «акведуки — главное свидетельство величия Римской империи»²⁸.

Форму арки римляне использовали и для создания триумфальных памятников, прославляющих победы полководцев и императоров. Одна из лучших триумфальных арок была воздвигнута над священной дорогой, ведущей на Римский форум, в 81 году в память о победе императора Тита над восставшей Иудеей. Сложенная из мрамора арка высотой в 20 м служила постаментом для бронзовой скульптурной группы, которая изображала императора и сопровождающую его богиню победы на колеснице, запряженной четверкой лошадей. Высокий пьедестал, на котором стоит арка, и четыре стройные полуколонны с изящными капителями на ее фасадах, подчеркивают благородную красоту памятника. Над пролетом арки высечена посвятельная надпись, которая говорит,

178 *Гардский мост. I в. н. э. Ним (Южная Франция)*

или овраги, строители воздвигали аркады, которые поддерживали водопроводный канал. Первый водопровод появился в Риме еще в IV веке до н. э., а к III веку н. э., когда население столицы превысило миллион человек, город имел одиннадцать акведуков.

Лучше других акведуков сохранился Гардский мост, построенный в I веке в римской провинции Галлии и снабжавший питьевой водой город Ним. Общая длина водопровода составляла 50 км, но от него осталась лишь трехъярусная аркада, проходящая над долиной реки Гар, она имеет 273 м в длину и 49 м в высоту. Смелый замысел создателей акведука потребовал высокой строительной техники. Гардский мост — идеальный образец





180 Арена Колизея



что сенат и римский народ воздвигли арку божественному императору Титу. Широкий пролет арки украшали рельефы с изображениями триумфального шествия императора Тита. На одном из них — император, едущий на колеснице, на другом — римские легионеры несут драгоценные трофеи из Иерусалимского храма. В арке Тита достигнуто единство прекрасного архитектурного образа и скульптурных украшений, раскрывающих историческую значительность события.

Об устройстве богатых домов эпохи Империи яркое представление дают здания, раскопанные в Помпеях и Геркулануме. Эти небольшие города погибли при внезапном извержении Везувия в 79 году. Раскопки, которые ведутся с XVIII века, открыли две трети Помпей. Пересекавшиеся под прямым углом улицы делили город на четкие прямоугольные кварталы. Даже самая богатая улица, где находились многочисленные торговые лавки, в ширину не превышала 10 м, а в боковых улочках расстояние между домами составляло от 3 до 6 м. Мостовые были устланы каменными плитами, а на перекрестках были положены плоские камни одной высоты с тротуарами, чтобы прохожий не замочил ноги, переходя улицу во время дождя. Под тротуарами были проложены трубы водопровода. Археологи открыли торговую площадь города, административные здания, храмы, мастерские ремесленников, гладиаторскую школу и многочисленные дома богатей. Планировка домов отличается строгой симметрией, помещения расположены по сторонам оси, проходящей через центр дома. Дом делился

на две части: официальную, куда приглашали гостей, и частную, где проходила жизнь семьи. Центром первой половины был атриум — торжественная приемная. Главное место в нем занимал прямоугольный бассейн, над которым в потолке было сделано такой же формы отверстие для освещения. Через него в бассейн, отделанный мрамором, попадала дождевая вода. По краям бассейна стояли колонны, поддерживавшие крышу, а в самом бассейне — статуя, служившая фонтаном. В одном доме это был смеющийся мраморный мальчик с раковиной в руке, в другом — танцующий сатир, отлитый из бронзы. К атриуму примыкала вторая, частная половина дома: рабочий кабинет хозяина и место хранения архива — таблин, а также открытый внутренний двор — перистиль, который имел вытянутую прямоугольную форму.

Такие дворики были широко распространены в греческих домах, и римляне со II века до н. э. заимствовали их, сделав обязательной частью богатого дома. Перистиль стал любимым местом отдыха. Вокруг него с трех, иногда с двух сторон шла крытая колоннада, а в центре находился садик. Раскрашенные или покрытые штукатуркой под мрамор колонны, журчащие фонтаны, ниши, выложенные мозаикой или раковинами, искусственные водопады, прекрасные статуи — все это украшало перистиль, придавало ему особое очарование. Вокруг атриума и перистиля находились столовые, спальни, кухни, бани и другие помещения.

Искусство декоративного убранства домов достигло высокого совершен-



181 Глadiаторы. Мозаика. IV в. н. э. Рим. Галерея Боргезе



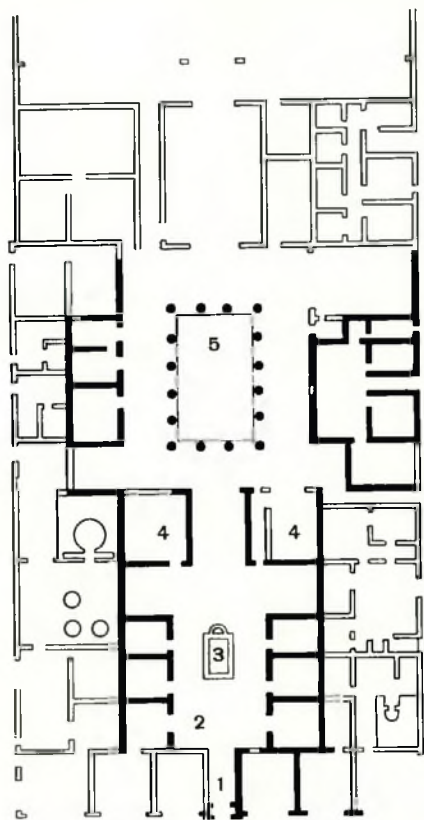


182 Арка императора Тита. Мрамор. 81 г.
н. э. Рим

183 Улица в Помпеях. I в. н. э.

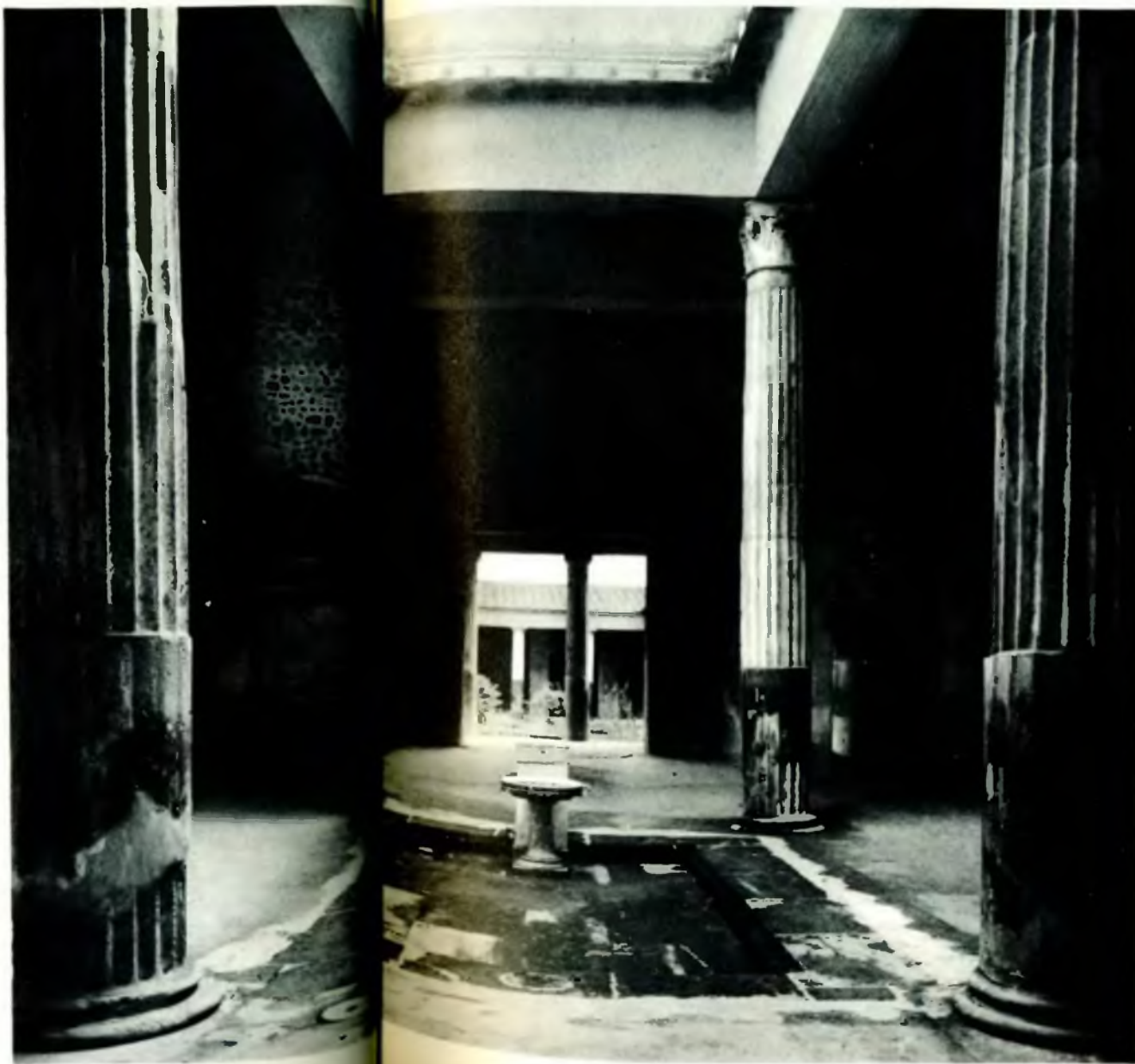
ства уже в последний век Римской республики. В помпейских домах полы украшались мозаикой. Там были открыты мозаики, изображающие странствующих актеров, морское дно, дерущихся петухов, кошку с куропаткой в зубах. Самая интересная мозаика, исполненная около 100 года до н. э., найдена в доме Фавна. Он получил свое название от бронзовой статуи пляшущего сатира или фавна, обнаруженной в атриуме. Мозаика занимает 15 кв. м и сложена из 1,5 миллиона кубиков естественных горных пород. Оригиналом для мозаичиста послужила картина художника Филоксена (конец IV в. до н. э.), изображающая битву Александра Македонского с персидским царем Дарием.

С поразительным искусством мастер запечатлел решающий момент сражения. С правой стороны несется обратившаяся в бегство персидская конница. В центре на колеснице изображен Дарий в высоком головном уборе, с луком в левой руке. Его возничий нахлестывает коней, которые скачут по телам раненых и убитых. Навстречу персидскому царю устремился Александр, шлем свалился с него в пылу боя, волосы растрепались. Исхудалое обросшее лицо с грубыми, некрасивыми чертами исполнено энергии и решительности. Два знатных перса, прикрывая собой царя, бросаются навстречу победителю. Художник умело передал грозное напряжение битвы, сверкающий блеск



184 План дома Паисы в Помпеях (II в. до н. э.): 1) Вход. 2) Атриум. 3) Бассейн. 4) Кабинет хозяина. 5) Перистильный дворик

185 Атриум дома Серебряной свадьбы. II в. до н. э. Помпеи





186 Танцующий фавн. Бронза. I в. н. э. Помпеи. Дом фавна (оригинал в Национальном археологическом музее Неаполя)

187 Перистиль в доме Менандра. I в. н. э. Помпеи

оружия, выразительные лица воинов. Мастерство композиции, реалистическая точность изображения, красота колорита, построенного на сочетании черного, белого, желтого и красного цветов, индивидуальность образов — все говорит о большом таланте мастера и делает его произведение одним из выдающихся творений античной мозаики.

Стены богатых домов украшали фресковые росписи. Штукатурка, на которую накладывали краску, состояла из

нескольких слоев, причем каждый последующий слой был более тонким и мелкозернистым. Во II веке до н. э. римляне заимствовали у греков роспись стены, подражающую кладке из цветного мрамора. Цвета фрески — красный, желтый, черный и белый — отличаются глубиной и чистотой тона.

В I веке до н. э. росписи становятся более сложными. Художники изображают на стенах архитектурные детали — колонны, карнизы, пилястры



и капители. Появляются и большие многофигурные композиции.

Один из лучших образцов живописи I века до н. э. — росписи в роскошной загородной вилле близ Помпей, которая благодаря сюжету фресок получила название виллы Мистерий. Развернутая на стенах композиция представляет сцены таинств, связанных с культом бога вина Диониса. Художник изобразил двадцать девять фигур почти в натуральную величину, они объединены в отдельные группы, ко-

торые четкими силуэтами выступают на красном фоне стены. Кроме мифологических персонажей — Диониса, его супруги Ариадны, сатиров и силенов — перед зрителем проходят образы участников мистерий. Особенно выразительна сцена, где грозная крылатая богиня замахнулась длинным хлыстом на коленопреклоненную девушку. Закрыв лицо руками, девушка припала к коленям сидящей женщины. Ее темно-коричневый плащ оттеняет золотистый тон нежного тела.



188 «Битва Александра Македонского с персидским царем Дарием». Мозаика. Деталь. Около 100 г. до н. э. Неаполь. Национальный археологический музей

Рядом с этой группой — обнаженная танцовщица с ударными инструментами в руках, а за ней девушка в темно-лиловом плаще. На фоне этого плаща выделяется сильная и стройная фигура танцовщицы. С удивительным мастерством художник передал сложное движение танцовщицы, ее легкую и гибкую грацию. Золотисто-желтый

шарф гармонирует с розовато-золотистыми тонами тела девушки. В колорите фрески ощущается изысканный декоративный вкус живописца: желтые и зеленые тона органично сочетаются с сиреневыми, пурпурными и черно-лиловыми. Фон стены подчеркивает яркость и звучность красок. В I веке н. э., в эпоху Римской империи,



на стенах богатых домов появляются созданные воображением художника фантастические здания и причудливые арки. Иллюзорно написанные далекие колоннады, галереи и портики как бы раздвигают пространство комнаты, открывая перед зрителем необозримые просторы. Фрески часто повторяли знаменитые

картины греческих художников на мифологические темы, и мастера по просьбе заказчиков воспроизводили целые картинные галереи.

В росписях встречаются изображения садов и парков, городов и гаваней, храмов и рек. В них сказывается характерный для городской культуры интерес к пейзажу. Художники умеют



189 Фрески из виллы Мистерий. 60-е гг. до н. э. Около Помпей





с большим мастерством передавать птиц и животных, жанровые сцены. Продуманной красотой композиции отличается изображение фруктов и посуды, написанное на стене дома в Геркулануме. Спокойным мягким светом освещены персики и стеклянная ваза, расположенные на деревянных полках. Искусно положенные блики на вазе передают тонкость и прозрач-

ность стекла. На темно-красном фоне запечатлел художник изящно изогнутую ветку с зеленовато-желтоватыми плодами и темно-зелеными листочками. Фреска написана широкими свободными мазками и радует глаз гармоничным звучанием цветowych пятен. Украшения богатых домов в Помпеях служат яркой иллюстрацией блистательного расцвета декоративно-

венных зданиях и на виллах рабовладельцев во всех римских провинциях — в Малой Азии, Сирии, Египте, северной Африке, Испании, Галлии, Греции, Северном Причерноморье. Не менее значительными были достижения римских зодчих, которые создали в I—II веках замечательные памятники архитектуры, призванные подчеркнуть величие «вечного города», столицы мира. К числу таких сооружений в первую очередь относились площади императорского Рима. Симметричная планировка отличает их от республиканского форума с его живописной композицией. Форум эпохи Империи представлял собой продолговатую, окруженную портиками площадь, в глубине которой стоял прямоугольный храм. Каждый новый император пристраивал свой форум к уже существующим, стремясь превзойти их пышностью и богатством. Огромное количество бронзовых и мраморных статуй стояло на площадях: в IV веке их число достигло десяти тысяч, а два века спустя писатель Кассиодор говорил: «Кажется, что в стенах Рима живет еще другой народ, состоящий из статуй»²⁰.

Среди площадей императорского Рима своими грандиозными размерами выделялся форум императора Траяна, построенный в 109—113 годах одним из величайших архитекторов Рима *Аполлодором*. Форум занимал прямоугольную площадь (116 × 95 м). В центре площади возвышалась конная статуя Траяна, отлитая из бронзы и покрытая позолотой. С трех сторон форум окружали портики, между колоннами которых стояли статуи знаменитых полководцев и ораторов. С

190 Фреска из виллы Мистерий. Участники танцев и танцовщица

прикладного искусства в эпоху Империи. На отношение римлян к этим произведениям проливает свет любопытное замечание одного из поэтов, который сравнивал хорошо сложенную мозаику с искусно составленной речью. Великолепные фрески и совершенные по исполнению, мозаики открыты не только в итальянских городах, но и в многочисленных общест-



191 Фреска из виллы Мистерий. Участники таинств. Деталь



192 Фреска из виллы Мистерий. Женщина с развешиваемым плащом. Деталь

четвертой стороны находилось величественное здание базилики. За ней располагались две библиотеки с латинскими и греческими рукописями, колонна Траяна и храм, посвященный императору. Весь архитектурный ансамбль расположен по одной оси. Его планировка отличается смелостью замысла и исключительной законченностью. Римский историк Аммиан Марцеллин утверждал, что это сооружение — единственное в целом мире и достойное удивления богов. Среди памятников форума, сильно пострадавших от времени, целой сохранилась только колонна Траяна, типичный для Рима монумент, прославляющий императора.

Тридцатиметровая колонна, которую венчает дорическая капитель, сложена из семнадцати барабанов каррарского мрамора. Ее основанием служит мраморный куб высотой в 5,5 м. внутри колонны проходит винтовая лестница из ста восьмидесяти пяти мраморных ступеней. На вершине колонны первоначально находился орел, а после смерти Траяна там установили бронзовую статую императора, которая погибла в эпоху средневековья (в XVI в. ее заменила статуя св. Петра, покровителя города Рима). Общая высота колонны вместе со статуей составляет 38 м. Колонна Траяна должна была продемонстрировать колоссальный размах работ, проведенных при строительстве форума. Для этого был срезан угол холма Квиринала, и строители вывезли 850 тысяч кубических метров земли. В надписи на бронзовой двери колонны говорилось, что монумент воздвигнут «для оповещения, какой высоты гора была снесена и место

для таких сооружений расчищено». По свидетельству римских историков, в пьедестал колонны была помещена золотая урна с прахом Траяна.

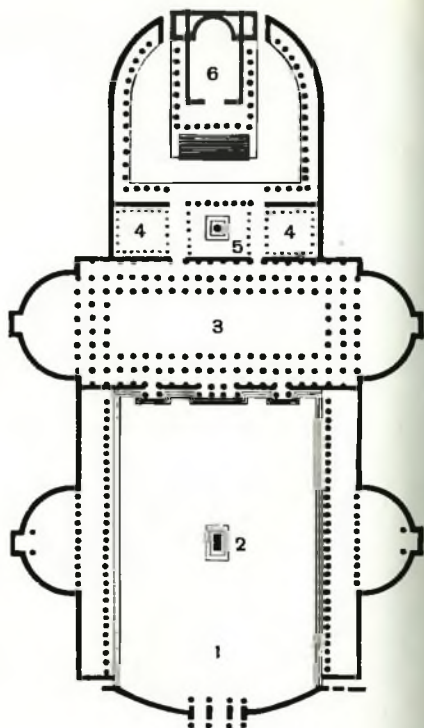
Величественный монумент прославлял и военные победы императора, одержанные им в походах против племен даков, которые жили по течению реки Дунай. От пьедестала до капители колонна облицована плитами паросского мрамора, на которых спиральной лентой идут барельефы. С исторической последовательностью изображены на двухсотметровой ленте все главные события походов Траяна: постройка моста через Дунай, переправа войск, столкновение с даками и самобытие их предводителя, охваченные пожаром дакийские поселения, шествие побежденных и триумфальное возвращение Траяна в Рим. Эти сцены являются драгоценным источником, рассказывающим об эпохе, военном деле, костюмах.

Изображения подчеркивают мощь римского войска. Один из эпизодов представляет осаду даками римских крепостей. За высокой стеной, сложенной из каменных блоков, стоят римские легионеры в шлемах и с продолговатыми щитами. Их ритмически повторяющиеся фигуры создают ощущение монолитного единства воинов. Внизу беспорядочная толпа даков безуспешно пытается овладеть укреплением. И нападающие и римские воины даны в одинаковом масштабе, в рельефе нет глубины, и почти не изображается пространство. Поэтому кажется, что римляне словно обрушивают с высоты свои удары на головы врагов. Скульпторы подчеркивают плоскостность изображения и строят



193 Натюрморт. Фреска из Геркулануми. Середина I в. н. э. Неаполь. Национальный археологический музей

рельеф на выразительности и разнообразном ритме линий контуров. Такая условность художественного языка соответствует этически спокойному характеру повествования. Избранного создателями рельефа. Издалека рельеф, украшающий колонну Траяна, производит впечатление орнаментального узора. В сценах рельефа — 2500 разнообразных фигур. Между ними были искусно спрятаны окна, служившие для освещения лестницы, проходя-



194 План форума императора Траяна:
1) Форум. 2) Конная статуя Траяна.
3) Базилика. 4) Библиотеки. 5) Ко-
лонна Траяна. 6) Храм Траяна

шей внутри колонны. Во всех важнейших эпизодах войны скульпторы подчеркнули выдающуюся роль Траяна: изображение императора повторяется девятью раз. Рельеф колонны Траяна представляет уникальный памятник римской скульптуры.

С именем архитектора Аполлодора, создавшего форум Траяна, связан, как думают некоторые ученые, и другой выдающийся образец римского зодчества — Пантеон императора Адриана, построенный в 120—125 годах. Его название обозначает в переводе с греческого «храм всех богов». Пантеон — круглое в плане здание, некрытое ку-

полон. В нем проявились техническое мастерство и художественная выразительность римской архитектуры. Сооружение купола было крупнейшим достижением античного инженерного искусства.

Круглая стена здания толщиной в 6,2 м стоит на массивном фундаменте, она выполнена в кирпично-бетонной технике. Внутри стены оставлены пустоты для облегчения ее веса. Восемь массивных опор — пилонов, соединенных между собой строго продуманной системой кирпичных арок, поддерживают купол. Он, как и стена, сложен из горизонтальных слоев бетона.

195 Архитектор Аполлодор. Колонна императора Траяна. Мрамор. 113 г. н. э. Рим



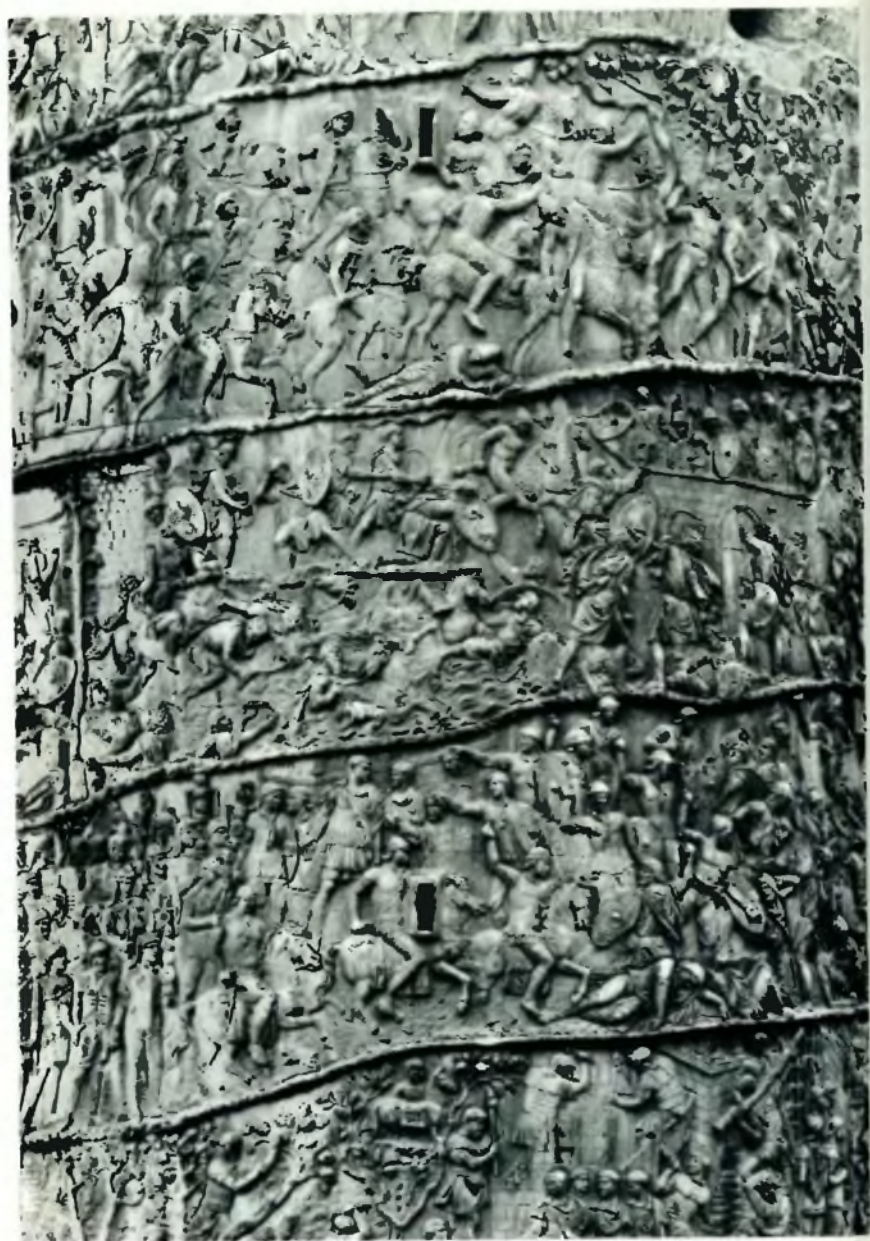
Для прочности конструкции купола наружная стена возведена на один ярус выше внутренней, на которую опирается купол. Массив стены как снаружи, так и внутри здания искусно скрыт плитами облицовки. Наружная часть здания была покрыта белой штукатуркой, а купол — позолоченной бронзой.

Композиция Пантеона удивительно проста. Строгий портик с колоннами, высеченными из монолитных глыб красного гранита, украшает его фасад. Колоннада портика отличается монументальным величием.

Высота здания достигает 42,7 м,

а диаметр грандиозного купола составляет 43,2 м. Пол Пантеона выложен мраморными плитами, а стена разделена на два яруса: нижний украшают лоджии с коринфскими колоннами и глубокие ниши, где в древности стояли статуи, верхний был расчленен пилястрами из драгоценного цветного мрамора, которые в XVIII веке были заменены современными украшениями.

С непревзойденным совершенством решил зодчий проблему внутреннего пространства в Пантеоне. Оно поражает необычайной цельностью и гармонической красотой. Эти качества





достигнуты благодаря ясной логике архитектурного замысла и прекрасно найденной соразмерности пропорций. Диаметр здания равен его высоте, а высота стены, несущей купол, составляет половину высоты Пантеона. Купол изнутри представляет точную полусферу, он украшен пятью рядами кессонов. Этим архитектор достигает впечатления сравнительной легкости. Перспективно уменьшающиеся кессоны создают ощущение необыкновенной высоты и единства внутреннего пространства. Сквозь девятиметровое отверстие в центре купола в храм льется поток света. Вплоть до конца XIX века купол оставался непревзойденным по своей величине, а сам Пантеон в течение столетий служил образцом здания, перекрытого куполом.

196 Рельеф колонны Траяна. Деталь

197 Рельеф колонны Траяна. Деталь. Осада
даками римского укрепления



Во II веке Рим достиг вершины своего могущества. Римские легионы стояли в Британии и на берегах Евфрата, в Северном Причерноморье и у порогов Нила. Знаменитый ученый Плиний Старший говорил, что в Риме можно увидеть товары всего мира: испанскую шерсть и китайский шелк, цветное стекло из Александрии и арабские пряности, вина греческих островов и целебные травы Африки, сыр с Альп и рыбу из Черного моря, драгоценные камни Урала и мрамор из римских провинций. Развитие рабства и оживленная торговля способствовали бурному расцвету провинций. В них возникают новые города с харак-

терной для римского зодчества четкой планировкой. Один из наиболее сохранившихся городов II века — Тимгад — был расположен на плодородной равнине в Алжире. Основанный по приказу императора Траяна в центре торговых путей, город быстро вырос. В основу его планировки положен план римского военного лагеря. Общие очертания Тимгада приближаются к квадрату, его размеры 330 × 360 м. Две главные улицы пересекаются под прямым углом и делят город на четыре одинаковые части. По обеим сторонам улиц были построены портики, которые спасали пешеходов от палящего солнца. В центре города находился

До наших дней сохранились грандиозные руины терм, построенных в правление императора Каракаллы, в 211—216 годах. Они занимали площадь в одиннадцать гектаров. Главное здание стояло на обширной искусственной террасе. Со всех сторон его окружал тенистый парк с аллеями и цветниками в нем был устроен стадион с трибунами для зрителей и отдельные здания для библиотек, музыкальных и литературных концертов. В главном здании терм по центральной оси располагались открытый бассейн с холодной водой, величественный парадный зал площадью в 2700 кв. м, теплая баня и круглая парильня. Справа и слева от осей главных помещений находились вестибюли, залы для раздевания, глубокие бассейны и открытые перистильные дворы, где занимались гимнастическими упражнениями. Для перекрытия больших помещений строители использовали своды. Парадный зал, богато украшенный мозаиками, позолотой и мраморными статуями, был перекрыт тремя мощными крестовыми сводами, опорой которым служили восемь огромных столбов. Обширные залы, покрытые сводами, сменялись один за другим, образуя единое внутреннее пространство. Решение этой проблемы с помощью сводчатых покрытий — одно из выдающихся проявлений инженерного таланта римлян.

Парадный зал терм был залит солнцем и светом, который падал сквозь круглые проемы в высоко расположенные застекленные окна. Стены зал украшали плиты разноцветного мрамора. В термах могло одновременно находиться до 1600 человек.

198 Плинтон. 120—125 гг. н. э. Рим

форум, окруженный колоннадой, неподалеку от него — театр, библиотека и городские бани. В конце одной из главных улиц высилась монументальная арка Траяна. Виллы богачей располагались за чертой города. Тимпад — типичный образец городского строительства Римской империи.

Неотъемлемой частью городской жизни в Римской империи были общественные бани — термы. В Риме к IV веку насчитывалось двенадцать больших императорских терм и сотни частных бань. Они служили местом отдыха и развлечения. Посещение терм входило в повседневную жизнь римлянина.



199 Интерьер Пантеона





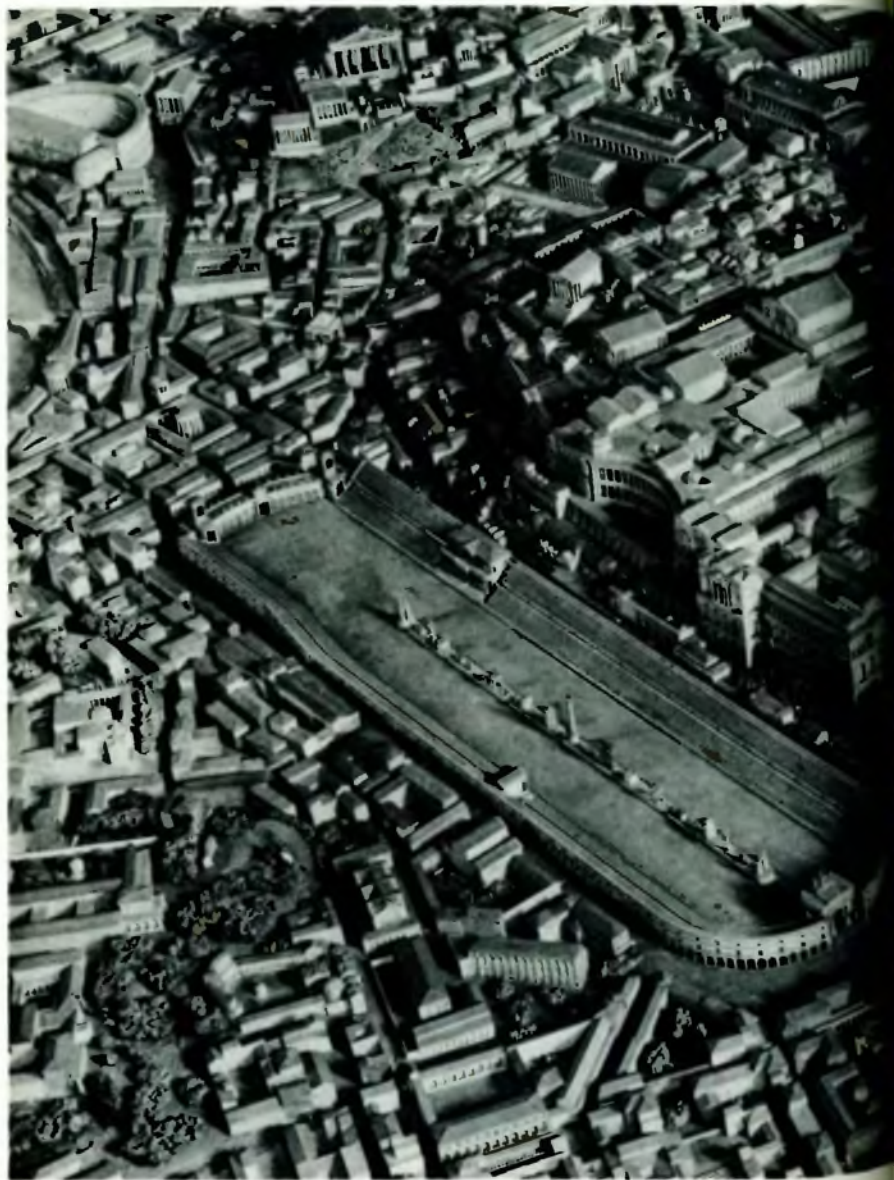
С замечательным искусством спланирована система водоснабжения и отопления в термах. Вода поступала из специального водопровода и оттаивалась в больших цистернах. Канализация позволяла в несколько минут менять воду в любых бассейнах. Горячий воздух от подземных печей распространялся по трубам и отопительным ходам, устроенным в полах, стенах и сводах банных помещений; от него согревалась вода в бассейнах. Термы Каракаллы справедливо считались одним из чудес Рима.

С той же степенью технического и художественного совершенства было воздвигнуто последнее крупное сооружение Рима — базилика императора Максенция (ок. 310 г.). Это судбно-административное учреждение, в котором протекала деловая жизнь города, превосходило все более ранние базилики своими колоссальными размерами и безупречностью конструктивного решения. Прямоугольное в плане здание имело 100 м в длину и 76 м в ширину. Архитектор решил создать перекрытие над огромной площадью в 6000 кв.м и использовал для этого различные типы сводов. Внутри базилика делилась на три нефа, центральный имел 35 м в ширину, столько же в высоту и был перекрыт, как в термах Каракаллы, трехпролетным крестовым сводом, чей вес равнялся 7000 тонн. Этот свод поддерживали восемь мощных столбов, к которым примыкали монолитные двадцатиметровые колонны, и зрителю казалось, будто они несут тяжесть свода. Центральный зал был значительно выше боковых, и в его продольных стенах, под

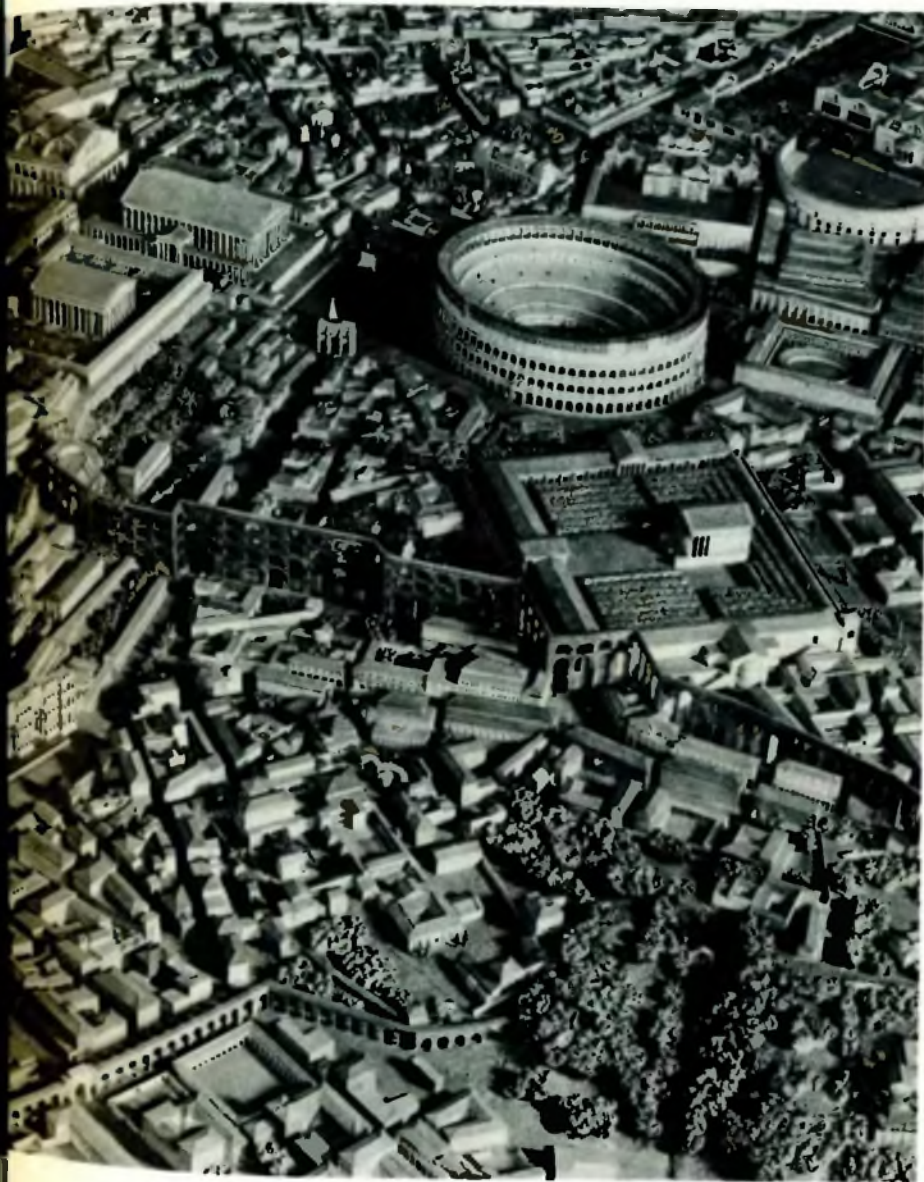
самыми сводами, прорезали окна. Каждый из боковых нефов включал три помещения, связанные между собой большими арочными проемами. Оси этих помещений были перпендикулярны оси главного зала, а их цилиндрические своды высотой 24,5 м были украшены кессонами, которые подчеркивали громадные размеры здания. Конструкция стец и сводов представляла типичный для Рима кирпично-бетонный монолит. Базилика Максенция с ее симметрично организованным внутренним пространством, с ее залами, поражающими своим необъятным величием, послужила образцом для христианских базилик средневековья. Даже сейчас, когда сохранился только северный неф, опоры центрального зала и контрфорсы над ними, здание является одним из самых грандиозных памятников античного Рима.

Римская архитектура достигла в эпоху Империи своего высочайшего расцвета. Ее технические и композиционно-художественные открытия сыграли огромную роль в истории мирового зодчества. Опыт строителей Рима использовали архитекторы Европы вплоть до XIX века.

Выдающимся достижением изобразительного искусства эпохи Римской империи является скульптурный портрет. В портретных образах, созданных римскими мастерами на протяжении I—IV веков, отразились эстетические вкусы, идеалы римлян и особенности их мировоззрения. Роль римского портрета в истории мирового искусства определяется его глубокой жизненной правдой и утверждением реалистического метода в изображении неповторимой индивидуальности человека



201 Центр Рима в IV в. н. э. Макет архитектора И. Джиемонди. Рим.
Музей римской культуры





202 Рельеф с изображением легионеров. Мрамор. Первая половина II в. н. э. Париж. Лувр

203 Улица в Тимгаде. II в. н. э.

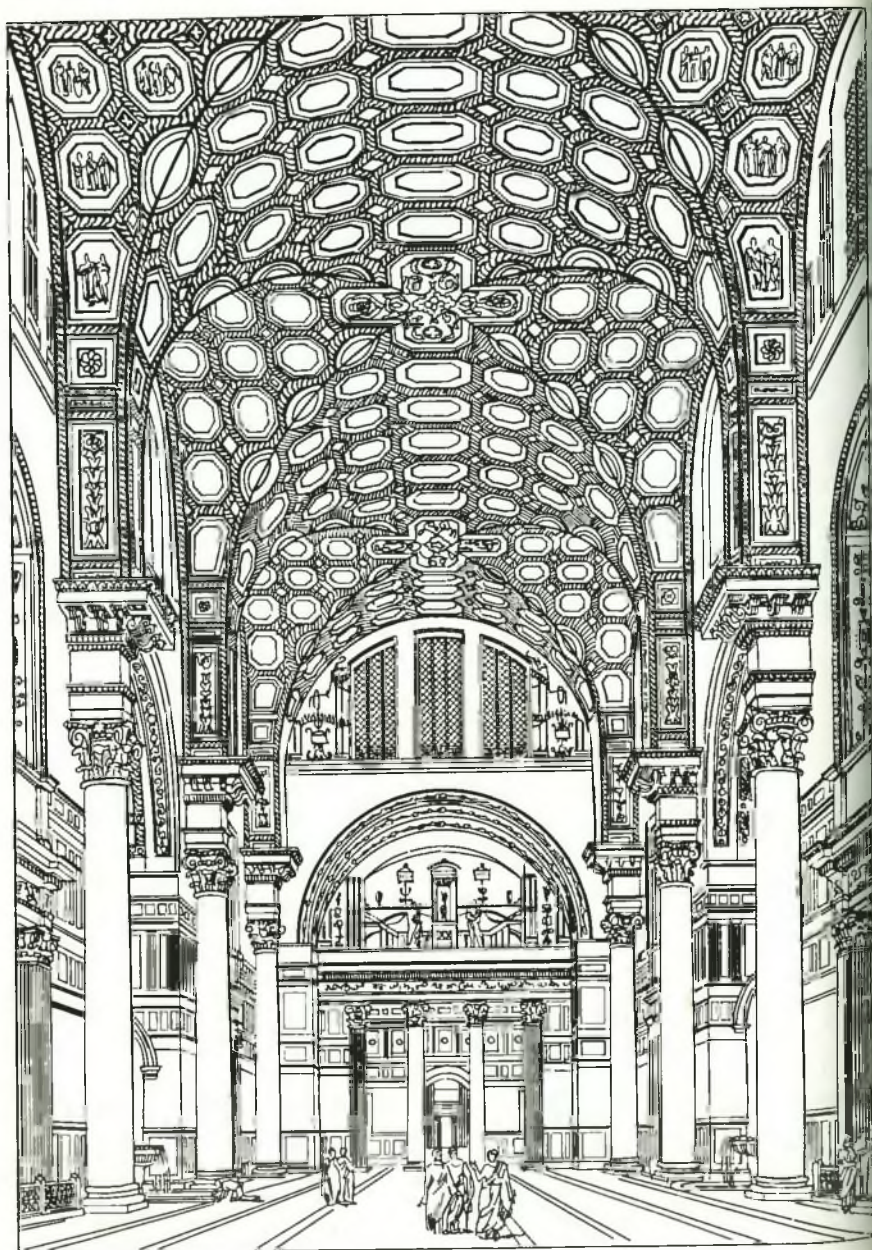
Все дальнейшее развитие портретной пластики во многом основано на творческом наследии римских мастеров. Установление Империи положило конец бурной и напряженной политической жизни Рима. Все попытки протеста против произвола и жестокости правителей беспощадно подавлялись. Сенат, формально сохранивший права высшего органа власти, безудержно льстил императорам и раболепно пресмыкался перед ними. Потомки римской знати, утратив интерес к общественной деятельности, проводили жизнь в роскошных дворцах и тратили целые состояния на пиры и драгоценности. Их окружали толпы рабов, готовых исполнить любую прихоть своего господина. О широком распространении рабства в римской мировой дер-

жаве прекрасно сказал Плиний Старший: «Мы ходим чужими ногами, видим чужими глазами, приветствуем встречных, пользуясь чужой памятью, живем чужими трудами. Естественное потеряло цену, а жизнь — содержание. Мы оставляем себе лишь наслаждение»³⁰. Безумная расточительность и праздное существование способствовали крайнему разложению нравов, которое стало подлинным бедствием императорского Рима. «Свирепей войн налегла на нас роскошь»³¹, — с горечью отмечал знаменитый сатирик Ювенал. Художественные интересы вырождающейся аристократии в значительной мере ограничивались собиранием произведений греческих мастеров. В портретном искусстве сохранялось



идеализирующее направление, сложившееся под влиянием греческой скульптуры в конце Республики и начале Империи. Однако во второй половине I века формируются новые общественные вкусы, обусловленные социальными изменениями в среде господствующего класса. С упадком старой знати выдвинулись разбогатевшие слои провинциальных рабовладельцев. Они стали опорой династии Флавиев, основатель которой, Веспасиан, был командующим одной из римских армий. В его правление руководящие посты военной и гражданской администрации заняли представители провинциальной аристократии и богатые вольноотпущенники. От потомственной римской знати их отличала хозяйственность и грубоватая простота.

Понятиям и вкусам этих людей были ближе реалистические традиции республиканского портрета, чем идеализирующее направление эпохи Августа. На формирование общественных вкусов большое влияние оказывала и римская сатира, которая рисовала яркую картину упадка общественной морали. С поразительной силой и негодованием обличали разложение знати поэты Марциал и Ювенал, произведения которых запечатлели целую галерею человеческих пороков. Популярность сатиры в образованных кругах общества была непосредственно связана с характерным для римской культуры того времени глубоким интересом к человеческой личности, к познанию чувств и характеров людей. Обличительный пафос римской сатиры уди-



вительно близок беспощадному реализму скульптурного портрета второй половины I века. Их сходство заключается прежде всего в правдивости образов и пристальном внимании к индивидуальным конкретным особенностям человека.

Портреты, созданные в эпоху правления Флавиев (70—90-е гг. н. э.), отличаются подчеркнутой выразительностью. В неповторимо своеобразном облике человека скульпторы раскрывают основные, сложившиеся под воздействием жизненного опыта и окружающей среды качества характера.

С подлинным реализмом запечатлел мастер облик императора Веспасиана. Скульптор правдиво изобразил крупную, тяжелую голову императора, покрытый морщинами лоб, неприятный сверлящий взгляд маленьких, глубоко посаженных глаз, большие уши, характерный рисунок рта, массивный подбородок и жилистую шею. Черты лица Веспасиана схвачены с такой остротой, что в них ясно проявляется индивидуальность императора и его характер. В выражении лица чувствуется твердая воля, настойчивость и деловитость, которые сочетаются с практицизмом и хитростью умного хозяина. Происходивший из семьи откупщика по сбору налогов, Веспасиан не думал о том, чтобы замалчивать или приукрашивать свое прошлое. Придя к власти в момент, когда римская казна почти опустела, император упорядочил управление провинциями и сократил расходы двора. Веспасиан торговал должностями и продавал за деньги судебные приговоры, его девизом стало циничное выражение «деньги не пахнут». Ему было свойственно

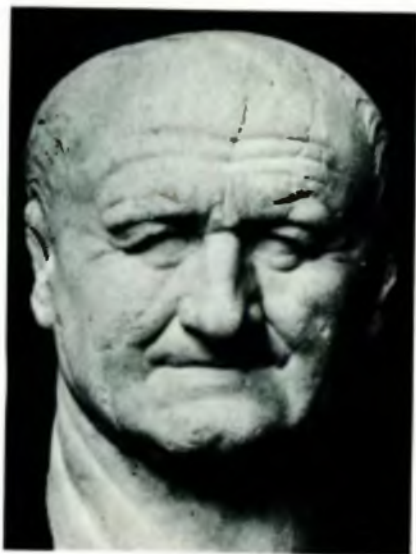
205 Зеркало из дома Менандра в Помпеях.
Серебро. I в. н. э. Неаполь. Националь-
ный археологический музей



едкое остроумие: чувствуя приближение смерти, Веспасиан обратился к приближенным и, намекая на обычный посмертного обожествления императоров, произнес: «Увы, я, кажется, становлюсь богом»³². Свидетельства историков в полной мере подтверждают ту глубокую и точную характеристику императора, которую дал талантливый мастер в скульптурном портрете Веспасиана.

В поисках жизненной правдивости скульпторы эпохи Флавиев не останавливаются и перед разоблачением самых низменных качеств в человеческой натуре. В бронзовом бюсте богатого вольноотпущенника из Помпей Луция Цецилия Юкунда (70-е гг. н. э.) мастер передал асимметричное лицо пожилого человека с покатым лбом, обрюзгшими щеками и отеками под глазами. Награвированные воло-

сы словно прилипли к голове, широко раскрыты жадные проникающие глаза, на губах застыла недобрая ухмылка. Шероховатая дряблая кожа, бородавка на щеке и тонкие оттопыренные уши поражают своим уродством. Выразительность портрета достигает степени гротеска. В доме Юкунда были обнаружены многочисленные расписки должников, он занимался ростовщичеством, выдавая деньги под проценты. Сама жизнь наложила неизгладимый отпечаток на лицо этого человека, который, используя выражение писателя Петрония, «вырос из ничего»³³ и был преисполнен уважения к себе за то, что добился высокого положения собственными усилиями. Трезвый расчет и всепоглощающая страсть к наживе составляют основу его отношения к жизни. Для такого



206 Портрет императора Веспасиана.
Мрамор. 70-е гг. н. э. Копенгаген.
Ню-Карлсбергская галлерея

человека, говоря словами сатирика Ювенала, «священной всего — величие денег»³⁴. Раскрывая в чертах лица характер разбогатевшего вольноотпущенника, скульптор создает глубоко правдивый и выразительный художественный образ.

Утверждение жизненных черт в портрете сопровождается новыми художественными приемами, использованием пластичной живописной манеры обработки мрамора. Эту манеру римляне заимствовали у эллинистических скульпторов. В одном из портретов перед нами предстает знатная римлянка. Гордый поворот головы и высокая модная прическа придают портрету парадное величие. Эффектная игра светотени в завитых локонах оттеняет спокойствие лица, чувственные губы и холодное безразличие взгляда. Угожая вкусу заказчицы,

скульптор тем не менее остается предельно правдивым в трактовке характера. В облике дамы угадывается чувство превосходства, гордое сознание своей привлекательности и постоянная привычка повелевать.

Высокого расцвета достигает портретная живопись. Хотя в Риме ее образцы не сохранились, о ней можно судить по знаменитым портретам, обнаруженным в погребениях Фаюмского оазиса, в Египте. Их нашли на лицах мумий. Эти портреты, созданные в I—III веках, — единственные произведения станковой живописи древнего мира, дошедшие до нас. Их писали с натуры еще при жизни покойного. Портреты исполняли на деревянных дощечках, иногда на холсте в технике темперы и восковой живописи. Художники запечатлели людей разного возраста и различного происхождения,



207 Портрет Цецилия Юкунда. Бронза.
70-е гг. н. э. Неаполь. Национальный
археологический музей

среди них есть и римляне, и греки, и египтяне. Большими художественными достоинствами отличается портрет пожилого мужчины, вероятно, римлянина, исполненный в I веке. Художник точно передает некрасивое лицо, изрезанные глубокими морщинами щеки, крючковатый нос, чуть перекошенный рот и упрямо выдвинутый подбородок. Мастерски используя светотень и разнообразную манеру наложения мазков, он достигает почти скульптурной лепки, хорошо соответствующей выражению лица энергичного и волевого человека. В напряженном взгляде мужчины ощущается беспокойство, проглядывающее сквозь внешнюю суровость. Оно воспринимается как сдержанная скорбь об утраченной жизни.

Если в портретах второй половины I века мастеров увлекает проблема

раскрытия характера, то в следующем столетии художественные поиски скульпторов и образный строй портретов меняются. Эти перемены связаны прежде всего с новыми веяниями в сознании римского общества.

Образ человека в портретном искусстве Рима обретает новые черты во II веке, когда Империя достигла вершины своего могущества. Многочисленные военные походы императора Траяна произвели сильное впечатление на его современников. В честь одержанных побед произносили хвалебные речи и воздвигали монументы. Скульпторы изображали Траяна энергичным и умным государственным деятелем, в одежде римского полководца. Впоследствии владыкам Рима при вступлении на престол выражали пожелание: «Будь счастливее Августа, лучше Траяна».



208 Портрет дамы. Мрамор. 80—90 гг.
н. э. Рим. Капитолийский музей

Преемники императора Траяна не вели больших завоевательных походов, стремясь укрепить границы государства. Расцвет провинций сопровождался распространением в них римской культуры. Прежнее деление на граждан Рима и жителей провинций стирается: «... имя римлянина перестало быть принадлежностью города, но стало достоянием всего культурного человечества»³⁵, — говорил один из ораторов II века. Культура приобретает утонченный характер, что связано с возрождением интереса к греческой цивилизации. Обращение к греческому искусству во многом объясняется и личными вкусами императоров этой эпохи. В искусстве портрета правда характера сменяется стремлением передать эмоциональное состояние человека. Появляются и новые приемы в скульптурной технике: пластическое

обозначение зрачка, который ранее отмечали краской, полировка поверхности мрамора и обильное использование бурава.

В прекрасном портрете юноши, исполненном в середине II века, скульптор запечатлел его правильные черты, близкие греческому идеалу красоты. Живописно разметавшиеся волосы падают на высокий чистый лоб. Взгляд, устремленный вдаль, кажется задумчивым и созерцательным. Виртуозная обработка мрамора создает тончайшие эффекты светотени, которые оживляют лицо и придают ему особую одухотворенность. Близки света и легкие воздушные тени, скользящие по лицу, словно обволакивают его мягкой дымкой. Искусно полированный мрамор передает нежную кожу юношеского лица, полного обаяния романтической грусти.



209 Портрет юноши из Файюма. Дерево, энкаустика. Первая половина II в. н. э. Москва. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



210 Портрет пожилого мужчины из Фаюма. Дерево, энкаустика. Вторая половина I в. н. э. Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



- 211 Статуя императора Траяна. Деталь.
Мрамор. Начало II в. н. э. Музей в
Остии (Италия)
- 212 Портрет юноши. Мрамор. Около 150 г.
н. э. Берлин. Государственные музеи



В портретах, созданных во второй половине II века, скульпторы достигают необычайной выразительности в раскрытии душевных чувств человека. В портрете «Сириянки», молодой женщины восточного происхождения, скульптор правдиво изобразил ее внешние черты: узкий овал лица, продолговатые миндалевидные глаза, неправильной формы нос, чуть припухшие губы большого рта и маленький, с ямочкой, подбородок. Легкий наклон головы и мягкие волны прически, которую увенчивают красиво уложенные косы, придают образу изысканную грацию. В неправильных чертах лица привлекает хрупкая нежность и женственность. Тонкие приподнятые брови, прозрачные тени в уголках глаз и рассеянный взгляд раскрывают поэтическую одухотворенность молодой женщины. Грустная полуулыбка,

озаряющая ее лицо, придает образу оттенок мечтательности и слабости. В мягкой моделировке поверхности мрамора, словно светящегося изнутри, в плавных переходах от чуть выступающих скул к щекам и подбородку, в скользящих по лицу бликах ощущается совершенное мастерство талантливого скульптора.

К лучшим произведениям этой эпохи принадлежит знаменитая конная статуя императора Марка Аврелия. Она была отлита из бронзы около 170 года. В XVI веке великий итальянский мастер Микеланджело поставил эту статую в центре созданной им площади на Капитолийском холме в Риме. По ее образцу были в дальнейшем исполнены конные монументы во многих странах Европы.

Скульптор изобразил Марка Аврелия в скромном плаще, без император-



213 «Сиричанка». Мрамор. Около 170 г. н. э.
Ленинград. Государственный Эрмитаж

214 Конная статуя императора Марка Аврелия. Бронза. Около 170 г. н. э.
Рим. Площадь на Капитолии

ских отличий. Свободно выющиеся волосы обрамляют его задумчивое лицо, в котором угадывается высокая интеллектуальная культура «философа на троне», как называли императора историка. Эффектная игра светотени в прическе оттеняет внешнее спокойствие и самоуглубленность Марка Аврелия. Его поза и приветственный жест протянутой вперед руки отличаются простотой и естественностью. Статуя лишена той подчеркнутой торжественности и показного величия, которыми отмечены изображения правителей Рима предшествующего времени, например статуя императора Августа. В портрете Марка Аврелия мастер раскрыл настроения человека, который остро ощущает противоречия окружающей действительности и стремится уйти от них в мир мечты и глубоко личных переживаний. Сам

император в своем дневнике, красноречиво названном «Наедине с собой», писал: «Время человеческой жизни — миг, ее сущность — вечное течение, ощущение — смутно, строение всего тела — бrenно, душа — неустойчива, судьба — загадочна, слава — недо-стоверна»³⁶.

Пристальный интерес к тончайшим оттенкам душевного состояния человека — отличительная черта портретного искусства второй половины II века, когда в римском обществе все больше распространяются индивидуалистические взгляды и разочарование в жизненных ценностях. Поэтому эмоциональные переживания Марка Аврелия воспринимаются не только как проявление его индивидуальной натуры, но и как более общие черты мировоззрения, характерные для всей эпохи. Римские мастера II века обога-

тили возможности скульптурного портрета, сделав новый шаг в познании человеческой личности. Впервые в истории мирового искусства они приблизились к пониманию сложности и противоречивости душевной жизни человека.

В портретном искусстве второй половины II века, как и в философии этого времени, находит своеобразное выражение конфликт между личностью и обществом, порожденный глубоким экономическим и социально-политическим кризисом, в который вступает Римская империя в этот период.

Рабовладельческий способ производства, охвативший всю территорию Средиземноморья, исчерпал возможности для дальнейшего развития и стал тормозом на пути общественного прогресса. В III веке в большинстве провинций наблюдается запустение земель, упадок ремесла и строительства, разорение городских землевладельцев. Одновременно растут крупные имения, владельцы которых сдают участки земли свободным арендаторам — колонам. Их число увеличивается за счет обнищавших крестьян, рабов и вольноотпущенников. Громадные имения живут своей замкнутой хозяйственной жизнью, полностью обслуживая собственные потребности. В них складываются ростки новых форм эксплуатации, предвосхищавших феодализм, однако полного развития они не могли получить в силу господства рабовладельческих отношений.

Разорявшиеся мелкие и средние городские рабовладельцы, в прошлом составлявшие главную опору императорской власти, становились жертвами крупных собственников и выступали

215 *Охота. Мозаика. Конец II в. н. э. Тунис. Национальный музей Бардо*

за ограничение богатства и могущества земельных магнатов. С другой стороны, представители провинциальной земельной знати, из которых состоял сенат, стремились завладеть максимальным количеством земли и поставить во главе Империи правителей, выражавших их интересы. Противоречия между различными социальными группировками рабовладельческого класса нашли выражение в борьбе за власть между «сенатскими» и «солдатскими» императорами. Политическая история Римской империи в III веке — это кровавые граждан-



ские войны, убийства и грабежи, казни и непрерывные восстания угнетенных. Постоянная смена императоров сопровождалась ослаблением внешнего могущества государства. Особенно тяжелый и острый период кризиса приходится на середину III века, когда Империя буквально находилась на грани полного развала и гибели. Ее границы оказались беззащитными, и полчища варваров хлынули на территорию провинций, а с востока наступали персы. К военным ужасам прибавилась еще небывалая по силе эпидемия чумы и страшные землетрясения,

поглотившие целые города. От Рима отпали многие провинции, провозгласившие свою независимость, по всей Империи свирепствовал голод. Эти события рождали в сознании современников мысль о конце мира.

Отражение грозных событий эпохи мы встречаем в рельефах, украшающих римские саркофаги III века. На одном из них запечатлена сцена битвы между римлянами и варварами. Фигуры сражающихся заполняют всю стенку саркофага, создавая впечатление клубка тел, слетенных в смертельной схватке. Мощными пластическими объемами



переданы фигуры воинов и лошадей, подчеркнуты грубые некрасивые лица умирающих варваров и злобное торжество победителей-римлян, в центре которых выделяется полководец на коне. Богатые эффекты светотени и сложные движения, в которых показаны сражающиеся, усиливают ощущение яростного и напряженного боя.

В политической жизни Рима III века решающую роль играет армия, которая становится единственной опорой императорской власти. Эта зависимость императора от войска прекрасно выразилась в словах, с которыми один из властителей Рима, Септимий

216 Охота на кабана. Мозаика из виллы Пьяцца Армерина (Сицилия). Деталь. Конец III — начало IV в. н. э.

217 Богатое поместье. Мозаика из Карфагена. Конец IV — начало V в. н. э. Тунис. Национальный музей Бардо



Север, обращаясь к сыновьям: «Не ссорьтесь между собой и убаюкайте солдат — всех остальных можете презирать»³⁷. Возведенные на престол солдатами, императоры обычно проводили краткий период своего пребывания у власти в походах, и лишь немногие из них умерли своей смертью. «Всезатмевающее сияние императорского величия», о котором писал в начале II века прославленный римский историк Корнелий Тацит³⁸, весьма померкло.

В портретах этого времени появляются образы новой исторической эпохи — грубые и жестокие лица властителей

Рима, лишенные всякой идеализации. Жажда власти и сознание постоянной опасности оставляют неизгладимый след в их внешнем облике. Используя опыт мастеров II века, открывших в человеческом мире его чувств и переживаний, скульпторы снова обращаются к беспощадному изображению и непревзвнятой передаче натуры, словно увиденной в самой жизни. В мраморном бюсте императора Каракаллы (211—217 гг.) нет спокойного величия и сдержанности правителей Рима I—II веков. Голова Каракаллы изображена в резком повороте. Точно продуманный композиционный замысел помо-



гает скульптору передать особенности характера императора. Стремительность движения и напряженные мускулы шеи подчеркивают вспыльчивость, решительность и грубую животную силу Каракаллы. Курчавые жесткие волосы и волнистая борода оттеняют великолепную пластику лица. Гневно сдвинутые брови, тяжелый подозрительный взгляд исподлобья, упруго сжатые губы и массивный подбородок заставляют почувствовать беспощадную жестокость и капризную раздражительность Каракаллы.

Таким предстает император и в описаниях историков его времени. По паущению Каракаллы солдаты убили его родного брата, которого император тут же приказал обожествить, цинично замесив: «Пусть будет божественным, лишь бы не был живым»³⁹. Каракалла

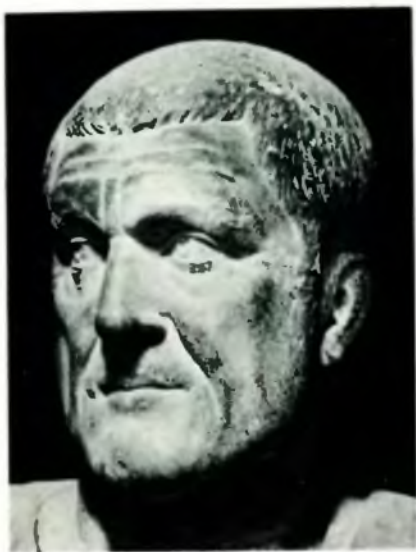
218 Саркофаг с изображением битвы римлян и варваров. Мрамор. Первая половина III в. н. э. Рим. Национальный музей Терм

219 Саркофаг. Деталь





220 «Одиссей и сирень». Мозаика. III в н. э.
Тунис. Национальный музей Бардо



221 *Портрет императора Максимиана Фракийца. Мрамор. Около 235 г. н. э. Рим. Капитолийский музей*

222 *Портрет императора Каракаллы. (211—217 гг. н. э.). Мрамор. Неаполь. Национальный археологический музей*

без суда казнил многих знатных римлян, подозревая в них соперников, претендующих на трон. В конце концов сам император был убит своими телохранителями. В портрете прекрасно схвачены черты тирана и деспота, каким был Каракалла. В его образе яркая индивидуальность, всегда отличавшая римский портрет, сочетается с правдой характера и подчеркнутой драматизацией.

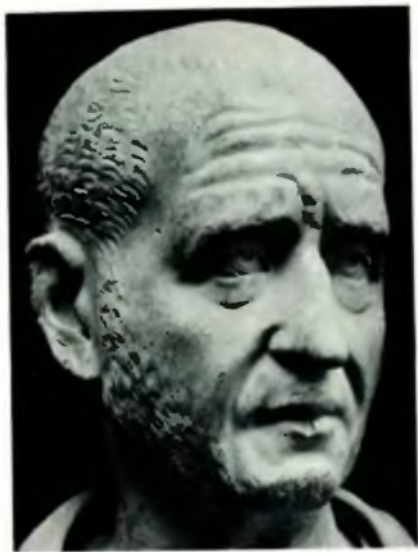
Скульпторов III века привлекает проблема связи человека с окружающим миром, что позволяет им более глубоко и многогранно раскрыть характер в его различных проявлениях.

В мраморном бюсте императора Максимиана Фракийца (235—238 гг.) голова изображена в спокойном повороте, широкие плечи и сильная фигура задрапированы складками тоги. Большая голова с грубыми чертами лица,

сильно развитые надбровные дуги, прямой нос, энергично сомкнутые губы и тяжелый подбородок свидетельствуют о непреклонной воле и твердом характере императора, который, будучи человеком низкого происхождения, сумел выдвинуться и, опираясь на солдат, пришел к власти. Немолодое лицо изрезано глубокими морщинами, наглядно повествующими о большом жизненном опыте. Пристальный, несколько усталый и настороженный взгляд глубоко посаженных глаз, в которых лежат зловещие тени, выдает скрытую неуверенность и сознание подстерегающей опасности.

Поразительная жизненность и обостренное восприятие глубины характера достигнуты новыми техническими приемами. Короткие жесткие волосы и борода нанесены тонкими темными насечками. Мастер отказывается от





223 Портрет императора Деция Траяна.
Мрамор. Около 250 г. н. э. Рим.
Капитолийский музей

детальной проработки поверхности лица и полировки. Моделировка отличается простотой и обобщенностью, великолепно использована игра пятен света и тени, подчеркивающая асимметрию лица, неполированный серый мрамор создает убедительное ощущение обветренной шероховатой кожи. Упрощенность скульптурных форм оттеняет грубоватую выразительность внешнего облика императора.

Причины, благодаря которым складывается драматическое мироощущение в искусстве, становятся особенно понятны при знакомстве с литературой эпохи. Красочную картину положения государства рисует христианский епископ Киприан: «Мир сам, всеми частями, свидетельствует о своем вырождении, его умножившиеся катастрофы говорят о близости конца. Зима не приносит доста-

точно дождей, чтобы питать растительность, лето не имеет достаточно тепла, чтобы жатва созрела, весна не имеет своей радости, осень — своей плодovitости... Не хватает земледельца на пашне, моряка на море, солдата в лагере, честности на форуме, справедливости в судах, согласия между братьями, таланта в искусстве, строгости в нравах. Думаешь ли ты, — обращается Киприан к своему собеседнику, — что одряхлевший, обветшалый мир может обрести крепость прежних веков? Все клонящееся к упадку неизбежно слабеет»⁴⁰.

Образы, созданные скульпторами III века, словно вобрали в себя взгляды и мысли людей, их отношение к миру. В них сказывается удивительная свежесть художественного видения, точность исторического документа и вместе с тем повышенная экспрессия. Так,



224 Портрет Догамация. Мрамор. 30-е гг. IV в. н. э. Рим. Латеранский музей

в портрете императора Деция Траяна (ок. 250 г.) скульптор раскрывает в чертах лица настроения людей своего времени. Как и в портретах республиканской эпохи, с реалистической точностью изображены некрасивое старческое лицо, дряблая кожа щек, тонкий с горбинкой нос и жилистая шея. Глубокие морщины на лбу, складки, собранные у переносицы, мешки под глазами и страдальческий изгиб рта сообщают лицу выражение мучительного раздумья. Напряженный взгляд устремленных вдаль глаз и резкие тени, падающие на них, таят в себе страх и отчаяние, а сжатые губы словно сдерживают крик. Искаженное гримасой душевной боли лицо Деция несет в себе отпечаток трагических противоречий гибнущей античности. Всеобщая неуверенность в будущем и сознание бессилия человека перед

враждебным ему миром, характерные для духовной жизни Рима в последнем столетии существования Империи, способствовали формированию новых взглядов, в которых крайний пессимизм и отказ от всякой деятельности сочетается с повышенным интересом к загробной жизни. Во всех провинциях широко распространяются мистические восточные культы, а также сложные религиозно-философские учения, которые рассматривали земной мир как средоточие зла и порока. Эти мысли проповедует и новая религия — христианство, возникшее в I веке. В сознании людей поздней античности вселенная распадается на два резко обособленных мира — чувственный и духовный. Философы утверждали, что при соприкосновении с чувственной природой человека его бессмертная душа оскверняется. Они ви-



225 Арка императора Константина. 315 г.
н. э. Рим

дели цель жизни в освобождении от телесной оболочки и слиянии души с божеством. Презрение к земной жизни и человеческому телу, ожидание прихода божественного спасителя и надежда на блаженство в будущей жизни означали полный разрыв с античной культурой, пронизанной верой в красоту и ценность человеческой личности. Если мыслители Древней Греции считали человека мерой всех вещей, а один из римских поэтов республиканского времени с гордостью провозгласил: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо»⁴¹, то философы III века утверждали, что смысл жизни — «искание счастья в боге и в сходстве с богом»⁴², так как мир непознаваем для человека.

Мировоззрение, сложившееся в III—IV веках, оказало огромное влияние на развитие искусства. В скульптуре появляются образы, в которых восприятие мира и человека принципиально отличается от эстетических представлений античного искусства. Постепенный отказ от реалистического изображения, замена объемной моделировки более плоской формой приводит к отвлеченному, условному портрету, в котором красота заключается в утверждении неизменной сущности человека — его духовной веры.

В мраморном портрете римлянина Догмация (30-е гг. IV в.) внешние черты еще сохраняют индивидуаль-

ность. Жесткими насечками скульптор передает короткую прическу и колючую бороду, которые подчеркивают крепкую форму головы. Графически прочерченные сухие линии складок, четкие изгибы бровей и замкнутый рот с тонкими губами придают грубоватому лицу выражение угрюмой силы. Упрощенные приемы обработки материала соответствуют аскетическому облику человека, в котором скульптор сознательно подчеркивает повышенную одухотворенность. Глубоко поставленные глаза выделяются своими преувеличенно большими размерами. Широко раскрытые, точно в состоянии внутреннего прозрения, они смотрят в бесконечность невидящим взором. В этом взгляде ощущается иступленная вера, в нем находит отражение напряженная борьба тела и духа. Античное искусство не знает этой двойственности человеческой природы и противоречия между физическим и духовным. Для мастера позднеантичной скульптуры лицо человека интересно постольку, поскольку сквозь телесную оболочку светится духовная жизнь, а созерцание внешнего облика ведет к познанию божественной идеи. С падением Римской империи в V веке и гибелью рабовладельческого строя эти новые черты художественного мышления, сложившиеся в последние века истории античного искусства, стали основой искусства средневековья.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: *К. Маркс*, Отрывок из Введения к экономическим рукописям 1857—1858 годов. — *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., изд. 2, т. 12, стр. 737.
- 2 «Одиссея», XIX, 172—173. Пер. В. В. Вересаева. — *Гомер*, Одиссея, М., 1953, стр. 229.
- 3 Цит. по кн.: *С. Я. Лурье*, Язык и культура микенской Греции, М.—Л., 1957, стр. 259.
- 4 «Одиссея», XVII, 323. Пер. В. А. Жуковского. — *Гомер*, Одиссея, М., 1958, стр. 281.
- 5 *Тиртей*, Фрагменты 6—7. Пер. В. В. Латышева. — «Греческая литература в избранных переводах», М., 1939, стр. 85.
- 6 *Архилох*, Фрагмент 54. — «Эллинские поэты в переводах В. В. Вересаева», М., 1963, стр. 217.
- 7 «Персы», 402—405. Пер. А. И. Пиотровского. — *Эсхил*, Трагедии, М.—Л., 1937, стр. 31.
- 8 *К. Маркс*, указ. соч., стр. 736.
- 9 *Софокл*, Антигона, 335—337. Пер. Д. С. Мережковского. — «Хрестоматия по античной литературе», т. I, М., 1958.
- 10 «Изображения», 11. Пер. Н. П. Баранова. — *Лукиан*, Собр. соч., т. I, М.—Л., 1935, стр. 263.
- 11 Цит. по кн.: *А. Ф. Лосев*, История античной эстетики, М., 1963, стр. 305.
- 12 «Об упражнении тела», 20. Пер. Д. Н. Сергеевского. — *Лукиан*, Собр. соч., т. I, стр. 336—337.
- 13 *Демосфен*, III, 25. Пер. С. И. Раддига. — *Демосфен*, Речи, М., 1954, стр. 41.
- 14 «Перикл», 13. Пер. С. И. Соболевского. — *Плутарх*, Сравнительные жизнеописания, т. I, М., 1961, стр. 206.
- 15 «История», II, 40. Пер. Ф. Г. Мищенко и С. А. Жебелева. — *Фукидид*, История, т. I, М., 1915, стр. 121—122.
- 16 *Исократ*, VI, 67. — *К. М. Колюбова*, *Л. М. Глушкина*, Очерки истории Древней Греции, Л., 1958, стр. 297.
- 17 *Глиэк*, На «Вакханку» Скопаса. Пер. Л. В. Блуменау. — «Греческая эпиграмма», М., 1960, стр. 176.
- 18 «Всеобщая история», 1.2. Пер. Ф. Г. Мищенко. — *Полибий*, Всеобщая история в сорока книгах, т. I, М., 1890, стр. 13—14.

- 19 «Послания», II, 1, 156—157. Пер. Ф. А. Петровского. — *Гораций*, Полн. собр. соч., М.—Л., 1936, стр. 329.
- 20 «Сновидение, или Жизнь Лукиана», 9. Пер. Э. В. Диль. — *Лукиан*, Собр. соч., т. I, стр. 68.
- 21 *Стаций*, Сильвы, II, 2, 12. — «Архитектура античного мира», М., 1940, стр. 106.
- 22 «Георгики», II, 140—143. Пер. С. Шервинского. — *Вергилий*, Сельские поэмы, М.—Л., 1933, стр. 86.
- 23 *Саллюстий*, История, фрагмент 75. — «История римской литературы», т. I, М., 1959, стр. 289.
- 24 «Энеида», VI, 851—853. Пер. В. Я. Брюсова и С. Соловьева. — *Вергилий*, Энеида, М.—Л., 1933, стр. 179.
- 25 «Оды», III, 5. Пер. Ф. А. Петровского. — *Гораций*, Полн. собр. соч., стр. 99.
- 26 *Витрувий*, I, вступление. 2. Пер. Ф. А. Петровского. — *Витрувий*, Десять книг об архитектуре, М., 1936, стр. 19.
- 27 Цит. по кн.: *Л. Фридендер*, Картины из бытовой истории Рима, Спб., 1914, стр. 15.
- 28 *Фронтин*, Об акведуках города Рима, II 9. — «Архитектура античного мира», М., 1940, стр. 100.
- 29 Цит. по кн.: *Л. Фридендер*, Картины из бытовой истории Рима, стр. 11.
- 30 *Плиний Старший*, Естественная история, XXIX, 1, 19. Пер. Я. А. Ленцмана. — «Вестник древней истории», 1967, № 3, стр. 126.
- 31 «Сатиры», VI, 292—293. Пер. Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского. — *Ювенал*, Сатиры, М.—Л., 1937, стр. 42.
- 32 «Веспасиан», 23. Пер. М. Л. Гаспарова. *Светоний*, Жизнь двенадцати цезарей, М., 1964, стр. 204.
- 33 *Петроний*, Пир у Трималхиона. Пер. Б. И. Ярхо. — «Римская сатира», М., 1957, стр. 132.
- 34 «Сатиры», I, 112. Пер. Д. С. Недовича и Ф. А. Петровского. — *Ювенал*, Сатиры, стр. 4.
- 35 *Элий Аристид*, Панегирик городу Риму, XXVI, 63. — *В. С. Сергеев*, Очерки по истории Древнего Рима, ч. II, М., 1938, стр. 477.
- 36 *М. Аврелий*, Наедине с собой, II, 8. Пер. С. Рагозин. — «Древнеримские мыслители», Киев, 1958, стр. 124.
- 37 *Дион Кассий*, Римская история, LXXVI, 26, 15. — *В. С. Сергеев*, Очерки по истории Древнего Рима, ч. II, стр. 608.
- 38 «Аниалы», XIV, 47. Пер. А. С. Бобовича. — *Корнеций Тацит*, Соч., т. I, Л., 1969, стр. 271.
- 39 «Авторы жизнеописаний Августов», XIV, 2. Пер. С. П. Кондратьева. — «Вестник древней истории», 1958, № 2, стр. 270.
- 40 *Киприан*, К Деметриану, 3. — *А. Б. Ранович*, О раннем христианстве, М., 1959, стр. 433.
- 41 «Самоистязатель», I, 75—77. Пер. А. В. Артюшкова. — *Теренций*, Комедии, М.—Л., 1934, стр. 145.
- 42 *Порфирий*, О воздержании от употребления в пищу одушевленных существ, II, 3. — Цит. по статье: *А. Л. Кан*, Социально-политические мотивы в философии Плотина. — «Вестник древней истории», 1957, № 4, стр. 115.

ПРИЛОЖЕНИЯ

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

**АРХИТЕКТОРЫ, СКУЛЬПТОРЫ
ХУДОЖНИКИ**

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Аба́ка (греч. авах — стол, счетная доска) — верхняя часть капители колонны, обычно в форме прямоугольной плиты, на которую непосредственно опирается архитрав (см. капитель).



Ака́нф (греч. akantha) — декоративное растение, широко распространенное в странах Средиземноморья; его листья послужили образцом орнамента для капителей коринфских колонн и различных декоративных мотивов.

Акведук (латин. aqua — вода, ducō — веду) — сооружение в виде каменного или бетонного арочного моста, служащего для перевода водопроводных труб через глубокие овраги, ущелья или долины рек.

Акро́поль (греч. akropolis — верхний город) — расположенная на возвышенности и укрепленная часть древнегреческого города, его цитадель, которая служила защитой для жителей во время войны.



Акроте́рий (греч. akroterion — вершина, фронтон) — скульптура (рис. 1) или скульптурно-исполненные орнаментальные мотивы (рис. 2) над углами и в центре фронтона античных зданий.

Алта́рь (латин. altar) — место для жертвоприношений, а также часть культового здания, где совершается богослужение.

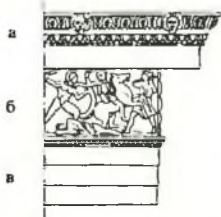
Амфитеа́тр (греч. amphí — с обеих сторон, кругом; theatron — место зрелищ) — в театрах Древней Греции места для зрителей, расположенные полукругом на склонах холмов. В Древнем Риме — открытое сооружение для гладиаторских боев и

травли диких зверей, в котором места для зрителей расположены уступами вокруг овальной арены.

Амфора (греч. *amphi* — с обеих сторон, *phero* — несу) — ваза с широким туловом, двумя вертикальными ручками и узким горлом. В таких сосудах хранили вино, оливковое масло и воду (см. керамика).

Анималист (латин. *animal* — животное) — художник или скульптор, изображающий животных.

Ансамбль (франц. *ensemble* — вместе) — в архитектуре означает согласованное и продуманное единство в расположении группы зданий, образующих целостную архитектурную композицию.



Антаблемент (франц. *entablement*) — верхняя часть здания, которая лежит на колоннах и состоит из архитрава, фриза и карниза (а — карниз, б — фриз, в — архитрав).

Афилада (франц. *enfilade* — ряд предметов, расположенных по прямой линии) — ряд комнат, сообщающихся друг с другом дверьми, которые расположены по одной оси.

Арена (латин. *arena* — песок) — площадка, посыпанная песком, в амфитеатрах Древнего Рима. На ней происходили бои гладиаторов и травли преступников зверями.



Арка (латин. *arcus* — дуга) — дугообразное перекрытие проемов в стене (окон, ворот,

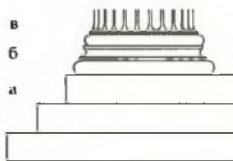
дверей) или пролетов между двумя опорами (столбами, колоннами, устоями моста).

Аркада (франц. *arcade*) — ряд равных по величине арок, опирающихся на столбы или колонны.

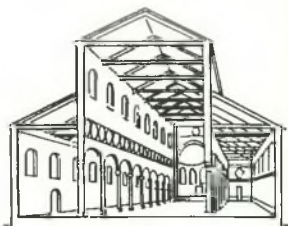
Архитектоника (греч. *architektonike* — строительное искусство) — построение, соразмерность художественного произведения.

Архитрав (греч. *arche* — начало, лат. *trabs* — балка) — соединительная балка, лежащая непосредственно на капителях колонн, нижняя часть антаблемента (см. антаблемент).

Атриум (латин. *atrium*) — главное помещение, приемная в богатом древнеримском доме, где находились изображения домашних богов и маски предков. Центр атриума занимал неглубокий мраморный бассейн, над которым в крыше было оставлено четырехугольное отверстие для освещения и стока дождевой воды.



База (греч. *basis* — основание) — подиум, нижняя профилированная часть колонны или пилястра (а — стилобат, б — база, в — каннелюры).



Базилика (греч. *basilike* — царский дом) — здание вытянутой прямоугольной формы, разделенное на три или пять продольных нефов (кораблей) рядами столбов или колонн; при этом средний (главный) неф

выше боковых. В Древнем Риме базилика служила местом заключения торговых сделок и судебных заседаний. В эпоху средневековья форма базилики широко использовалась для христианских храмов. **Волюта** (латин. *voluta* — завиток) — орнаментальное украшение в виде завитка или спирали; характерная часть капители ионической колоны (см. капитель).

Галерея (итал. *galleria*) — длинное и узкое крытое помещение, соединяющее отдельные части здания, также — верхний ярус театра.

Гармония (греч. *harmonia* — связь, созвучие, соразмерность) — стройная согласованность частей художественного произведения. В зодчестве гармония предполагает масштабное соответствие здания окружающему пейзажу, цельность и единство композиционного замысла, соразмерность отдельных частей здания между собой.

Гемма (латин. *gemma* — драгоценный камень, жемчужина) — резной камень с выписанным на нем изображением. Искусство резьбы по камню называют глиптикой. Для гемм использовали как мягкие, так и твердые породы камня. Геммы с врезанными вглубь изображениями (инталью) чаще всего служили печатями. Из слоистых камней (оникс, агат) исполняли камни — геммы с рельефными изображениями.

Герма (греч. *germa*) — мраморный, бронзовый или каменный столб, увенчанный бюстом бога Гермеса, покровителя торговли и путешественников. Обычно гермы ставили на дорогах, площадях и улицах города.



ный кусок шерстяной ткани, его одевали по-разному, в зависимости от погоды и личного вкуса и мужчины и женщины.



Гоплит (греч. *hoplites*) — тяжеловооруженный греческий воин, чьи доспехи включали шлем, панцирь, поножи, круглый щит, меч и копье.

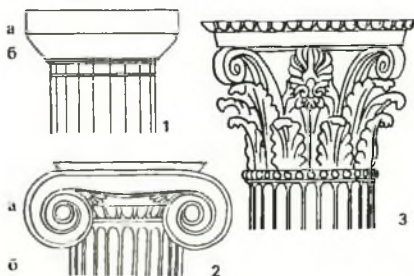
Декоративный (латин. *decoro* — украшаю) — служащий для украшения.

Диадема (греч. *diadema*) — головная повязка жрецов Древней Греции, впоследствии знак царской власти; драгоценное женское украшение в форме небольшой открытой короны.

Дромос (греч. *dromos*) — крытый коридор, ведущий в погребальную камеру под курганом, проход в склеп, вырезанный в скале или материковом грунте.

Инкаrustация (латин. *incrustatio*) — украшения из кусков различного материала, врезанные в поверхность какого-либо изделия.

Каннелюры (франц. *cannelure*) — вертикальные желобки в стволе колонны (см. капитель, база).



Капитель (латин. *capitellum* — голова) — верхняя часть колонны, на которую

Гиматий (греч. *himation*) — плащ, который греки носили поверх хитона; прямоуголь-

опирается горизонтальное перекрытие, антаблемент (рис. 1 — дорическая капитель: а — абака, б — эхин; рис. 2 — ионическая: а — волюта, б — каннелюры; рис. 3 — коринфская).



Кариатида (греч. karyatides) — женская статуя, поддерживающая, подобно колонне, перекрытие здания.

Каркас (франц. carcasse — скелет, остов) — остова сооружения.

Карниз (греч. koronis — завершение) — верхняя выступающая часть антаблемента, которая предохраняет стены здания от стекающей с крыши воды (см. антаблемент, метопы).

Квадрига (латин. quadriga) — колесница, запряженная четверкой лошадей.



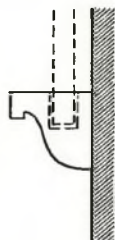
Керамика (греч. keramikos — глиняный, гончарный) — гончарное искусство, а также изделия из природной глины (1 —

пелика, 2—3 — кратер, 4 — амфора, 5 — килик, 6 — киаф, черпак, 7 — лекиф, 8 — пиксида, 9 — скифос).

Кессоны (франц. caisson) — квадратные углубления на потолках, сводах, куполах. **Килик** (греч. kylix — кубок) — чаша для вина с двумя тонкими горизонтальными ручками и стройной ножкой (см. керамика).

Композиция (латин. compositio — сочинение, составление; соединение, связь) — обусловленное идейным замыслом построение художественного произведения, расположение и взаимосвязь его частей, образующих единое целое.

Кратер (греч. krater) — сосуд, в котором греки смешивали вино с водой (см. керамика).



Крошштейн (нем. Kronstein) — в архитектуре выступ в стене, поддерживающий карниз или балкон; носит также название «коисоль». (Рис. — крошштейн римский).



Купол (итал. cupola) — сводчатое перекрытие, внутренняя поверхность которого имеет форму полушария.

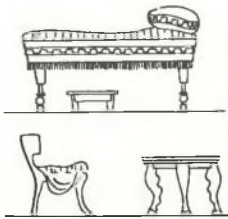
Легион (латин. legio) — соединение в армии Древнего Рима, его численность колебалась от 3 до 10 тысяч человек. В легион входила тяжеловооруженная пехота, воины с легким оружием, на обоих флангах располагалась конница.



Ликтор (латин. *lictor*) — почетный страж, сопровождавший высших должностных лиц Римской республики. Например, за консулом следовало 12 ликторов, каждый из них держал в руках связку прутьев (фасces), в которые вкладывали небольшие топоры, когда консул выходил за черту города.

Лобжия (итал. *loggia*) — открытая галерея, примыкающая к зданию; помещение, у которого вместо наружной стены — открытая колоннада или аркада.

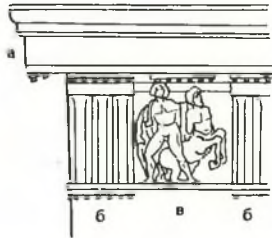
Меандр — распространенный в античном искусстве орнамент в виде непрерывной линии, изломанной под прямым углом; свое название получил по имени извилистой реки в Малой Азии (см. орнамент).



Мебель (франц. *meuble* от латин. *mobilis* — подвижный) — предметы обстановки жилых и общественных помещений. В Древней Греции сложились разнообразные типы бытовой мебели, сохранившие значение для последующего времени: табуреты, стулья со спинками, кресла, кровати, круглые и прямоугольные столы, сундуки, лари. В античном мире использовали деревянную, плетеную, бронзовую и мраморную мебель.

Мегарон (греч. *megaron* — большое здание, главный зал дворца) — прямоугольное в

плане помещение: на его торцевой стороне находился вход, огражденный с боков стенами, а спереди — столбами или колоннами. За входом располагался зал с очагом посредине, над которым в потолке имелось отверстие для дыма.



Метопы (греч. *metopon* — пространство между глазами) — четырехугольные плиты, обычно украшенные рельефными изображениями: в сочетании с триглифами образуют фриз дорического ордера (а — карниз, б — триглифы, в — метопы).

Моделировка — выявление объемной формы в скульптуре или рельефе, которое достигается умелой обработкой поверхности мрамора или бронзы.

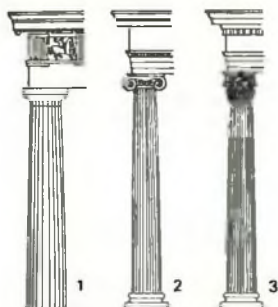
Мозаика (франц. *mosaique*) — изображение или орнамент, выполненные из отдельных, очень плотно пригнанных друг к другу цветных камней, мрамора или разноцветной стеклянной пасты.

Мумия (араб. *muṣīya*) — тело умершего, высушенное и пропитанное благовонными веществами, которые предохраняют от разложения. Обычай мумификации, связанный с представлением о вечной жизни в загробном мире, был особенно распространен в Древнем Египте.

Наос (греч. *naos*) — центральная часть древнегреческого храма, святилище, где стояло изображение божества.

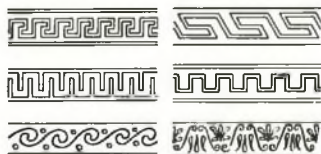
Неф (франц. *nef* — корабль) — вытянутая в длину, обычно прямоугольная в плане, часть помещения храма, разделенного рядами колонн, арок или столбов (см. базилика).

Нобилитет (латин. *nobilitas* — знать) — замкнутое правящее сословие рабовладельческого класса в Римской республике; из его числа избирались высшие должностные лица и пополнялся сенат.



Ордер (латин. *ordo* — ряд, разряд) — один из видов архитектурной композиции, состоящий из вертикальных несущих частей — опор в виде колонн, столбов или пилястров — и горизонтальных несомых частей — антаблемента.

Наиболее распространенные в античном зодчестве ордера — дорический (рис. 1), ионический (рис. 2) и коринфский (рис. 3); (см. антаблемент, база, волюта, каннелюры, капитель, метопы).



Орнамент (латин. *ornamentum* — украшение) — узор, построенный по законам симметрии или подчиненный определенному ритму; широко использовался для украшения в архитектуре, вазонике и декоративно-прикладном искусстве античного мира. Обычно орнамент представляет закономерное сочетание геометрических или в различной степени стилизованных изобразительных мотивов.

Орхестра (греч. *orchestra*) — в древнегреческом театре круглая площадка, на которой выступал хор античной трагедии и комедии; над ней полукругом, на склоне холма, располагались места для зрителей — театрон.

Палэстра (греч. *palaistra*) — гимнастическая школа для подростков и юношей в городах Древней Греции.

Пальмётта (франц. *palmette*) — скульптурный или живописный орнамент, напоминающий пальмовые листья.

Панэль (латин. *pannus* — кусок ткани) — отделка нижней части стен помещения, отличная от отделки всей стены.

Пёплос (греч. *peplos*) — женская верхняя одежда у древних греков из шерстяной ткани в складках, без рукавов: ее надевали поверх хитона.

Периптер (греч. *peri* — кругом, *pteron* — крыло) — античный храм, со всех сторон окруженный колоннадой.

Перистиль (греч. *perystilon* — окруженный колоннами) — колоннада, портик, галерея вокруг открытого пространства — площади, двора, сада.

Пилоны (греч. *pylon* — ворота) — массивные и прямоугольные столбы, поддерживающие арки, своды и плоские перекрытия.

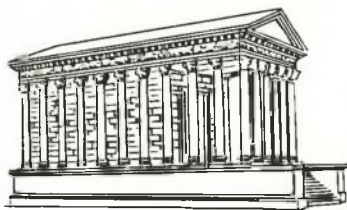
Пилястр (франц. *pilastre*) — плоский вертикальный выступ в стене, обработанный в форме колонны.

Пинакотэка (греч. *pinax* — картина, *theka* — вместительное) — помещение, в котором хранили произведения живописи; в дальнейшем этим словом стали называть картинные галереи.

Пύργος (греч. *pyrgos*) — городская башня.
Пластика (греч. *plastike*) — искусство лепки и валяния, синоним термина «скульптура». Другое значение слова подразумевает объемные, осязательные качества художественной формы в скульптуре и рельефе.

Пластичность (греч. *plastos* — вылепленный, созданный) — красота, гармоничность и выразительность поз, жестов и движений в живописи и скульптуре; выразительность лепки объемной формы в скульптуре и рельефе.

Подиум (латин. *podium*) — основание храма со ступенями на торцовой стороне, а также возвышение или площадка (см. портик).



Портик (латин. *porticus*) — выступающая перед фасадом здания открытая галерея, которую образуют колонны, несущие перекрытие.

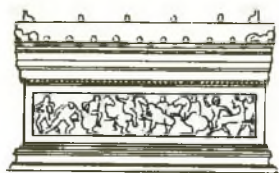
Пропилеи (греч. *propylon*) — монументальные ворота у входа в город или архитектурный ансамбль.

Пропорции (латин. *proportio*) — соразмерность частей художественного произведения, их соответствие друг с другом и определенное соотношение с целым.

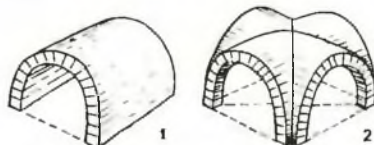
Пьедестал (франц. *pedestal*) — подножие, основание памятника, статуи, колонны.

Рельеф (франц. *relief*) — выпуклое скульптурное изображение на плоскости. Существуют различные виды рельефа в зависимости от того, насколько фигуры возвышаются над фоном: низкий рельеф (барельеф) и высокий (горельеф).

Ритм (греч. *rhythmos*) — определенная повторяемость, чередование композиционных элементов в архитектуре (проемы, колонны, аркады) или скульптуре (линии, формы, жесты), усиливающие выразительность художественного образа.



Саркофаг (греч. *sarcophagos* — пожирающий тело) — каменный или деревянный гроб.



Свод — перекрытие здания, имеющее криволинейные очертания; в римской архитектуре получили наиболее широкое распространение цилиндрический свод (рис. 1), который опирается на параллельные стены или ряды столбов, а также крестовый (рис. 2), образованный двумя пересекающимися под прямым углом цилиндрическими сводами. Опорой крестового свода служат колонны или столбы, стоящие по углам.

Симметрия (греч. *symmetria*) — соразмерность, одна из форм построения гармонической уравновешенной композиции. Особое значение симметрия приобретает в архитектуре и искусстве орнамента.

Скэна (греч. *skene*) — в древнегреческом театре сооружение у края оркестры против мест для зрителей. Вначале это была палатка, где переодевались актеры; в дальнейшем приобрела значение декорации, архитектурного фона.



Стéла (греч. *stèle* — столб, колонна) — вертикально стоящая каменная плита

(обычно надгробная) с надписью или рельефным изображением; как правило, ее увенчивал фронтон или акротерий.

Стилобат (греч. *stylos* — колонна, *baino* — ступаю) — верхняя ступень цоколя храма (стереобата), на которой стоит колоннада (см. база, фронтон).

Терракота (итал. *terracotta* — обожженная земля) — художественные изделия из обожженной глины.



Тоба (латин. *tegere* — покрывать) — верхняя одежда полноправных граждан в Древнем Риме, длинный белый плащ без рукавов; у высших должностных лиц тогу украшала пурпурная кайма.

Толос (греч. *tholos*) — куполообразная постройка.

Торевтика (греч. *toreutikos* — искусный в рельефной работе по металлу) — искусство рельефной обработки художественных изделий из металла. Чаще всего «торевтикой» называют обработку изделий путем чеканки, дающую выпуклое изображение на лицевой и вдавленное на оборотной стороне.

Тригиф (греч. *triglyphos* — с тремя нарезками) — прямоугольные с тремя вертикальными желобками камни, которые в чередовании с метонами образуют фриз дорического ордера (см. метопы).

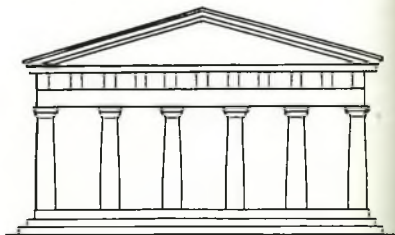
Туника (латин. *tunica*) — белая одежда из льна или тонкой шерсти, которую римляне носили под тогой (соответствует греческому хитону).

Форум (латин. *forum*) — площадь в Древнем Риме, где происходили народные собрания, устраивались ярмарки и совершался суд.

Фреска (итал. *fresco* — свежий) — роспись стен по сырой штукатурке.

Фриз (франц. *frise*) — средняя часть антаблемента, расположенная между архитра-

вом и карнизом, а также декоративная полоса, часто с рельефными изображениями, украшающая стену (см. антаблемент, метопы).



Фронтон (франц. *fronton*) — треугольное поле под двускатной крышей здания, часто служил местом размещения скульптурных композиций, украшающих древнегреческий храм (см. портик).



Хитон (греч. *chiton*) — нижняя одежда в виде рубахи, перетянутой поясом, у древних греков.

Целла (латин. *cella* — комната) — внутреннее помещение античного храма, где находилась статуя божества; в Греции эту часть храма называли «наос» (см. портик).

Чеканка — получение рельефных изображений из листовом металле, выполняется ударами особым молотком по специальным инструментам — чеканам.

Штукатурный рельеф — лепные украшения из штукатурки на поверхности стен.

Эмаль (франц. *émail*) — непрозрачная разновидность глазури, которой покрывают поверхность металлических предметов.

Энтазис (греч. *entasis* — напряжение) — постепенное утолщение ствола колонны

от капители к основанию, наиболее заметно в средней части колонны.

Эскиз (франц. *esquisse*) — первоначальный, предварительный набросок художественного произведения.

Эстетика (греч. *aisthesis* — ощущение, чувство) — учение о прекрасном, об искусстве и художественном творчестве.

Эстетика исследует отношение искусства к действительности, сущность и проявления прекрасного в жизни и в искусстве, изучает искусство как одну из форм идео-

логии, законы развития искусства, его идейное содержание и художественные формы, его общественную роль.

Этика (греч. *ethos* — обычай, характер) — философское учение о морали, нравственности как одной из форм идеологии, о ее сущности, классовом содержании, законах ее исторического развития и роли в общественной жизни.

Эхин (греч. *echinos*) средняя часть дорической капители, круглая в плане с выпуклым криволинейным профилем.

АРХИТЕКТОРЫ, СКУЛЬПТОРЫ, ХУДОЖНИКИ

Аполлодор из Дамаска — крупнейший римский архитектор и военный инженер II в. н. э. Работал в Риме и различных городах Империи. Во время походов императора Траяна против дакийских племен построил мост через Дунай длиной более 1 км на двадцати каменных столбах, соединенных деревянными арками; изображение этого моста сохранилось на рельефах знаменитой колонны Траяна. В творчестве Аполлодора наиболее ярко проявились замечательные достижения римской архитектуры. Непревзойденным совершенством отличались два самых прославленных создания зодчего — грандиозный форум Траяна (109—113) и величайшее купольное сооружение древнего мира — Пантеон императора Адриана (120—125).

Бриг — аттический гончар, работал в Афинах в 500—480 гг. до н. э. Сохранились 13 ваз с его подписью. Их украшают краснофигурные росписи, сюжеты которых очень разнообразны: от героических образов, навеянных монументальной живописью, до изображений резвящихся силенов и пьяных юношей. Чаши, сделанные в мастерской Брига, привлекают красотой своих пропорций и благородной соразмерностью. Среди мастеров, расписывавших эти чаши, выделяется талантливый художник, которого условно называют «вазописец Брига». Наиболее известные его произведения — ваза «Приам перед Ахиллом» (Венский художественно-исторический музей), килики «Взятие Трои» (Лувр), «Пир и его последствия» (Вюрцбург). «Гера и Ирида, преследуемые свитой Диониса» (Британский музей), «Дионис с менадами и сатирами» (Мюнхен).

Евфимид — один из лучших мастеров краснофигурной вазописи, работал в Афинах, расцвет его творчества относится к 510—500 гг. до н. э. Росписи Евфимида отличаются гармоничной композицией, умением передать живые, выразительные движения и утонченной красотой контурного рисунка. Самые известные из его подписных произведений: амфоры «Снаряжение Гектора» и «Пятиборцы. Пир» (Мюнхен), а также ваза «Борьба Тесея с Керкионом» (Турин).

Евфроний — крупнейший мастер краснофигурного стиля, аттический вазописец и гончар, работал в Афинах, расцвет его творчества относится к 520—500 гг. до н. э. Замечательный рисовальщик, Евфроний вырос в атмосфере утонченного архаического искусства, среди мастеров старшего поколения, работавших еще в чернофигурном стиле. Сила его дарования — в прекрасном рисунке, уверенной и чистой линии. Есть предположение, что Евфроний был рабом, затем получил свободу и стал владельцем гончарной мастерской. Сохранились 15 подписных ваз этого мастера. Наряду с мифологическими сюжетами он изображал бытовые и жанровые сцены. Творчество Евфрония оказало большое влияние на многих афинских вазописцев начала V в. до н. э. Наиболее известные его произведения: килики «Битва Геракла с Герционом», «Всадник» (оба в Мюнхене), кратеры «Борьба Гераклас Антеем» (Лувр) и «Юноши в палестре» (Берлин), две вазы Евфрония хранятся в Эрмитаже.

Иктин — великий греческий архитектор и теоретик зодчества, работал во второй половине V в. до н. э. В 447—438 гг. до н. э. Иктин вместе с Калликратом построил Парфенон на Афинском акрополе — самое совершенное творение греческого зодчества. Он впервые гармонично сочетал в одном здании дорический и ионический ордера. В 30-х гг. V в. до н. э. Иктин создал Телестерион — храм для мистерий в Элевсине (Аттика), позднее — храм Аполлона в Бассах (Пелопоннес), замечательный смелой иноваторской композицией внутреннего пространства и первым применением капители коринфского ордера.

Калликрат — греческий архитектор, работал в Афинах во второй половине V в. до н. э. В 450 г. до н. э. он создал проект храма Афины-Ники для Афинского акрополя, отличающийся гармоничностью и строгостью образа, и осуществил его в 427—421 гг. до н. э. Калликрат участвовал в строительстве Парфенона и сооружении двух параллельных крепостных стен (так называемые «длинные» стены), соединявших Афины с их гаванью — Пиреем.

Лисипп — великий греческий скульптор IV в. до н. э., родился в г. Сикон (Пелопоннес), его творческая деятельность относится к 370—300 гг. до н. э. Лисипп работал при дворе Александра Македонского. По свидетельствам древних писателей, он создал за всю свою жизнь 1500 бронзовых статуй. В его искусстве преобладали сюжеты, связанные с подвигами мифических героев, войной и охотой. Стремясь приблизить образы к реальной действительности, скульптор разработал новую систему пропорций человеческой фигуры, которая отличалась от пропорций человека в скульптуре V в. до н. э. Лисиппа привлекала сложность человеческого характера, он часто изображал своих героев полными энергии и напряжения, в сложных движениях, достигая невиданных ранее эффектов в передаче внутреннего состояния человека. Ни одна из статуй Лисиппа не дошла до наших дней, сохранились лишь несколько мраморных копий с его произведений: «Апоксиомен» (Ватиканский музей), «Отдыхающий Гермес» (Неаполь), статуя атлета Агия (Музей в Дельфах), «Геракл со львом» (Эрмитаж), голова Александра Македонского (Археологический музей в Стамбуле).

Мирон из Элевтер — прославленный греческий скульптор первой половины V в. до н. э., старший современник Фидия и Поликлета. Родился в Беотии, учился у крупнейшего мастера начала V в. до н. э. Агелада, работал в Афинах, исполнял множество заказов для других греческих городов. Смелый новатор, Мирон окончательно порвал с традициями условного архаического искусства и достиг необычайного мастерства в передаче движения. Особой известностью пользовались его статуи атлетов-победителей. Мирон работал главным образом в бронзе; сохранились римские мраморные копии созданных им статуй «Дискобола» (Рим, Национальный музей), а также «Афины и Марсия» (Афины — Музей во Франкфурте-на-Майне; Марсий — Рим, Латеранский музей).

Мнесикл — греческий архитектор, работал в Афинах во второй половине V в. до н. э. Один из создателей греческой ар-

хитектурной классики, Мнесикл в 437—432 гг. до н. э. построил на Афинском акрополе монументальный вход Пропилеи, выдающийся памятник зодчества.

Поликлет из Аргоса — греческий скульптор и теоретик искусства; родился ок. 480 г. до н. э.; расцвет его творчества относится к 460—410 гг.; умер в конце V в. до н. э. По свидетельствам древних писателей, Поликлет был учеником скульптора Агелада, работал преимущественно в бронзе, создавая статуи юношей-атлетов, в которых мастер воплощал идеал совершенной физической красоты и гражданской доблести. Этот идеал нашел выражение в особой системе пропорций человеческой фигуры, впервые установленной Поликлетом. Мастер работал и над колоссальными культовыми статуями из золота и слоновой кости. «Амазонка» работы Поликлета заняла первое место на конкурсе, в котором выступали также Фидий, Кресилай и Фрадмон. Согласно легенде, сами эти скульпторы признали лучшей статую Поликлета. У него было множество учеников и последователей. Из произведений великого мастера до наших дней в мраморных римских копиях сохранились статуя атлета Киниска (Британский музей), «Дорифор» (Неаполь, Национальный музей), «Раненая амазонка» (Берлин) и статуя юноши, завязывающего ленту на голове, «Диадумени» (Афины, Национальный музей).

Пракситель — знаменитый греческий скульптор IV в. до н. э., родился в Афинах ок. 390 г. до н. э., учился у своего отца, скульптора Кефисодота. Творческая деятельность Праксителя относится к 370—334 гг. до н. э., он работал в Афинах, греческих городах на берегу Малой Азии и островах Эгейского моря. Древние авторы упоминают около 40 его произведений. Любимый материал скульптора — мрамор, который он обрабатывал с виртуозным искусством, создавая тончайшую игру света и тени. Образы Праксителя пропитаны духом ясной гармонии, безмятежной созерцательности и чувственной красоты. Скульптор часто изображал юных богов и богинь, которые при-

влекали удивительной человечностью и лирическим обаянием. В оригинале до нашего времени дошла только группа «Гермес с Дионисом» (ок. 330 г. до н. э., Музей в Олимпии). Другие произведения мастера известны по мраморным римским копиям. Сохранилось до 20 копий статуи юного сатира, грациозным движением наливающего в чашу вино. Большой славой пользовались в древности статуя Афродиты, любящейся на свое отражение в щите, которая была создана для о. Кос (Лувр), и особенно статуя обнаженной Афродиты, стоявшая на о. Книд (Ватикан и Мюнхен). Для этих статуй скульптору позировала его возлюбленная, знаменитая красавица Фрина. Пракситель изобразил Аполлона в виде юноши, прицеливающегося стрелой в ящерицу (Ватикан), богиню охоты Артемиду (Лувр) и лениво отдыхающего сатира (Капитолийский музей, Рим).

Скопас — великий греческий скульптор IV в. до н. э., родился на о. Парос, его отец был скульптором. Творческая деятельность мастера относится к 380—330 гг. до н. э., он работал в Аттике, а также во многих городах Греции и Малой Азии. В Тегее (Пелопоннес) Скопас построил храм Афины и создал скульптурные композиции на его фронтонах, от которых сохранилось лишь несколько фрагментов. Около 350 г. до н. э. совместно с известными скульпторами Леохаром, Пифеем, Тимофеем и Бриаксисом Скопас работал над созданием знаменитого Галикарнасского Мавзолея, он исполнил рельефный фриз на восточной стороне с изображением битвы греков с амазонками (отдельные плиты фриза находятся в Британском музее). Древняя литература называет 25 мраморных статуй работы Скопаса. Его искусство проникнуто драматическим пафосом. В образах скульптора раскрываются мир сильных душевных чувств, борьба страстей. В копиях римского времени сохранились «Менада» (Дрезден), «Молодой Геракл» (США), «Мелеагр» (Ватикан и вилла Медичи, Рим), а также аллегорическая фигура, воплощающая страстное томление, «Потос» (Дрезден и галерея Уффици, Флоренция).

Фидий, сын Хармида — гениальный греческий скульптор V в. до н. э., в творчестве которого нашли наиболее яркое выражение эстетические идеалы афинской рабовладельческой демократии поры ее высочайшего расцвета. Фидий родился в Афинах ок. 500 г. до н. э.; среди его учителей называют скульптора Агеллада и живописца Полигнота. Детство и юность скульптора прошли в годы греко-персидских войн, и почти всю жизнь он посвятил созданию памятников, прославляющих победы греческого народа над персами. По свидетельствам древних писателей известно, что первые работы — статую Афины из золота и слоновой кости для г. Пеллены (Пелопоннес) и колоссальную фигуру богини из золоченого дерева и мрамора в Платеях — Фидий исполнил еще в 70-х гг. V в. до н. э. Тогда же по заказу афинян он создал в Дельфах многофигурную мраморную группу в честь Марафонской битвы, изобразив среди богов и героев полководца Мильтиада. Ок. 460 г. до н. э. Фидий отлил бронзовую статую Аполлона, а в 460—450 гг. — прославленную Афино-Воительницу для Афинского акрополя. Вскоре по заказу афинян, живших вдали от родины, на о. Лемнос, мастер создал еще одну статую богини, стоявшую на Акрополе. По поручению Перикла великий скульптор руководил созданием ансамбля храмов и статуй на Акрополе, в 447—439 гг. исполнил для Парфенона статую Афины Парфенос из золота и слоновой кости. В той же технике Фидий создал тринадцатиметровую фигуру Зевса для храма в Олимпии, которую

греки считали одним из семи чудес света. Обе эти статуи в IV в. н. э. перевезли в Константинополь, где они впоследствии погибли. Враги Перикла обвинили его друга Фидия в краже священного золота и святотатстве, так как мастер запечатлел на щите статуи Афины в Парфеноне свое изображение и Перикла. Скульптор был заключен в тюрьму и, не дождавшись оправдания, умер в 431 г. до н. э. Римских мраморных копиях сохранились «Аполлон» (Кассель), «Амазонка» (Ватикан), «Афина Лемния» (торс в Дрездене, голова в Болонье), «Афина Парфенос» (Афины, Национальный музей) с рельефами щита (щит Странгфорда, Британский музей).

Эксекий — крупнейший мастер чернофигурного стиля, аттический гончар и вазописец; работал в Афинах ок. 550—520 гг. до н. э. Его вазы отличаются исключительной пропорциональностью, чеканной красотой формы и удивительным единством декоративной росписи с формой сосуда. Композиции Эксекия привлекают своей гармонической ясностью, ритмической уравновешенностью и изысканным совершенством рисунка. Сохранилось много подписных работ мастера, наиболее известные среди них: амфоры «Геракл в борьбе со львом» (Берлин), «Геракл в борьбе с Герионом» (Лувр), «Битва с амазонками. Дионис со свитой» и «Ахилл в борьбе с Пентесилеей. Мемнон с негром» (обе — Британский музей), «Ахилл и Аякс играют в кости» (Ватикан), «Аякс с телом Ахилла» (Мюнхен), килик «Дионис в ладье» (Мюнхен) и др. вазы.

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ
ТАБЛИЦА

*Исторические
события*

Наука

Литература

Искусство

XXII—XVIII вв.
до н. э. Само-
стоятельные госу-
дарства на Крите.
XXI в. до н. э.
Ахейские племена
переселяются на
Балканский
полуостров.

Начало II тыс. до
н. э. образо-
вание классового
общества в Ахей-
ской Греции.
Вторая половина
XVIII—XV вв. до
н. э. Расцвет Крит-
ского государства.

Ок. 1520 г. до н. э.
Гибель критских
городов.
XV в. до н. э. Про-
никновение ахейцев
на Крит и период
его морского могу-
щества.

XV—XIII вв. до н. э.
Расцвет Микен-
ского царства.
Ок. 1240 г. до н. э.
Троянская война.

Конец XII в.— на-
чало XI в. до н. э.
Захват Греции
дорийскими
племенами.
XI—IX вв. до н. э.
Переход дорийцев
от родового строя
к классовому
обществу.

XVII в. до н. э.
Возникновение
письменности на
Крите.

XV в. до н. э.
Ахейцы заимству-
ют у критян
линейное слоговое
письмо.

Вторая половина
II тыс. до н. э.
Формирование гре-
ческой мифологии.

IX—VIII вв. до н. э.
«Илиада» и «Одис-
сея» Гомера.

Конец III тыс. до
н. э. Появление
гончарного круга.

Начало II тыс. до
н. э. Расписные
вазы на Крите.
Строительство
первых дворцов
и появление
колош.
XVI в. до н. э.
Кносский дворец.
Расцвет фресковой
живописи, искус-
ства обработки
металла.

Конец XV в. до н. э.
Гибель Кносского
дворца.

XIV в. до н. э.
Львиные ворота.
Купольные гроб-
ницы царей.
XIII в. до н. э.
Стены Тиринфа.

IX—VIII вв. до н. э.
Вазы геометриче-
ского стиля.

Исторические
события

Наука

Литература

Искусство

Ок 1000 г. до н. э.
Латиняне оседают
на холмах вдоль
р. Тибр.
IX—VIII вв. до н. э.
Прибытие этрусков
в Италию.

VIII—VI вв. до н. э.
Формирование
рабовладельческих
городов-государств
в Греции.
Великая колониза-
ция.
Расцвет городов
Этрурии.

776 г. до н. э.
Первая Олимпиада.

754—753 гг. до н. э.
Легендарная дата
основания Рима.

VII в. до н. э. Бур-
ный рост ремесла,
торговли и мо-
реплавания в гре-
ческих городах.

621 г. до н. э. За-
коны Драконта в
Афинах.

594 г. до н. э.
Законодательство
Солона в Афинах.

VII в. до н. э. Пер-
вые попытки рацио-
налистического
понимания явлений
природы.

Вторая половина
VII в. до н. э.
В Милете зарож-
дается греческая
философия.

Ок. 624—547 гг.
до н. э. Фалес
Милетский — ос-
новоположник
древнегреческой
философии и науки.

VIII в. до н. э. Соз-
дание греческого
буквенного алфа-
вита на основе
финикийской пись-
менности.

Конец VIII в. до н. э.
Творчество поэта
Гесиода. VII—
VI вв. до н. э. Рас-
цвет лирической
поэзии.
Середина VII в.
до н. э. Творчество
поэта Архилоха.

Вторая половина
VII в. до н. э. Твор-
чество поэта
Тиртея.
Конец VII — начало
VI в. до н. э. Твор-
чество поэта Алкея.

Начало VI в. до н. э.
Творчество Сапфо.
Вторая половина
VI в. до н. э. Твор-
чество Анакреонта.
VI в. до н. э. Басни
Эзопа.
Первые историче-
ские и географиче-
ские труды.

VIII в. до н. э.
Появление в
зодчестве дориче-
ского и иониче-
ского ордера.
VIII—VI вв. до
н. э. Расцвет
искусства этрусков.

VII—VI вв. до н. э.
Архаический пери-
од в греческом
искусстве.
VII в. до н. э.
Первые памятники
монументальной
архитектуры и
скульптуры.

Расцвет ориен-
тализующего
стиля в греческой
вазописи.

VI в. до н. э.
Расцвет архаиче-
ской скульптуры.
Первая пол. VI в.
до н. э. Черно-
фигурный стиль в
греческой вазописи

<i>Исторические события</i>	<i>Наука</i>	<i>Литература</i>	<i>Искусство</i>
560—527 гг. до н. э. Тирания Писистрата в Афинах.	Ок. 610—546 гг. Философ Анаксимандр. Ок. 585—525 гг. до н. э. Философ Анаксимен. Ок. 580—500 гг. до н. э. Пифагор.	Впервые записаны поэмы Гомера. Зарождение греческого театра.	Ок. 550—520 гг. до н. э. Творчество Эксекия, крупнейшего мастера чернофигурной вазопиши. Ок. 540 г. до н. э. Храм Аполлона в Коринфе. Ок. 530 г. до н. э. Появление краснофигурных vaz.
510 г. до н. э. Изгнание тиранов из Афин.		543 г. до н. э. Первая постановка трагедии в Афинах.	Ок. 520—500 гг. Творчество Евфрония, одного из выдающихся мастеров краснофигурной вазопиши.
509 г. до н. э. Законы Клисфена в Афинах.			Ок. 510—500 гг. до н. э. Творчество вазопииса Евфимида. Ок. 510—470 гг. до н. э. Творчество Дуриса, выдающегося мастера краснофигурной вазопиши.
Ок. 509 г. до н. э. Свержение власти эллистических царей в Риме и установление республики.			VI—V вв. до н. э. Расцвет фресковой живописи в Этрурии.
V—IV вв. до н. э. Классический период в истории Греции.			V—IV вв. до н. э. Период классического искусства.
500—449 гг. до н. э. Греко-персидские войны.	Ок. 530—470 гг. до н. э. Гераклит Эфесский — основатель диалектики.	Ок. 525—456 гг. до н. э. Эсхил.	Ок. 500—480 гг. до н. э. Скульптуры фронтонов храма Афины на о. Эгина.
490 г. до н. э. Битва при Марафоне.		Ок. 522—442 гг. до н. э. Лирический поэт Пиндар.	

Исторические
события

Наука

Литература

Искусство

483—482 гг. до н. э.

Создание афинского морского флота.

480 г. до н. э. Поход Ксеркса на Грецию.

Победа персов при Фермопилах. Захват персами Афин и разрушение храмов на Акрополе.

Морское сражение при о. Саламин.

Начало V в. до н. э.

Начало борьбы патрициев и плебеев в Риме.

V—I вв. до н. э.

Эпоха Римской республики

478—477 гг. до н. э. Организация Афинского морского союза.

Ок. 462 г.

до н. э. Реформа Эфиальта и торжество рабовладельческой демократии в Афинах.
454 г. до н. э. Союзную казну переносят с о. Делос в Афины.

451—450 гг. до н. э. Запись обычного права в Риме — законы XII таблиц.

445 г. до н. э. Тридцатилетний мир между Афинами и Спартой.

Ок. 500—428 гг. до н. э. Философ Анаксагор.

Первая пол. V в. до н. э. Философские учения софистов.

Ок. 485—425 гг. до н. э. «Отец истории» Геродот.
Ок. 483—423 гг. до н. э. Философ Эмпедокл.

Ок. 497—405 гг. до н. э. Софокл.

472 г. до н. э. Постановка «Персов» Эсхила.

458 г. до н. э. «Орестея» Эсхила.

Ок. 480—406 гг. до н. э. Еврипид.

Первая половина V в. до н. э. Творчество Мирона.

Ок. 500—431 гг. до н. э. Фидий.

Начало V в. до н. э. Статуя Капитолийской волчицы.

Ок. 470 г. до н. э. Дельфийский возничий.

470—450 гг. до н. э. Статуя Посейдона, найденная у мыса Артемисион.
Середина и вторая половина V в. до н. э. Творчество Поликлета.
Ок. 460 г. до н. э. Храм Посейдона в Пестуме.

460—450 гг. до н. э. «Дискобол» Мирона; «Афина-Воительница» Фидия.

<i>Исторические события</i>	<i>Наука</i>	<i>Литература</i>	<i>Искусство</i>
444—429 гг. до н. э. Перикл во главе Афинского госу- дарства.	Ок. 469—399 гг. до н. э. Сократ. Ок. 460—396 гг. до н. э. Историк Фукидид. Ок. 460—370 гг. до н. э. Демокрит — величайший ма- териалист древности. Вторая половина V—первая половина IV в. до н. э. Гиппократ, отец медицины.	Ок. 459—380 гг. до н. э. Оратор Лисий. 440 г. до н. э. «Антигона» Со- фокла.	Ок. 448 г. до н. э. «Зевс Олимпий- ский» Фидия — одно из семи чудес света. Третья четверть V в. до н. э. Создание ансамбля храмов и статуй на Афин- ском акрополе под руководством Фидия. 447—438 гг. до н. э. Строительство Парфенона. «Афина-Дева» Фидия. 447—432 гг. до н. э. Создание скульп- турных украшений Парфенона. 437—432 гг. до н. э. Постройка Пропи- лей.
431—404 гг. до н. э. Пелопоннесская война.		431 г. до н. э. «Медия» Еврипида. 429 г. до н. э. «Эдип-царь» Софокла.	427—421 гг. до н. э. Сооружение на Акрополе храма Афины-Ники.
		Ок. 450—388 гг. до н. э. Аристофан. 423 г. до н. э. Комедия Аристо- фана «Облака». 421 г. до н. э. Комедия Аристо- фана «Птицы».	V в. до н. э. Архи- тектор Гипподам из Милета изобрел регулярную плани- ровку города. 421—405 гг. до н. э. Строительство Эрехтейона.
Конец V—IV в. до н. э. Кризис греческих рабовла- дельческих городов- государств.	Ок. 440—366 гг. до н. э. Антисфен, основатель фило- софской школы ки- ников. 427—347 гг. до н. э. Платон.	411 г. до н. э. Комедия Ари- стофана «Лиси- страта». Ок. 436—338 гг. Оратор Исократ.	

Исторические
события

Наука

Литература

Искусство

400—387 гг. до н. э.
Война Спарты с
Персией.

378—355 гг. до н. э.
Второй Афинский
морской союз.

Ок. 387 г. до н. э.
Нашествие галлов
на Рим.
343—338 гг. до н. э.
Рим приступает к
покорению Средней
Италии.

Вторая половина
IV в. до н. э. Воз-
вышение Македо-
нии.

338 г. до н. э.
Битва при Херонее.
Греческие города
утрачивают поли-
тическую незави-
симость.

336—323 гг. до н. э.
Правление Алексан-
дра Македонского
и его походы про-
тив Персии.

301 г. до н. э. Битва
при Иссе и оконча-
тельный раздел
державы Алек-
сандра Македон-
ского между его
полководцами.

Конец IV—I в.
до н. э. Период
эллинизма.

387 г. до н. э. Пла-
тон основывает
Академию.

Конец V—нач. IV в.
до н. э. Архимед из
Тарента, создатель
научной механики.
404—323 гг. до н. э.
Диоген.

384—322 гг.
до н. э. Аристотель.

Ок. 370—285 гг.
до н. э. Теофраст,
основатель ботани-
ки.

341—272 гг. до н. э.
Эпикур.

Ок. 336—264 гг.
до н. э. Зенон,
основатель философ-
ской школы
стоиков.

384—322 гг. до н. э.
Демосфен.

Ок. 342—292 гг.
до н. э. Менандр,
автор комедий.

Ок. 380—330 гг.
до н. э. Творчество
Скопаса.

Ок. 370—334 гг.
до н. э. Творчество
Праксителя.
Ок. 370—300 гг.
до н. э. Творчество
Лисиппа.

Середина IV в.
до н. э. Строитель-
ство Галикарнас-
ского Мавзолея.
360—330 гг. до н. э.
Первые каменные
театры в Греции.
Театр в Эпидавре.
350—330 гг. до н. э.
«Афродита Книд-
ская» Праксителя.
«Аполлон Бельве-
дерский» Леохара.

332 г. до н. э. Осно-
вание Александрии
в Египте.
Ок. 330 г. до н. э.
«Гермес с Диони-
сом» Праксителя.
325—300 гг. до н. э.
«Апоксиомен»
Лисиппа.

312 г. до н. э. На-
чало строительства
Аппиевой дороги
в Риме.

Конец IV—I в.
до н. э. Искусство
эллинистического
времени.

<i>Исторические события</i>	<i>Наука</i>	<i>Литература</i>	<i>Искусство</i>
305—30 гг. до н. э. Династия Птолемеев в Египте. 283—133 гг. до н. э. Династия Атталидов в Пергаме.	Начало III в. до н. э. В Александрии создается Мусейон — крупнейший научный и культурный центр эпохи эллинизма.	Начало III в. до н. э. Основание Александрийской библиотеки, крупнейшей в древнем мире.	IV—III вв. до н. э. Новые центры искусства — Александрия, Пергам, Родос, Ангиония.
283—168 гг. до н. э. Династия Антигонидов в Македонии.	III в. до н. э. Стратон, выдающийся физик.	III в. до н. э. Расцвет поэзии в Александрии (Феокрыт, Каллимах, Аполлоний Родосский).	III в. до н. э. Скульптор Харес создает статую Гелиоса — «Родосский колосс».
312—64 гг. до н. э. Династия Селевкидов в Сирии.	III в. до н. э. Евклид. Ок. 310—230 гг. до н. э. Астроном Аристарх с о. Самос.	III в. до н. э. Первые переводы греческих трагедий и комедий на латинский язык.	III в. до н. э. Архитектор Сострат строит «Фаросский маяк».
287 г. до н. э. Завершение борьбы между патрициями и плебеями в Риме. 265 г. до н. э. Вся Италия объединена под властью Рима. III—II вв. до н. э. Войны Рима с Карфагеном.	287—212 гг. до н. э. Архимед. 275—208 гг. до н. э. Эратосфен, создатель физической географии.	Ок. 250—184 гг. Римский комедиограф Плавт.	Развитие жанровой и садово-парковой скульптуры. III—II вв. до н. э. Римские строители начинают использовать бетон.
148 г. до н. э. Македония становится римской провинцией.	201—120 гг. до н. э. Историк Полибий.	II в. до н. э. Основание библиотеки в Пергаме.	Ок. 190 г. до н. э. Ника Самофракийская. 180—160 гг. до н. э. Алтарь Зевса в Пергаме.
146 г. до н. э. Разрушение Коринфа и подчинение Греции власти Рима. Разрушение Карфагена и создание римской провинции Африки. 138—132 гг. до н. э. Первое восстание рабов в Сицилии. 133 г. до н. э. Реформы Тиберия Гракха.	160—125 гг. до н. э. Гиппарх, выдающийся астроном.	II в. до н. э. Знакомство Рима с греческой мифологией и литературой. Ок. 190—150 гг. до н. э. Драматург Теренций.	II в. до н. э. Рим знакомится с греческой скульптурой.
	Конец II — первая половина I в. до н. э. Создание римского гражданского права.		Ок. 120 г. до н. э. Венера Милосская.

133 г. до н. э.
Присоединение
Пергамского цар-
ства к Риму.
123—122 гг. до н. э.
Законодательная
деятельность Гая
Гракха.
104—101 гг. до н. э.
Второе восстание
рабов в Сицилии.

82—79 гг. до н. э.
Диктатура Суллы.
74—71 гг. до н. э.
Восстание рабов
под руководством
Спартака.

100—44 гг. до н. э.
Гай Юлий Цезарь.
63—62 гг. до н. э.
Заговор Катилины.

60 г. до н. э. Пер-
вый триумвират.

49—45 гг. до н. э.
Гражданская война
и установление
диктатуры Цезаря.

43 г. до н. э. Вто-
рой триумвират.
31 г. до н. э. Битва
при Акци, пора-
жение Антония и
Клеопатры.
30 г. до н. э. Египет
становится римской
провинцией.

31 г. до н. э. —
476 г. н. э. Эпоха
Римской империи.

31 г. до н. э. —
14 г. н. э. Правле-
ние Октавиана
Августа.

Ок. 98—55 гг. до н. э.
Философ и поэт
Тит Лукреций Кар.

Ок. 68 г. до н. э. —
ок. 20 г. н. э. Гео-
граф Страбон.

59 г. до н. э. —
17 г. н. э. Историк
Тит Ливий.

106—43 гг. до н. э.
Цицерон.
84—54 гг. до н. э.
Катулл.

70—19 гг. до н. э.
Вергилий.

65—8 гг. до н. э.
Гораций.

43 г. до н. э. —
18 г. н. э. Овидий.

Ок. 100 г. до н. э.
Начало создания
римских копий с
греческих статуй.

Ок. 100 г. до н. э.
Мозаика «Битва
Александра с
Дарием» в Пом-
пеях.

I в. до н. э. В Рим
приезжают грече-
ские скульпторы.
I в. до н. э. Рож-
дение римского
скульптурного
портрета. Росписи
«виллы Мистерий»
близ Помпей.

Ок. 40 г. до н. э.
Лаокоон.
55 г. до н. э. Пер-
вый каменный
театр в Риме.

70—20 гг. до н. э.
Витрувий, теоре-
тик архитектуры.

<i>Исторические события</i>	<i>Наука</i>	<i>Литература</i>	<i>Искусство</i>
<p>I—II вв. н. э. «Золотой век» Империи.</p> <p>54—68 гг. Правление Нерона.</p> <p>66—73 гг. Иудейская война.</p> <p>69—96 гг. Династия Флавиев.</p> <p>79 г. Извержение Везувия и гибель Помпей.</p> <p>96—192 гг. Династия Антонинов.</p> <p>I в. н. э. Возникновение христианства.</p> <p>98—117 гг. Правление Траяна.</p> <p>101—106 гг. Войны Траяна с Дакией.</p> <p>117—138 гг. Правление Адриана.</p> <p>161—180 гг. Правление Марка Аврелия.</p> <p>193—235 гг. Династия Северов.</p> <p>212 г. Эдикт императора Каракаллы о даровании прав римского гражданства провинциалам.</p> <p>III—V вв. н. э. Кризис рабовладельческого строя в Римской империи и ее упадок.</p>	<p>20 г. до н. э. — 50 г. н. э. Философ Филон из Александрии.</p> <p>23—79 гг. Естествоиспытатель Плиний Старший.</p> <p>Ок. 55—120 гг. Историк Тацит.</p> <p>Ок. 100—178 гг. Астроном Клавдий Птолемей.</p> <p>129—200 гг. Гален, знаменитый римский врач.</p> <p>II в. н. э. Распространение учений гностиков. Формирование христианской философии.</p> <p>Ок. 160—240 гг. Тертуллиан, один из крупнейших христианских писателей.</p>	<p>Ок. 5 г. до н. э. — 65 г. н. э. Сенека.</p> <p>Ок. 50—125 гг. Писатель Плутарх.</p> <p>Ок. 40—102 гг. Поэт Марциал.</p> <p>Ок. 55—130 гг. Сатирик Ювенал.</p> <p>II в. н. э. Апулей.</p> <p>123—190 гг. Лукиан.</p>	<p>I в. н. э. Гарский мост.</p> <p>75—80 гг. Строительство Коллизея.</p> <p>81 г. Арка императора Тита.</p> <p>109—113 гг. Форум императора Траяна и его колонна.</p> <p>120—125 гг. Пантеон императора Адриана.</p> <p>I—III вв. Фаянские портреты.</p> <p>206—216 гг. Термы императора Каракаллы.</p> <p>III в. Высшие достижения реалистического римского портрета.</p>

*Исторические
события**Наука**Литература**Искусство*

284—305 гг.
Правление Диокле-
тиана, установление
домината.

204—269 гг. Плотин,
последний крупный
философ античного
мира.
III в. Историк Дион
Кассий.

306—337 гг.
Правление Кон-
стантина.
325 г. Никейский
собор. Христиан-
ство становится
государственной
религией Римской
империи.
330 г. Константи-
нополь — новая
столица Империи.
395 г. Разделение
Империи на Восточ-
ную и Западную.
410 г. Взятие Рима
готами Алариха.

IV в. Аммиан Мар-
целлин, последний
крупный римский
историк.

IV в. Расцвет хри-
стианской литера-
туры — творения
«отцов церкви»

Ок. 310 г. Базили-
ка Максенция.
315 г. Арка импе-
ратора Констан-
тина.

IV—V вв. Нараста-
ние условности
и схематизма в
скульптурном
портрете.

455 г. Захват и раз-
грабление Рима
вандалами.
476 г. Последний
римский император
смещен с престола.
Падение Западной
Римской империи.

Ок. 354—430 гг.
Августин, философ-
богослов, один из
«отцов церкви».

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Алпатов М. В.*, Всеобщая история искусств, т. I, М., 1948.
- «Алтарь Зевса в Пергаме». Альбом репродукций. Сост. Г. Д. Белов, Л., 1959.
- «Античная скульптура. Греция». Альбом репродукций. Сост. Г. И. Соколов, М., 1961.
- «Античная скульптура. Рим». Альбом репродукций. Сост. Г. И. Соколов, М., 1965.
- Белов Г. Д.* Терракоты Танагры. Л., 1968.
- Блаватский В. Д.*, Архитектура Древнего Рима, М., 1938.
- Блаватский В. Д.*, Архитектура античного мира, М., 1939.
- Блаватский В. Д.*, Греческая скульптура, М., 1939.
- Блаватский В. Д.*, История античной расписной керамики, М., 1953.
- Боннар А.*, Греческая цивилизация, тт. I—III, М., 1958—1962.
- Бритова Н. Н.*, Греческая терракота, М., 1969.
- Вальдгауэр О. Ф.* Римская портретная скульптура в Эрмитаже, Пгр., 1923.
- Виттер Б. Р.* Статьи об искусстве, М., 1970.
- Виттер Б. Р.* Искусство Древней Греции. М., 1971.
- Воцилина А. И.*, Античное искусство, М., 1962.
- «Всеобщая история искусств», т. I. Искусство древнего мира, М., 1956.
- Горюнова К. С., Передольская А. А.*, Мастера греческих расписных ваз, Л., 1961.
- Дмитрисва Н. А.*, Краткая история искусств. Очерки, М., 1968.
- «Древнеримская живопись». Альбом репродукций. Сост. А. П. Чубова, Л.—М., 1966.
- «Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия», т. I, М., 1962.
- «История искусства зарубежных стран», т. I, М., 1962.
- Кобылина М. М.*, Искусство Древнего Рима, М.—Л., 1939.
- Кобылина М. М.* Аттическая скульптура VII—V вв., до н. э., М., 1953.
- Калюбова К. М.*, Древний город Афины и его памятники, Л., 1961.
- Котлишкий Ю. Д.*, Искусство Греции эпохи расцвета, М., 1937.

- Колпинский Ю. Д.*, Образ человека в искусстве. Древняя Греция, М., 1939.
- Колпинский Ю. Д.*, Искусство Древней Греции. М., 1961.
- Лесняк М. М.*, Римский портрет в собрании Эрмитажа, Л., 1960.
- «Мирон. Поликлет». Альбом репродукций. Сост. Г. И. Соколов, М., 1961.
- «Памятники мирового искусства. Искусство эгейского мира и Древней Греции». Альбом репродукций. Сост. Ю. Д. Колпинский, М., 1970.
- Полевой В. М.*, Искусство Греции. Древний мир, М., 1970.
- «Пракситель». Альбом репродукций. Сост. Н. Н. Бритова, М., 1958.
- Ривкин Б. И.*, В долине Алфея. Олимпийские игры в искусстве Древней Греции, М., 1969.
- Сергеев М. Е.*, Помпеи, М., 1949.
- Сидорова Н. А.*, Новые открытия в области античного искусства, М., 1965.
- Сидорова Н. А.*, Афины, М., 1968.
- «Скопас». Альбом репродукций. Сост. А. П. Чубова, Л.—М., 1959.
- «Скульптура Древней Эллады». Альбом репродукций. Сост. Ю. Д. Колпинский, М., 1963.
- Соколов Г. И.*, Акрополь в Афинах, М., 1968.
- Соколов Г. И.*, Искусство Древнего Рима, М., 1971.
- «Фаюмский портрет». Альбом репродукций. Сост. В. В. Павлов, М., 1965.
- «Фидий». Альбом репродукций. Сост. А. П. Чубова, М.—Л., 1962.
- Чубова А. П., Иванова А. П.*, Античная живопись, М., 1966.
- Чубова А. П.*, Искусство Европы I—IV веков, М., 1970.

Ривкин Борис Ильич

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

Редактор

Р. Тимофеева

Художник

И. Жихарев

Художественный редактор

И. Румянцева

Технический редактор

Р. Бачек

Подписано к печати VII/V 1970 г. Формат издания $84 \times 108 \frac{1}{32}$ Бумага офсетная 120 г. Условных печатных листов 18,9. Учетно-издательских листов 20,594. Тираж 100000 экз. Издательский № 728 Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Типография Фёлкер-фрейндшафт, Дрезден, ГДР. цена 2 руб.

«Малая история искусств» — совместная работа издательств Советского Союза «Искусство» (Москва) и Германской Демократической республики — «Ферлаг дер кунст» (Дрезден).

Издательства поставили перед собой задачу выпустить серию книг, рассказывающих кратко и вместе с тем популярно об истории искусств от древнейших времен до наших дней.

Серия будет состоять из выпусков, посвященных истории искусства отдельных эпох, — «Античное искусство», «Искусство средних веков», «Искусство Возрождения», «Искусство XIX века» — или стран и народов — «Искусство Центральной, Южной и Юго-Восточной Азии», «Искусство Дальнего Востока» и другие. Некоторые книги — «Искусство средних веков», «Искусство XIX века», «Искусство XX века» — будут изданы в двух выпусках.

Каждая книга представляет собой законченное самостоятельное издание. Свыше двухсот оригинальных иллюстраций, четверть из которых дана в цвете, сопровождают и дополняют текст. Кроме иллюстраций в книге публикуются чертежи и реконструкции ныне уже не существующих памятников архитектуры.

Помимо основного текста в каждой книге помещены «Словарь терминов», характерных для данной эпохи или группы, синхронистическая таблица, краткие биографические сведения о художниках, скульпторах, архитекторах и библиография наиболее доступных книг.

«Малая история искусств» не претендует на исчерпывающее освещение истории развития всех школ и течений в мировом искусстве. Ее задача — познакомить самые широкие круги читателей, и в первую очередь юношество, с основными явлениями и эпохами в истории искусств. Каждая книга выходит одновременно на русском и немецком языках.

Книга Б. Ривкина «Античное искусство» — первая из серии «Малая история искусств». Используя последние научные открытия, автор популярно рассказывает о путях развития архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства античного мира. Б. Ривкин начинает свой очерк с истории эгейской цивилизации (III—II тысячелетия до нашей эры) и завершает его искусством конца Римской империи (IV век нашей эры). В книге помещены двести с лишним цветных и тоновых иллюстраций, которые знакомят читателя с наиболее значительными произведениями искусства античности.

Издательство
«Искусство»
Москва

VEB
Verlag der Kunst
Dresden

Цена 2 руб.

