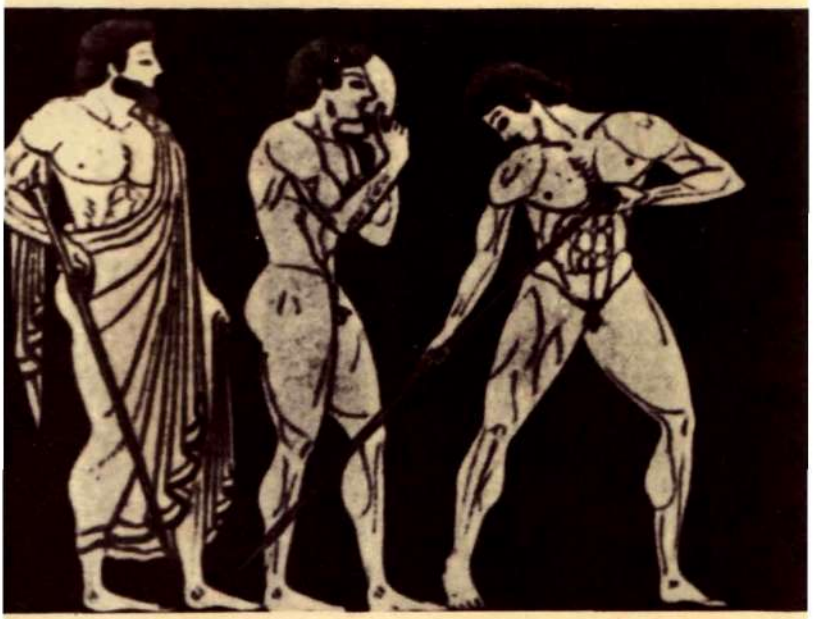


Г.И. Соколов

ОЛИМПИЯ

МОСКВА «ИСКУССТВО» 1981

ББК 85.1
С 59

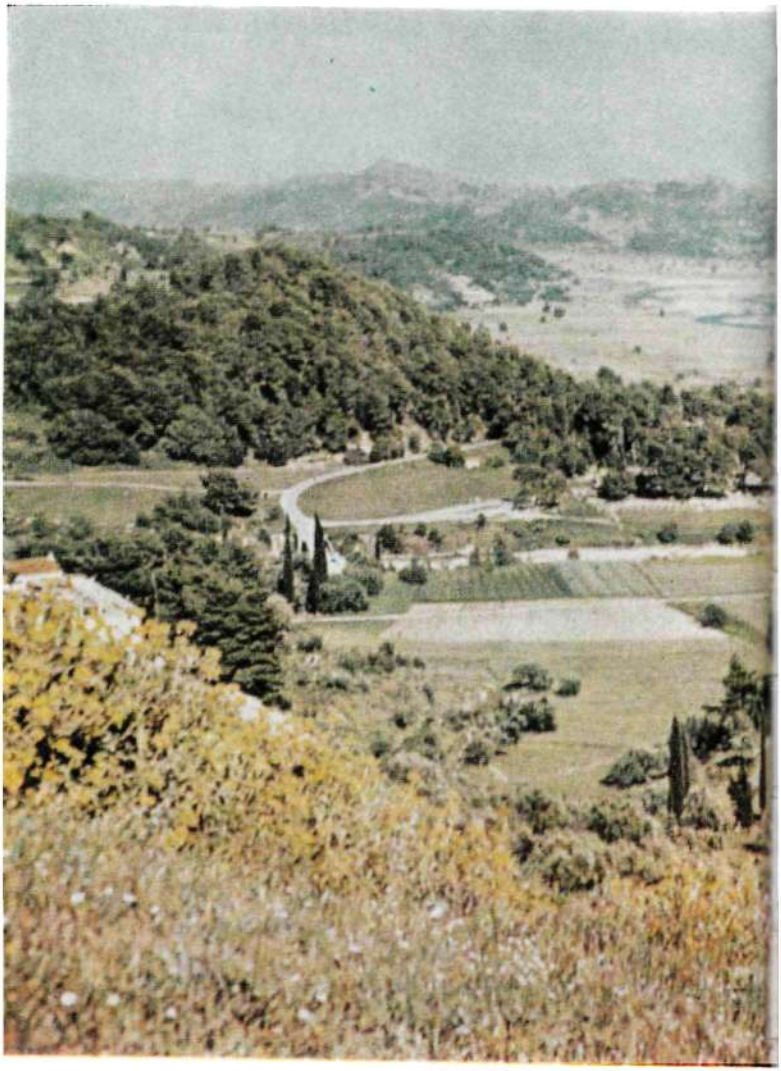
Второе издание

С $\frac{80101\text{-}032}{025(01)\text{-}81}$ без объявл. 4901000000

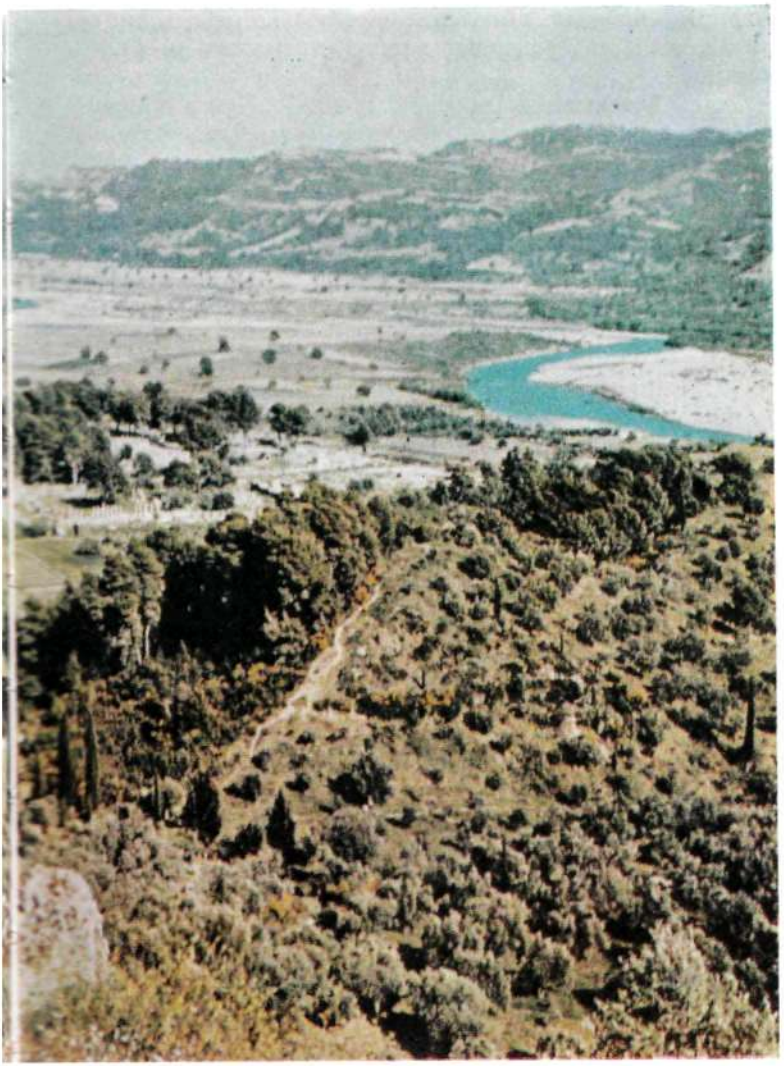
© Издательство «Искусство», 1980 г.

Введение

Олимпия с оракулом Зевса — одно из самых популярных и почитаемых святилищ Древней Эллады. Даже после покорения Македонией, а затем Римом роль Олимпии в культурной и религиозной жизни Греции продолжала сохраняться и слава ее не угасала вплоть до крушения античной цивилизации. Среди таких святилищ, как оракул Аполлона в Дельфах, Зевса в Додоне, Асклепия в Эпидавре, Олимпия выделялась великолепием построек, пышными празднествами. Олимпия имела всеэллинское значение в периоды расцвета Греции и в полном смысле слова интернациональное — в века эллинизма и римского владычества. Слава Олимпии определялась не только проводившимися спортивными состязаниями — олимпиадами, начало которых было положено в основу греческого летосчисления. Здесь можно было получить предсказания от жрецов бога Зевса, и к оракулу прославленного культа Эллады обращались за советом греки самых различных областей античного мира. Олимпия была своеобразным историческим архивом, хранящим свидетельства о многих крупнейших эллинских событиях. После битвы при Платее здесь водрузили статую Зевса, рядом с которой были начертаны названия сражавшихся племен. В святилище находилась стела с договором 446 года до н. э. между Афинами и Спартой о тридцатилетнем мире и дружбе. Статуя богини Ники увековечивала победу, как гласила надпись, мессенян и навпактян над противниками. Тексты договоров и со-



Общий вид на Олимпию
и холм Кронос



общения о победах, высеченные не только на каменных плитах, но и на бронзовых дисках, хранились в сокровищницах.

Слава Олимпии была очень велика. Павсаний, составивший во II веке н. э. описание многих замечательных мест Эллады, отмечал особенно сильное божественное покровительство над элевзинскими мистериями и олимпийскими состязаниями [1]. Знаменитый греческий поэт конца VI—V века до н. э. Пиндар превозносил Олимпию в своих одах: «Нет другой звезды благороднее солнца, дающей столько тепла и блеска в пустыне неба. Так и мы прославляем те, что из всех игр благородней, — Олимпийские игры».

С Олимпией связаны имена многих древних историков, философов, ораторов. Именно здесь, перед лучшими представителями греческого общества, Геродот, вернувшись с Востока, читал главы своей «Истории» и завоевал всеобщее признание. В Олимпии можно было слышать философские беседы Сократа, ходившего туда пешком из Афин, и Платона, а также речи известного оратора Демосфена.

Уже в ранние века существования Олимпии отношение греков к святилищу определялось не только уважением к почитаемому ими оракулу Зевса и любимыми спортивными играми. Олимпия являлась для них центром, объединявшим различные, порой враждовавшие друг с другом греческие племена. Существование Олимпии, как и всего связанного с ней, напоминая разноплеменным грекам об их родстве, смягчало распри, разрешало вспыхивавшие разногласия, способствовало прекращению военных действий во время Олимпийских игр.

В Олимпию приезжали с дарами Зевсу не только греки Балканского полуострова, но и жители городов-колоний, расположенных вдали от метрополии — на Апеннинском полуострове, в Сицилии, Африке и других районах Средиземноморья. Здесь встречались представители ионян, критян, фессалийцев, ахейцев, дорийцев, этолийцев и других греческих племен. Они привносили в Олимпию особенности своих культов и обычаев, обменивались опытом и, нужно думать, обсуждали здесь многие вопросы социального, экономического и культур-

ного характера. Примечательно, что особенно почитали Олимпию греки, отделившиеся от метрополии, в частности жители Великой Греции (так называли греческие колонии в Сицилии и на юге Италии). Им Олимпия помогала поддерживать связи с метрополией, и в этом отношении она играла более значительную роль, чем какое-либо другое святилище Греции, включая Дельфы. Многие греческие города стремились организовывать у себя состязания, подражавшие олимпийским, или сооружать храмы Зевсу Олимпийскому так, как было сделано в Афинах, Халкедоне, Агригенте, Сиракузах. Этим можно объяснить отдельные заимствования в панафинейских и пифийских играх из обычаев, присущих олимпийским.

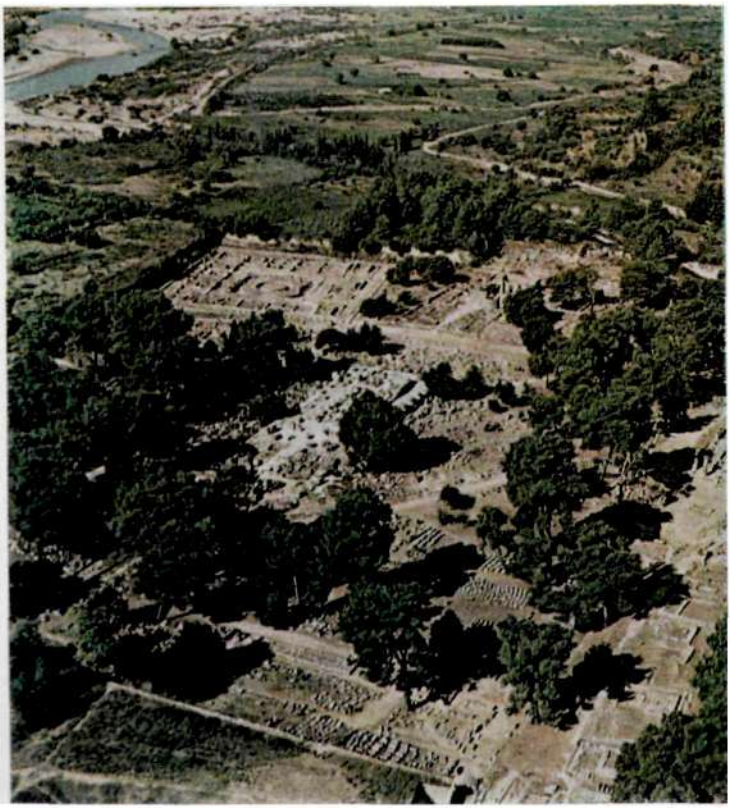
Находящаяся в западной части Пелопоннеса, на юге области Элиды, Олимпия расположена в особенном месте. Со всех сторон ее как бы отделяют от мира естественные природные преграды, создавая изолированное пространство, в котором человек постоянно ощущает, даже посещая Олимпию сейчас, чувство отрешенности от мирской суеты и забот. С юга Олимпия ограждена впадающей в море рекой Алфеем, имевшей на этом участке несколько рукавов, соединявшихся поперечными протоками. С запада Олимпию ограничивает текущий с севера приток Алфея — Кладей, более узкий и не такой разветвленный, но не менее коварный и яростный, широко разливавшийся в дни весенних паводков и приносивший не меньший, чем Алфей, урон постройкам святилища. С севера район Олимпии замыкает гора Кронос, невысокая, но все же достаточно большая, чтобы служить преградой, отделявшей святилище от соседних областей. Кронос является западной вершиной гряды, тянущейся с востока на запад параллельно течению Алфея. Район на восток от Олимпии занят низиной, которую во время половодий заливал Алфей.

Олимпию связывала дорога с морской гаванью Фейя, расположенной у мыса Ихтис в пятнадцати километрах на запад от святилища. Хотя до моря от Олимпии ближе, если направиться на юго-запад, но, очевидно, удобнее было ездить по правому берегу Алфея и не пересекать реку, разливавшуюся многими рукавами. Этот путь шел мимо современных деревень Друва, Пиргоса и древнего

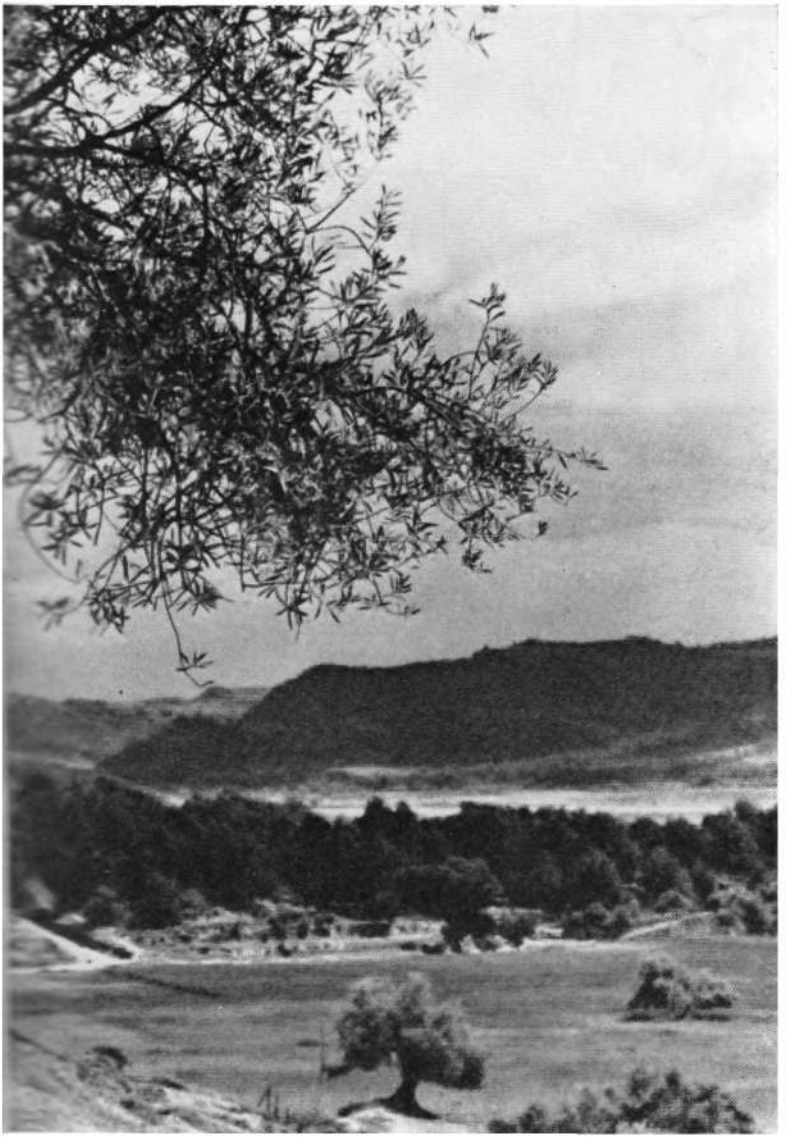
Летриноя. К Олимпии вело несколько дорог и от городов Пелопоннеса. Поблизости от Олимпии существовала древняя Пиза, местоположение которой точно не определяется. Предполагают, что Пиза находилась в нескольких километрах к востоку от святилища, но не исключено, что она могла быть на месте современной деревни Друва, километрах в двух-трех к северо-западу от святилища. Неподалеку располагались город Элида и другие поселения.

Природа Олимпии величава и спокойна. Центр святилища с храмами и алтарями, обнесенный стеной с воротами, назывался «Альтисом» — рощей. Оливковые и платановые в древности, а ныне пиниевые деревья дают густую тень в знойные дни, широкие просторы далеких горизонтов успокаивают глаз, невысокие зеленые холмы, среди которых Кронос кажется высокой горой, разнообразят картину умиротворенную и безмятежную. Положение святилища, обеспечивавшее ему своеобразную изоляцию, нарушавшуюся раз в четыре года шумными праздничными играми, привело, однако, к тому, что после его разрушения Олимпию надолго забыли.

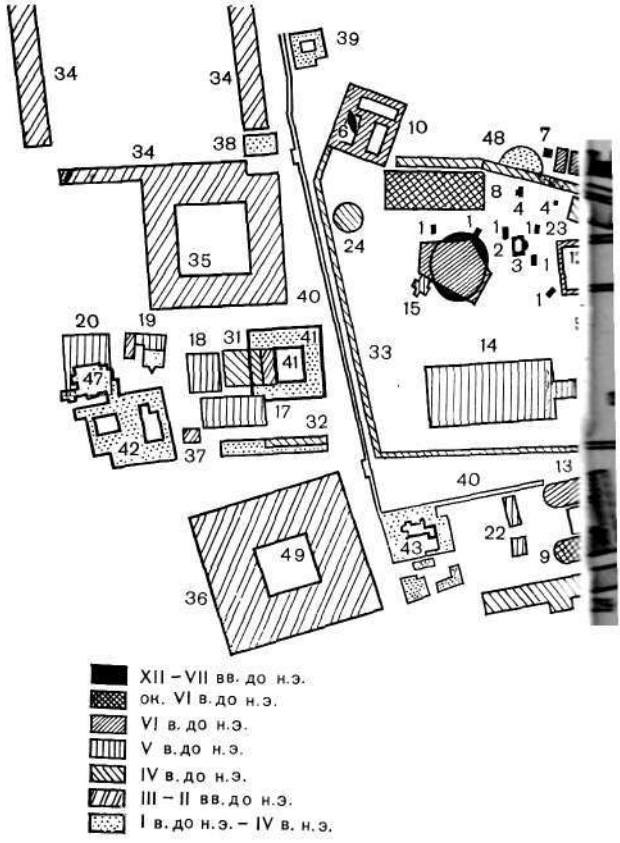
Существование Олимпии как культового центра уходит в глубокую древность. До нашествия дорийцев на территории Олимпии уже имелись постройки, возможно, религиозного назначения. Жизнь Олимпии древнейшего периода связана с находившимся рядом городом Пизой. Последующий дорический этап ее существования соотносят с городом и областью Элидой, с легендой о Геракле, установившем по преданию новый порядок проведения Олимпийских игр. Некоторое время на судьбу Олимпии влияли спартанцы, так как легенда сообщает, что этолиец из Элиды Ифит заключил с ахейцем из Пизы Клеосфеном и дорийцем из Спарты Ликургом договор об олимпийских состязаниях, текст которого был запечатлен на бронзовом диске. Заметное развитие святилище получило в VIII веке до н. э. в связи с Олимпийскими играми. Таким образом, уже в начале своего существования Олимпия выступила как центр мирного единения различных греческих племен. Правда, раздоры проявлялись и там. Преимущества в управлении

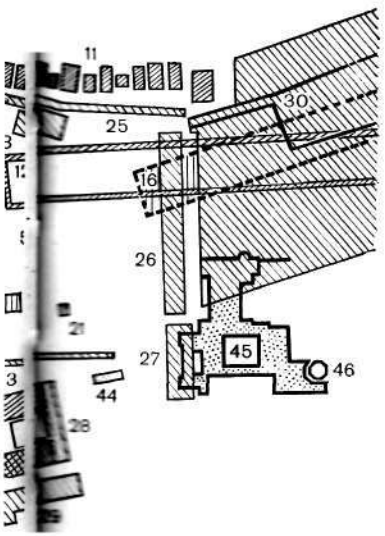


Вид на Олимпию сверху



Вид на Кронос и Олимпию


34
34
39
10
6
48
7
34
38
8
4
4
1
1
1
1
23
24
2
3
1
35
15
1
40
20
19
18
31
41
41
33
14
47
17
32
42
37
13
40
22
43
9
49
36
XII – VII вв. до н.э.
ок. VI в. до н.э.
VI в. до н.э.
V в. до н.э.
IV в. до н.э.
III – II вв. до н.э.
I в. до н.э. – IV в. н.э.



ПЛАН ОЛИМПИИ

1. Дома апсидального типа
2. Пелопион
3. Алтарь Зевса
4. Алтарь Геры (слева) и богини Матери (справа)
5. Колонна Эномая
6. Алтарь Гестии (?)
7. Идейская пещера

VI в. до н. э.

8. Храм Геры
9. Булевтерион (южная апсидальная постройка)
10. Пританей
11. Сокровищницы
12. Архаический стадион
13. Булевтерион (северная апсидальная постройка)

V в. до н. э.

14. Храм Зевса
15. Пропилеи Пелопиона
16. Раннеклассический стадион
17. Мастерская Фидия
18. Паровая баня
19. Сидячие ванны
20. Бассейн
21. Статуя Ники. Скульптор Пэоний
22. *Постройки у булевтериона*

IV в. до н. э. и эллинизм

23. Храм богини Матери — Метроон
24. Филиппейон
25. Терраса сокровищниц
26. Портик Эхо
27. Юго-восточные постройки
28. Булевтерион. Восточный портик
29. Южный портик
30. Позднеклассический стадион
31. Теоколейон
32. Постройки южнее мастерской Фидия
33. Стена Альтиса
34. Гимнасий
35. Палестра
36. Леонидайон (древнегреческая часть постройки)
37. Постройки южнее мастерской Фидия

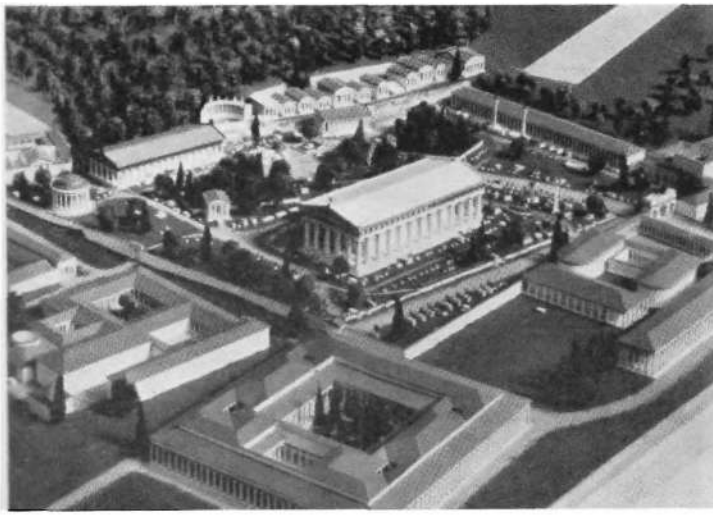
Римское время

38. Пропилеи гимнасия
39. Северные термы
40. Стена Альтиса
41. Теоколейон (древнеримская восточная часть)
42. Римские гостиницы
43. Южные термы
44. Триумфальная арка Нерона
45. Римская вилла (дворец Нерона)
46. Октогон
47. Термы Кладея
48. Нимфей Герода Аттика
49. Леонидайон (древнеримская часть)

Олимпией вначале, очевидно, были у Элиды и Пизы, в обязанности жрецов которых входили наблюдение за порядком и организация игр. После соперничества между ними выдвинулась Элида, разгромившая Пизу. Период после победы Элиды над Пизой (VI—V века до н. э.) был временем расцвета святилища. Возможно, что в конце V века до н. э. у Элиды начались разногласия со Спартой, заключившей договор с Афинами, Аргосом и Мантинеей. Борьба элейцев со спартанцами протекала порой в самом святилище в этот сложный для истории не только Олимпии, но и всей Греции период. В века эллинизма и римского владычества святилище то приходило в упадок, то вновь процветало. В конце античной эпохи оно подвергалось яростным нападкам воинствующих христиан и не избежало участи других языческих культов.

Судьба Олимпии не менее трагична, нежели судьба Помпей. В одном случае природа вулканическим извержением прекратила жизнь большого италийского города, в другом — гибель самого великолепного святилища Древней Греции обусловили неумолимые исторические перемены в культурных и религиозных воззрениях людей, и природа лишь завершила разрушительную деятельность человека. После уничтожения по приказу императоров языческих построек территорию Олимпии несколько раз сотрясали удары сильных землетрясений, а воды соседних рек затопили и покрыли песком руины некогда знаменитых памятников архитектуры.

О существовании Олимпии как прославленного эллинского святилища знали из письменных источников и в средние века и в эпоху Возрождения. Однако место ее нахождения не было тогда определено. Порой считали даже, что она располагалась близ горы Олимп, а не около Кроноса. О необходимости разыскать Олимпию с ее архитектурными и скульптурными памятниками начали думать еще в XVIII веке. Французский ученый и историк Б. Монтфакон в письме к архиепископу острова Корфу 14 июня 1723 года писал о больших ценностях, которые могут быть открыты, если начать работы в Олимпии. В 1768 году Винкельман высказывал мысль о возможных интересных находках на территории святилища.



В 1766 году путешествовавший по Греции англичанин Ричард Чандлер во время посещения Пелопоннеса обнаружил вблизи горы Кронос части стен огромного храма и обломки капителей колонн. Это были остатки Олимпии, здания которой разрушали жители окрестных деревень, используя камень для строительных целей. Монументальный характер памятников вызвал интерес ученых к этому месту, и в 1787 году французский ученый и путешественник Фавель, посетивший Олимпию, описал руины храма Зевса в том виде, в каком он воспринимался тогда, глубоко погруженный в поздние слои почвы. В 1788 году был создан первый план Олимпии в «Описании античной Греции» Бартелеми[2]. В 1807 году о храме Зевса сообщали английские путешественники Е. Додвелл и В. Джелл. В 1811 году Олимпию осматривал большой знаток античных древностей Чарлз Коккерель, а в 1813 году был составлен подробный план первоначального, предшествовавшего раскопкам состояния Олимпии.

Реконструкция святилища Олимпии

В годы греко-турецкой освободительной войны интерес к древним святыням эллинов особенно возрос и способствовал началу планомерных исследований Олимпии. В 1828 году Пелопоннес, и в частности Олимпию, обследовала специально для этого созданная французская экспедиция. 9 мая 1829 года начались первые раскопки Олимпии под руководством археолога Дюбуа. Уже тогда с западной стороны храма Зевса нашли обломки мраморных, украшавших здание метоп: Геракл, борющийся с критским быком, и части рельефов, посвященных победе над немейским львом и стимфалийскими птицами. У восточного фасада храма Зевса обнаружили фрагменты метоп с конями Диомеда и быками Гериона. Мраморные плиты отправили тогда же по реке Алфею к морскому порту, а оттуда во Францию, в Лувр, где они находятся и сейчас[3]. Согласие между греками и французами, взявшимися за раскопки, вскоре, однако, было нарушено, и в исследовании святилища наступил сорокалетний перерыв.

В 1875 году за раскопки Олимпии взялись германские археологи Э. Курциус и Ф. Адлер, которым помогали молодые тогда ученые В. Дёрпфельд и А. Фуртвенглер. Курциус, посещавший Олимпию и раньше, в 1838 и в 1840 годах, и мечтавший работать над исследованием прославленного святилища, возглавлял раскопки шесть лет — с 1875 по 1881 год. Все обнаруженные в Олимпии памятники должны были теперь оставаться в Греции. Не исключено, что размолвка между французскими археологами и греками в 1829 году была вызвана вывозом во Францию олимпийских находок. Первое время найденные памятники немецкие археологи не оставляли на местах, а отправляли в Афины. Лишь спустя несколько лет, в 1887 году, в Олимпии был выстроен музей, где начали экспонироваться произведения искусства, украшавшие некогда святилище Зевса.

Археологи прежде всего расчистили территорию центра святилища (наносный речной песок и земля были вывезены на лошадях за пределы Олимпии), так что к 1881 году уже можно было представить себе общую топографию и расположение основных его памятников. Во время шестилетних раскопок ежегодно публиковались археологические отчеты: в результате было издано

пять томов текста, четыре тома таблиц, много планов и карт [4].

В 1884 году в раскопках приняло участие Греческое археологическое общество, исследовавшее северо-западный угол палестры. Состоявшиеся в Афинах в 1896 году первые Олимпийские игры усугубили интерес к Олимпии и способствовали ее быстрейшему археологическому раскрытию. В 1906—1909 годах раскопки в Олимпии велись уже в самом ее центре — священной роще Альтис. Активное участие в них принимал В. Дёрпфельд. С 1921 по 1923 и с 1927 по 1929 год В. Дёрпфельду помогал археолог Х. Шлейф. Результат их исследования — книга В. Дёрпфельда «Древняя Олимпия», вышедшая в 1935 году [5].

Работу в Олимпии продолжили: в 1936 году А. Геркан, в 1937 году Р. Хампе и У. Янцен, в 1938 году Е. Кунце и Х. Шлейф. В 1937 году раскопки велись на стадионе, до 1942 года раскрывались здания вокруг священной рощи. Вторая мировая война прервала работы, которые вновь начал в 1952 году Е. Кунце, а позднее А. Мальвитц. В эти годы доследовался стадион, раскапывался портик Эхо, районы на юге и западе от священной рощи, Леонидайон и мастерская Фидия, восточные термы. Раскопки 1958 года снова велись на стадионе и закончились там лишь к 1962 году. В течение последующих лет и в настоящее время в различных районах святилища ведутся археологические исследования.

В Олимпии открыто много значительных памятников исторического и художественного характера, но нужно думать, что еще не раскопанные участки скрывают не менее интересные и важные для науки и искусства произведения.

Эволюция Олимпии тесно связана с общим развитием искусства Древней Греции от ее древнейшего периода до гибели под ударами варваров. В характере облика этого всеэллинского святилища как в зеркале отразились основные особенности искусства греков.

Древнейшая Олимпия.

III тысячелетие до н. э.— VIII в. до н. э.

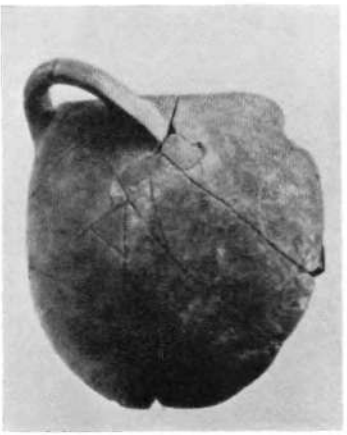
Начало человеческой деятельности на территории Олимпии восходит к III тысячелетию до н. э. На месте святилища, где тогда существовали поселения, археологами найдены сосуды эпохи ранней бронзы — шаровидные с выступающими за верхнюю границу ручками кувшины, иногда с довольно высоко поднятыми носиками для слива. Сосуды эти характеризуются плавными очертаниями контуров, сочными объемами, нерасчлененностью формы — без выделения горловины кувшина. Предельно простые, прекрасные компактностью и единством объемов, эти сосуды не имеют лепных, процарапанных или живописных украшений. Их лаконичным формам и высоко поднимающимся сливам можно найти аналогии в глиняном сосуде из Халандриани или в золотом сосуде из Аркадии второй половины III тысячелетия до н. э.[6]. Однако дома, в которых находилась эта керамика, не обнаружены — остатков сооружений самого раннего периода Олимпии не сохранилось.

Древнейшие архитектурные памятники Олимпии восходят к первой половине II тысячелетия до н. э., к так называемому среднеэлладскому периоду. Это четыре вытянутых помещения длиной 10—11 м и шириной 3—3,5 м, оканчивавшиеся с одной стороны полукруглой стеной и имевшие вход с противоположной, обращенной к холму Кронос стороны. Апсидальное закругление в постройках обычно отделялось от остального помещения перегородкой. Трудно сказать, были

это жилые дома или какие-либо культовые сооружения, невозможно также определить их высоту и характер перекрытия, так как сохранились лишь фундаменты стен толщиной до полуметра, сложенных из неотесанных грубых камней различной величины, но плотно пригнанных друг к другу.

Эти древнейшие сооружения располагались почти в центре позднейшего святилища, между возникшими много веков спустя Метрооном, храмом Геры и Пелопионом. Одно из подобных апсидальных зданий находилось под позднее возведенной стеной Пелопиона, и уцелевшие в земле руины его лишь случайно не были уничтожены строителями при углублении в почву фундаментов: до этих древнейших остатков они не дошли всего лишь 20—25 см. (Необходимо отметить, что одна из построек того же характера, но ориентированная апсидальной стороной на север, относится, судя по найденной там керамике, к более поздней эпохе геометрического стиля, или, как ее иначе называют, гомеровской эпохе XI—VIII веков до н. э.) В апсидальных домах нашли керамику первой половины II тысячелетия до н. э.: двуручные и одноручные кувшины с низкими, довольно широкими вместилищами, высокими и широкими горлами, крупными вертикальными ручками. Процарапанные линейные, зигзагообразные и точечные орнаменты подчеркивали форму сосудов, украшали их наклонные плечики, округлые тулова, высокие горла, иногда ручки. Заметно стремление мастеров дифференцировать форму, выделить горло, тулово, отметить края кувшина плоским венчиком. Встречались здесь и невысокие одноручные чаши минийского типа или с двумя высоко поднимающимися ручками [7].

Раскопки показали, что в первой половине II тысячелетия до н. э. в центральной части Олимпии возле позднейшего Пелопиона производились захоронения. Из трех детских погребений одно было совершено в глиняном, положенном набок, обнесенном камнями и покрытым плитой пифосе. На дне этого своеобразного саркофага покоились детские кости и череп. Не исключено, что некрополь принадлежал древнейшим, построившим и апсидальные здания обитателям Олимпии. По-видимому, все это следы небольшого поселения, существо-



вавшего тогда на территории Олимпии и восходившего своими истоками к концу III тысячелетия до н. э. Жители этого поселения строили здания, имели кладбища, пользовались сосудами. Керамика подобного типа встречается во множестве вокруг Олимпии, и можно предположить, что в первой половине II тысячелетия до н. э. на территории Элиды таких поселений было немало.

Найденные в Олимпии терракотовые статуэтки идолов позволяют думать о существовании культовых поклонений в среднеэлладский период. Чаще всего это грубо вылепленные и обожженные глиняные фигурки с четко обозначенными, но маленькими, раскинутыми в стороны руками, короткими ногами и обобщенными чертами лица.

Раскопки обнаружили не получившую еще окончательного объяснения особенность расположения культурных слоев Олимпии. Так, над памятниками среднеэлладской эпохи (XX—XVI века до н. э.) лежит доходящий толщиной до полутора метров пласт абсолютно чистого, без какого-либо археологического материала,

Сосуды раннеэлладской эпохи. III тысячелетие до н. э.

Сосуды среднеэлладской эпохи с орнаментами. Первая половина II тысячелетия до н. э.

речного песка, на котором и стоят позднейшие постройки святилища. Не исключено, что поселение первой половины II тысячелетия до н. э. было уничтожено в результате какой-то природной катастрофы, может быть, небывалого по силе разлива рек Алфея и Кладея; вряд ли это искусственная засыпка — слишком уже мощен и стерилен по чистоте слой песка.

Трудно сказать с уверенностью, существовала ли непосредственная преемственность между поселением, погребенным под слоем речного песка, и тем, которое появилось здесь уже в эпоху поздней бронзы, в микенское время (XVI—XI века до н. э.). Однако в ряде зданий Олимпии (постройка гомеровской эпохи и более поздний архаический булевтерион с закругленной стеной) несомненно сохранились черты среднеэлладской архитектуры.

Свидетельства древних авторов, книги Павсания и оды Пиндара, греческие легенды и мифы заставляют думать, что греки относили возникновение на месте Олимпии святилища не к среднеэлладской эпохе, а к микенскому времени. Вблизи Олимпии археологами было открыто много поселений того периода: соседняя с Олимпией деревня Друва, располагавшиеся по тече-

нию Кладея Магира, Стравокефало, Трипес, а также находившиеся западнее Олимпии Флока, Платанос, Стрефи и др. Множество основанных по течению Алфея поселений подчинила себе процветавшая тогда Писа, создавшая в Олимпии святилище. Тогда же был построен первый, 30 м в диаметре, Пелопион — героон легендарного царя Писы Пелопса (очевидно, это кенотаф — ложная гробница). В его нижних слоях были найдены фрагменты микенской керамики.

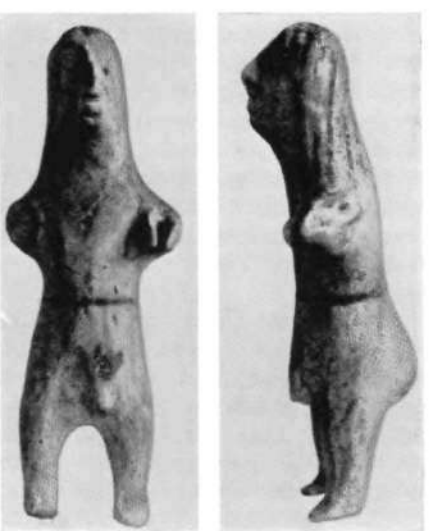
Находки микенской эпохи встречаются и в районе стадиона Олимпии. Возможно, они были перемещены туда во время расширения стадиона с тех участков святилища, которые в классические века подвергались перепланировке. Обычно это обломки сосудов микенского типа с точечным орнаментом и концентрическими кружками, терракотовые фигурки зверей, часто лошадок, иногда с украшениями, нанесенными краской или процарапанными, грубо вылепленные из глины человекоподобные идолы.

Жители Писы и окрестных городов и деревень создали на месте Олимпии святилище, в котором поклонялись Пелопсу, именем которого начали называть полуостров. Уже в микенское время здесь, по-видимому, был оракул и регулярно происходили праздничные игры-состязания. Еще большую популярность приобрели они в конце последовавшего за дорическим нашествием гомеровского периода.

После укрепления дорийцев на Пелопоннесе изменения произошли и в Элиде. Они выразились в усилении культа бога Зевса, святилищем которого стала теперь Олимпия. Сохранились, однако, и старые поклонения, в частности Пелопсу, а также еще более древнее почитание на холме Кронос, близ Олимпии, бога Кроноса — сына Урана (неба), отца Зевса, и Геи (земли). Культы Зевса и Кроноса были связаны друг с другом в Олимпии так же, как в святилищах Лебадеи, Херонеи, Афин. Павсаний пишет о существовании в Олимпии алтаря Зевса [8], сообщает также и об алтарях более мелких, упоминая алтари Геи [9], Гестии [10], Геры [11], Фемиды [12], Артемиды [13]. У подножия Кроноса располагались святилища Афродиты Урании, а также Сосипола и Илитии [14].

В Олимпии того времени отсутствовали значительные архитектурные сооружения, не было и храмов даже самым почитаемым богам. Жертвы приносились и поклонения совершались на алтарях под открытым небом. Связь культового действия с природой выступала при этом особенно сильно, так как божество во многом отождествлялось с природой и являлось, по существу, ее выражением, а не сопоставлялось, как позднее, в годы архаики и классики, с человеческим образом. Храм, который понимался позднее как жилище олимпийца, не нужен был божеству той эпохи; не создавались в тот период и монументальные статуи божеств. Характерная для ранней Олимпии связь культов с природой, предшествовавшая поздней антропоморфности, определяла эту отвлеченность от конкретных образов, глубокую обобщенность и цельность восприятия мира. Святынями были: гора Кронос, курган Пелопса, пепельный алтарь Зевса, расщелина скалы под алтарем Геи.

Особенно почитался, а потому и был самым высоким в Олимпии в то время алтарь Зевса, находившийся почти в центре святилища. Заклание жертв происходило у подножия каменного постамента, на котором



Культовая статуэтка. Терракота. III тысячелетие до н. э.

высился пепельный холм. Убитых животных поднимали на вершину и там сжигали, а пепел смешивали с водой Алфея и намазывали им алтарь. В годы Павсания высота алтаря достигала 6,5 м, и пепел был так прочен, что для восхождения на алтарь в нем прорубали ступеньки [15].

В гомеровскую эпоху в Олимпии почитали Пелопса среди героев не менее, чем Зевса среди богов [16]. В жертву ему приносили черного барана, мясо которого есть запрещалось и которого сжигали на костре из поленьев белого тополя [17]. Процветал тогда и преддорический культ, имевший свой алтарь Гипподамии — дочери Эномая и жены Пелопса [18]. Он предшествовал более позднему поклонению Геры. Гипподамию считали основательницей олимпийских состязаний девушек [19]. Для бега им предоставлялся олимпийский стадион, но дистанцию уменьшали, а победительницам давали венки из ветвей маслины и часть принесенной в жертву Гере коровы, а также разрешали ставить статуи с высеченными на постаментах именами.

С дорийским завоеванием Пелопоннеса большое значение в Олимпии начало придаваться фиванскому герою Гераклу, потомки которого — гераклиды — после двух неудачных попыток овладеть полуостровом вторглись в Пелопоннес вместе с дорийцами. Третье поколение гераклидов — Кресфонт и Темел, потерявшие брата Аристомеда в бою и узнавшие от оракула, что они победят, если изберут трехглазого вождя, поставили, согласно легенде, во главе войска одноглазого этолийского царя Оксила на лошади и захватили Пелопоннес. Геракл наметил будто бы границы святилища, указав размеры центра Олимпии—рощи Альтис. Павсаний упоминает о двух местах в Альтисе, где были алтари Гераклу.

Традиция возводит начало Олимпийских игр к 776 году до н. э., когда победитель Коронбос дал имя первой олимпиаде. Возобновление игр и установление нового порядка их проведения было самым значительным событием той эпохи. Если в микенское время, судя по множеству сохранившихся статуэток возничих, преобладали состязания на колесницах, то после 776 года до н. э. вводился бег на короткую дистанцию. Постепен-

ная программа усложнялась. В 724 году до н. э. ввели бег на среднюю, а в 720 году до н. э. на длинную дистанцию, в 708 году до н. э.— борьбу и пентатлон (пятиборье), в 688 году до н. э.— кулачный бой, в 680 году до н. э.— бег на колесницах, в 648 году до н. э.— скачки на лошадях и комбинацию кулачного боя и борьбы (панкратий), в 520 году до н. э.— бег с оружием.

Упоминавшийся выше договор Ифита, Ликурга и Клеосфена включал условие о беспрепятственном проезде на состязания даже в случае военных действий, которые на это время приостанавливались. Павсаний видел во II веке н. э. бронзовый диск с высеченным текстом договора, о котором сообщал в IV веке до н. э. Аристотель. Этот договор о божественном мире — экехерии, гарантировавшем безопасность на дорогах к святилищу,— еще одно свидетельство всеэллинского значения Олимпии уже в гомеровскую эпоху.

Для Олимпии гомеровского периода характерно возникновение, при сохранении старых, многих новых культов по причинам различным, порой связанным с военными победами жителей Элиды. Павсаний сообщает, что почитание Сосипола и Илитии появилось после победы Элиды над напавшими на город аркадянами. К элейским военачальникам будто бы пришла женщина с младенцем и сказала, что оставляет его им как верного помощника. Этот ребенок, которого элейцы положили перед войском, когда аркадяне наступали, вдруг превратился в дракона, обратил врагов в бегство, а затем исчез, уйдя в землю. Элейцы назвали его Сосиполом (спасителем города), а также стали поклоняться родившей его Илитии [20]. В характере культа обращает внимание не только сущность почитания матери и ребенка, но и обращение к прообразам хтонических подземных божеств додорического периода, на что указывает додорическое имя — Илития.

Появление в Олимпии гомеровского периода сначала небольших построек и маленьких статуэток, а затем в эпоху архаики величественных храмов и монументальных статуй связано с изменением понимания греками божества, с большим подчеркиванием в его сущности антропоморфных, а не всеобъемлющих природных качеств. В своем стремлении постичь сущность

божества и смысл его совершенства человек начал значительно сужать первоначальное понимание его космической роли, внешне уподобляя его себе. В это время возникли здания, носившие культовый характер, и терракоты, изображавшие божество.

Из архитектурных памятников гомеровской эпохи сохранились западнее Пелопиона фундаменты от дома апсидального типа с грубыми, уложенными в три ряда камнями случайных размеров и форм[21]. Почти квадратное в плане помещение со сторонами около трех метров заканчивалось на востоке апсидой, а с запада имело довольно сильные выступы, обрамлявшие узкий вход. Очевидно, глиняная модель из Перахоры воспроизводит подобное ему строение.

Материалом для построек служили в основном глина в виде сырцовых кирпичей и дерево. Павсаний упоминает деревянную колонну, по преданию оставшуюся от дома побежденного Пелопсом царя Элиды Эномая и, возможно, восходившую к той эпохе. Он пишет: «Тот столб, который называют столбом Эномая — так называют его и элейцы, находится по дороге от большого жерт-

Котел с головой быка. VIII в. до н. э.

Котел на трех ножках. IX в. до н. э.

венника к храму Зевса; ...как говорят, этот столб стоял в доме Эномая; когда бог ударил молнией в его дом, то огонь поглотил весь дом, и всего-навсего остался один только этот столб. Перед ним прикреплена медная дощечка, а на ней сделана надпись:

О чужеземец! Остаток я некогда славного дома;
Прежде опорою был я в Эномая дворце.
Ныне стою я у храма Кронида, оковами связан,
Чтимый: губящий огонь все же меня
пощадил»[22].

Олимпия гомеровской эпохи — времени расцвета в искусстве геометрического стиля — представляла собой тенистую платановую и оливковую рощу, в которой было довольно много сооруженных как из пепла, так, очевидно, и из камня алтарей различным богам. В центре высился курган Пелопиона и рядом пепельный холм алтаря Зевса. Зданий было мало, и культовые церемонии происходили на воздухе [23]. К этому периоду относится не объясненный до сих пор уникальный по виду, найденный под домом — пританеем — каменный фундамент ромбовидной формы, предположительно алтарь, датированный по обнаруженной рядом бронзовой фантастического типа статуэтке с двумя бычьими головами и длинными ногами. В эту же эпоху было, по-видимому, установлено место, где росла священная олива «прекрасных венков». Оливу, по преданию, посадил Геракл и увенчал ее листьями первого победителя на восстановленных им Олимпийских играх. Предполагают, что олива, с которой жрецы срезали ветви для венков победителям на играх, стояла около юго-западных ворот, ведущих в Альтис. Но, возможно, она находилась и несколько севернее, у западного торца храма Зевса, близ остатков фундаментов каменной ограды [24].

В Олимпии было найдено много мелкой пластики геометрического стиля. От протогеометрического периода сохранились бронзовые треножники, бронзовые и из обожженной глины фигурки людей, лошадей, быков, возниц на колесницах. Треножники служили наградами в состязаниях колесниц, как об этом писал Гомер в «Илиаде» (XI, 698; XVIII, 373; XXIII, 700), а также Геродот (I, 144). Позднее награждать стали только венками маслины. Бронзовые и терракотовые фигурки приносили в дар божеству. В период расцвета геометрического стиля создавались изображения воинов в шлемах и вооруженных копьями, а также животных, преимущественно лошадей.

Уже в VIII веке до н. э. в святилище привозили изделия, выполненные не только мастерами Балканского полуострова, но и далеких от Олимпии городов Великой Греции, а также стран Востока. Продукцией восточных мастерских были крупные бронзовые котлы с массивными головами рогатых быков по краям. Полу-

чили распространение в эту эпоху и бронзовые на трех ножках сосуды — лебесы. Как дары победителям в беге с оружием, они изображались и на вазах VI века до н. э.[25]. Круглые, расположенные вертикально ручки их представляли собой кольцевидную диаметром 15—20 см пластинку, орнаментированную с обеих сторон изображениями лошадок, возничих с конями, порой голов быков. Ручки имели иногда по бокам фигурки, обеспечивавшие им большую прочность. Они крепились к чаше с помощью широких петель, нижней частью касаясь края таза.

В некоторых треножниках их плоские элементы — чаще всего ножки — украшались рельефными, включавшимися обычно в квадратные обрамления композициями с животными, всадниками, борцами. В одном из рельефов VIII века до н. э. представлены, очевидно, Аполлон и Геракл, отнимающие друг у друга треножник. Сцена развернута на плоскости, круглые ручки треножника показаны правильными окружностями; симметрично, без естественной правильности движений, условно представлены и борющиеся.

Верхняя часть ножки треножника с рельефом. VIII в. до н. э.

Бронзовые статуэтки различных животных геометрической эпохи — бычки, олени, лошадки, порой петушки, птички на высоких ножках, укрепленных на квадратных подставках,— нередко служили ручками для бронзовых сосудов: в подставках имеются отверстия, с помощью которых они прикреплялись к стенкам.

В происходящей из Олимпии бронзовой лошадке скульптор подчеркнул прежде всего конструктивность, изобразив туловище и нижние части ног в виде простых стержней и лишь верхнюю часть передних ног и шею сделал утолщенными с пластической сочностью объемов, которой не было в более ранних статуэтках. Скульптор использовал все возможности выразительного силуэта, показав гибкость хвоста, пышность гривы, стройность ног. Мастер геометрического стиля не только обнаружил здесь глубокое знание реальных образов, но и продемонстрировал умение выразить эмоции предельно лаконичными средствами.

Не ограничиваясь отдельными фигурками, скульпторы иногда пытались создать более сложные композиции: в одной, очевидно, аргосской статуэтке показана лошадь с жеребенком у ног. В таких порой бронзовых,

Лошадь с жеребенком. VIII в. до н. э.

Статуэтка лошади. VIII в. до н. э.

порой терракотовых изображениях выступала присущая искусству геометрического стиля лаконичность и четкая конструктивность объемов. В них находила выражение наблюдательность мастера: его живое ощущение действительности проявлялось в передаче то трогательной сценки кормления жеребенка, то подчеркнутой энергии в фигурке бронзового коня.

Монументальных памятников скульптуры, так же как и значительных построек в архитектуре, в эпоху геометрического стиля не возникало. Патриархальность быта, раздробленность мелких хозяйств, отсутствие крепкой централизованной власти, подобной той, что была в ахейских центрах в микенскую эпоху, не спо-

собствовали появлению монументальных образов в искусстве. И в Олимпии, которая уже тогда была общегреческим святилищем, не исполнялись крупные по размером памятники скульптуры. Но уже в эти годы в небольших статуэтках начинали получать выражение значительные идеи, в дальнейшем потребовавшие для своего воплощения крупной монументальной скульптуры.

Изображения человеческой фигуры в эпоху геометрического стиля встречаются в Олимпии реже, чем животных или птиц, но по мере приближения к периоду архаики их число увеличивается. В слоях VIII века до н. э. их больше, нежели в слоях XI—IX веков до н. э. В протогеометрическую эпоху глиняные фигурки человека уподоблялись пластинкам, а бронзовые — утонченным, будто проволочным каркасным моделям. Удлиненные тулова и конечности в бронзовых статуэтках лишены того пластического объема, который характеризует фигуры последующего архаического периода. Условность форм здесь особенно сильна.

Среди терракотовых идолов известны женские изображения. Скульптор обозначает вдавленными кружочками глаза, груди, пупок, намечает тонкими углублениями ноздри, рот, признаки пола. При предельной лаконичности выразительных средств он находит не-

Культовая женская статуэтка. VIII в. до н. э.

Зевс Копьеметатель. Лаконская статуэтка. VIII в. до н. э.

Возничий. VIII в. до н. э.

обходимым показать на голове зигзагообразным, процарапанным в глине узором прическу. Уплощенность усиливает впечатление схематизма, отвлеченности образа. И все же мастеру удается в поднятом к небу лице передать настроение торжественности, широко раскинутыми подобиями рук выразить чувства, связанные с ощущением величия божества на заре возникновения эллинской цивилизации. В более древних микенских идолах объемность форм, конкретность отдельных деталей были переданы сильнее, нежели в этих схематически условных, предельно обобщенных образах геометрического стиля. Но вскоре начинает пробуждаться интерес скульпторов ко все большей пластичности изваяний богов, героев, людей. Возможно, не случайна в таких статуэтках и подчеркнутая обнаженность, уводившая от ассоциации их с житейскими, облаченными в обычные одежды персонажами.

В бронзе и обожженной глине олимпийские скульпторы гомеровской эпохи создавали небольшие, около

Возничий. VIII в. до н. э.

Человек и кентавр.
VIII в. до н. э.

10—15 см высотой, фигурки воинов в высоких остроконечных шлемах, иногда с луком или копьем в руках. Мастера умели передать движение замаха руки, намечали даже естественный при таком действии легкий изгиб туловища [26]. В одной из подобных бронзовых отливок изображен, возможно, Зевс в высоком шлеме, мечущий копье. Павсаний пишет о существовании тогда культа Зевса Арея [27]. Скульптор делает глубокими впадины глаз, будто подчеркивая этим пристальный взгляд бога. Подобно вазописцам геометрического стиля, он трактует треугольником торс бога и делает одинаковыми по толщине руки и ноги, не моделируя их. Более пластично изображались возничие, будто застывшие в момент стремительного бега в колесницах, прочно держащие поводья в руках [28]. Легкий наклон туловища, не

уничтожавший, однако, торжественности строгой вертикали при взгляде в фас, создавал ощущение напряженности во время быстрой скачки.

Сохранились и бронзовые фигурки возничих без шлемов, со спускающимися на плечи завитыми локонами. Выразительность вытянутых вперед рук, стройность гибких торсов, сила, ощутимая в широких плечах, моделировка коленей, мускулатура ног — все свидетельствует о начале пластического осмысления образа уже в памятниках геометрического стиля. Скульптор намечает крупные глаза, нос, рот, не забывает изобразить небольшим кружочком пупок: лаконичными средствами он передает собранность и внимание, охватившее возничего в момент состязания.

В VIII веке до н. э. мастерами геометрического стиля создавались и более сложные композиции, где обращалось внимание на сюжет. В бронзовой отливке изображен хоровод из семи обнаженных, положивших руки друг другу на плечи женских фигурок, покоящихся на кольцевидной подставке, очевидно, крепившейся на сосуд и служившей ручкой.

Из Олимпии происходит относящееся к этому времени изображение кентавра и человека, стоящих один против другого и взявшихся руками за плечи. Скульптор трактует кентавра предельно упрощенно, показывая вырастающий из спины человека круп лошади. Этот тип кентавров, встречающийся в рельефах ранней архаики, в олимпийской статуэтке выражен с особенной отчетливостью. Подобно тому как в фигурке лошади мастер обращал внимание прежде всего на конструктивные элементы, так и здесь спина кентавра, его ноги, шея, хвост изображаются однообразными, почти равными в диаметре бронзовыми стержнями, расширяющимися лишь там, где нужно показать круп коня, бедра и икры человека.

Трактовка сюжета этой бронзовой группы, возможно, связана с темой кентавромахии, и скульптор пытался показать здесь средствами искусства своего времени борьбу человека с кентавром[29]. Передать экспрессию схватки с такой наглядностью, как это будет сделано позднее в олимпийской скульптуре V века до н. э., мастер гомеровской эпохи не мог. Он и не стремился к это-

му, так как работал в годы, когда в художественных формах выражались чувства, идеи и понятия, предельно обобщенные, далекие от конкретности деталей и частностей реальной действительности. Уже сопоставление фигурок человека и кентавра в шлемах должно было вызвать у созерцавшего эту группу эллина мысль о борьбе двух сил — гармоничной, естественной и разумной, выраженной человеческой фигурой, и фантастической, дикой, звериной, воплощенной кентавром. Изображение рядом этих персонажей должно было найти продолжение в сознании зрителя в образах борьбы. Мастер гомеровской эпохи здесь настолько же лаконичнее олимпийского скульптора V века до н. э. в передаче сцены кентавромахии, насколько Мирон в своей группе Афины и Марсия сдержаннее эллинистического ваятеля, показавшего силена, приготовленного к казни, и раба, точащего нож.

Скульпторы, исполнявшие бронзовые и терракотовые статуэтки геометрического стиля, рассчитывали, очевидно, на восприятие их с одной стороны: либо спереди, либо сбоку. При этом выразительнее выступали в силуэте основные качества фигуры или главные элементы воздействия, если изображалась группа, как в статуэтке кентавра и человека. В использовании скульпторами профильности и силуэтности сказывалось воздействие вазописи, где подчеркнуто плоскостные изображения ориентировались прежде всего на поверхность сосуда.

Действия персонажей в статуэтках геометрического стиля, несмотря на всю простоту и обобщенность их пластических форм, ярки и убедительны. Большое значение придается нюансам в положении тел, легким наклонам. Хотя повороты фигур нечасты и многие из них фронтальны, но характер их взглядов — опущенных вниз, устремленных прямо перед собой или поднятых к небу,— составлявший, очевидно, основу небогатого арсенала композиционных средств скульптора того времени, достаточно выразителен. Движения рук играли важную роль в раскрытии чувства, которое должна была передать статуэтка. Воздействие таких средств своей ограниченностью и условностью отчасти сродни воздействию театральных масок, которые долгое время использова-

лись древними греками впоследствии. Широко раскинутые и чуть воздетые кверху руки в культовых статуэтках, передающие восторг перед божеством, замах руки Зевса, собирающегося метать оружие, вытянутые вперед руки стоящих в колесницах возничих, движения рук кулачных бойцов — все эти многозначительные для скульптора того времени элементы выразительности призваны были создавать основное настроение образа.

В эпоху геометрического стиля Олимпия формировалась как общеэллинское святилище. Все больше алтарей различным богам воздвигалось здесь для поклонения. В художественных произведениях начинала находить выражение та величавость образов, которая составляла сущность архитектурно-пластического великолепия Олимпии в последующие годы. Возникали культовые постройки, изготавливались посвятительные терракоты и бронзы, создавались первые мифологического характера скульптурные группы.

Архаическая Олимпия.
VII—VI века до н. э.

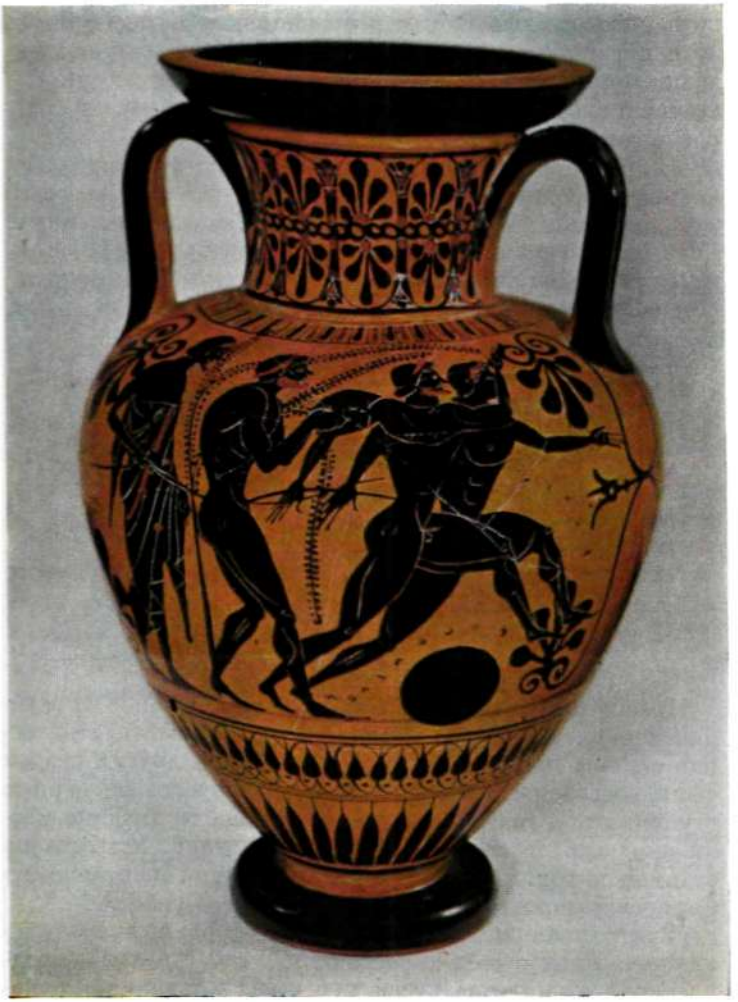
С веками Олимпия разрасталась к югу от горы Кронос и, занимая все больше места на берегах Алфея и Кладея, меняла облик, украшаясь новыми зданиями. Ко времени воздвижения около 460 года до н. э. храма Зевса архитектурная композиция отвечала принципам архаической планировки, и зодчие располагали здания по одной линии, как бы постепенно показывая их пришедшему в Альтис паломнику. У северо-западных ворот в святилище находился квадратный в плане пританей, за ним стоял храм Геры, после которого тянулся к стадиону ряд обращенных входом на юг сокровищниц. Южнее храма Геры находились Пелопион, алтарь Зевса и за пределами рощи булевтерион, в котором заседал совет (буле). Намеренным отделением от основных святынь административных сооружений — пританея, булевтериона и зрелищного комплекса ипподрома и стадиона — определялась их второстепенная роль по сравнению с культовыми постройками, и в этом проявилось формирование чувства ансамбля в мышлении архаического зодчего.

Павсаний указывает место пританея у входа в святилище — против гимнасия. Здесь, как и в других древнегреческих пританеях, заседали дежурные чиновники пританы, занимавшиеся текущими делами святилища; они извещались обо всем, что происходило, и принимали необходимые решения по возникавшим вопросам. В пританее они проводили, там же обедая, весь день.

В пританее имелась палата торжеств, в ней угощали победителей на играх[30]. Центр в древнегреческих пританеях занимал обычно парадный зал с подсобными помещениями по бокам. В олимпийском пританее, прямоугольном, близком к квадрату здании со стороной 32,8 м, стоял алтарь богини домашнего очага Гестии, а в правой части — жертвенник Пана, сделанный, по свидетельству Павсания, из пепла. Ксенофонт упоминает только алтарь Гестии[31], и можно предположить, что алтарь Пана, который видел Павсаний во II веке н. э., появился позднее. Во время жертвоприношений, совершаемых в пританее, пели гимны и пили вино. Павсаний, уточняя, что гимны для пения в пританее составлены на дорийском наречии, говорит о невозможности передать все произносившееся при возлияниях и воспевавшееся в гимнах. Судя по характеру фундаментов сильно разрушенного пританея, к нему постепенно пристраивались дополнительные помещения. Ко II веку н. э. он несомненно был больше, чем в конце VI или в V веке до н. э., однако все черты первоначальной планировки сохранились.

Другое учреждение официального характера, здание совета — булевтерион, о котором пишут Ксенофонт[32] и Павсаний[33], замыкало святилище с юга. Посредине центрального квадратного двора находился алтарь Зевса Горкия, которому должны были над разрезанными частями кабана приносить клятву атлеты, их отцы и братья, а также учителя гимнастики в соблюдении всех условий состязаний. Атлеты же дополнительно, как отмечает Павсаний, обязывались здесь выполнять в течение десяти месяцев все правила тренировок. Павсаний указывает, что статуя державшего в обеих руках молнии Зевса в булевтерионе призвана была внушать страх нарушителям олимпийских законов. Фидий, как будет видно позднее, подчеркивал иную сущность Зевса — его всепрощение и благоволение. Образ божества в пределах территориально небольшого святилища, каким была Олимпия, представал различным по своему духу — то суровым и всекарающим, то милостивым.

Архаический булевтерион представлял собой вытянутую с запада на восток постройку апсидального типа. Закругление с западной стороны отделялось от осталь-



Атлеты и судья.
Чернофигурная амфора.
VI в. до н. э.

ного пространства, как и в древнейших домах, стеной; по центру прямоугольного помещения шел ряд колонн, державших крышу. В использовании строителями булевтериона апсидальной формы, возможно, проявилось следование древнейшим традициям.

В архаический период часть стадиона располагалась южнее сокровищниц. В классическое время он был сдвинут на восток. Длину его определил, согласно легенде, Геракл, установивший размер беговой дорожки 191,27 м, ставя шестьсот раз свою ступню на землю. Пиндар пишет об утверждении Гераклом Олимпийских игр:

«Алтари отца его уже были освящены,
И луна, зеница сумерек, луна в золотой колеснице
Полным блеском сияла ему с небес,
Когда он утвердил
Святой закон пятилетних великих игр.

Не цвела еще деревами
В Кронийской долине Пелопова земля,
И голый сад покорствовал солнечным острым лучам.
Это видел Геракл,
И дух его устремил его в путь к Истрийским
пределам»[34].

Выбор места для стадиона у горы Кронос определялся первоначально возможностью использовать легкие склоны для размещения зрителей. С других сторон были возведены земляные валы с покрытыми дерном ступенями. В годы расцвета святилища состязание могли смотреть до сорока тысяч посетителей. У входа на стадион находились во времена Павсания жертвенники Гермесу Покровителю и Счастливому случаю[35].

Зрители попадали на стадион, не проходя через святилище. Вход в северо-восточном углу Альтиса предназначался для участников игр и гелланодиков — руководителей состязаний. У входа на стадион со стороны Альтиса на каменной террасе близ сокровищниц стояли уже в IV веке до н. э. медные статуи Зевса, называвшиеся Занами (на дорическом диалекте). Они были выполнены на деньги, полученные в виде штрафов с атлетов, нарушивших правила соревнования[36]. Для кресел гелланодиков существовало специальное возвыше-

ние, против которого находился беломраморный жертвенник богини Деметры. Единственной женщиной, допускавшейся на состязания, была жрица Деметры[37]. Для борьбы и кулачного боя существовала особая площадка с южной стороны от беговой дорожки.

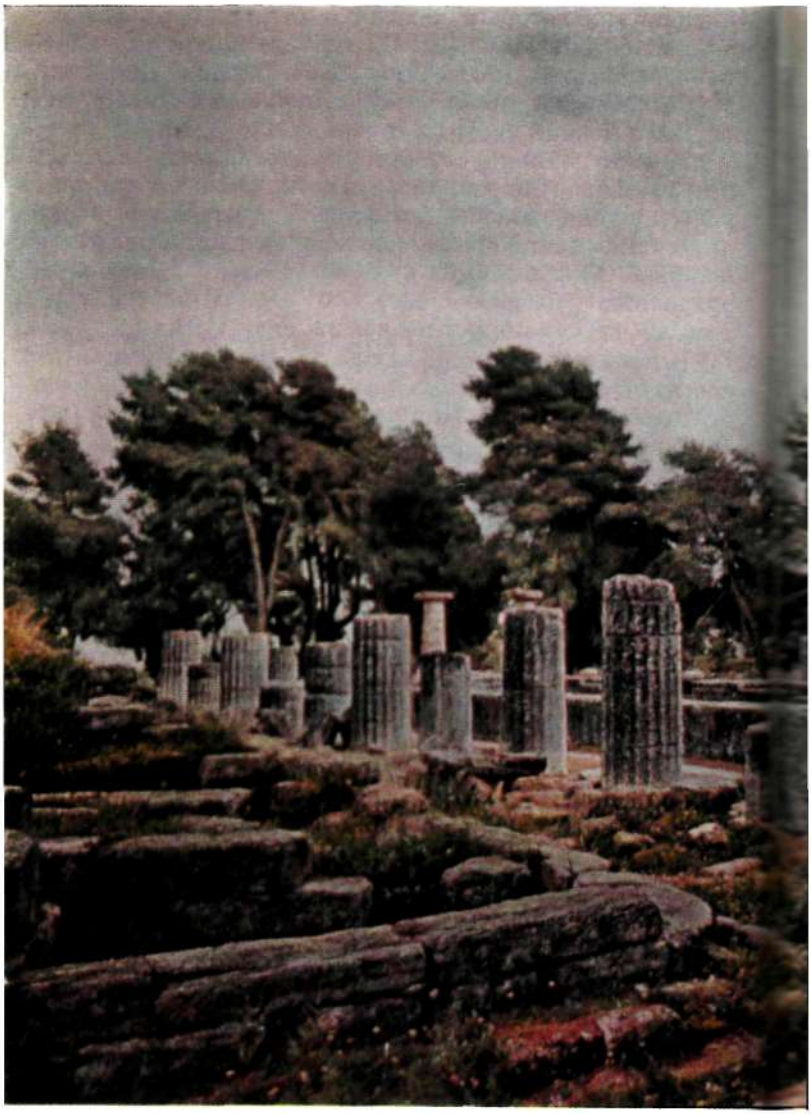
Работы по благоустройству стадиона проводились во все времена. Сохранились желоба, по которым текла вода, нужная как атлетам, так и зрителям в жаркие дни состязаний. Хорошо налаженная система водоснабжения в Олимпии была густоразветвленной, и находки археологов убеждают нас, что жрецы заботились о том, чтобы паломники не испытывали жажды.

В годы расцвета святилища победе на Олимпийских состязаниях придавалось особое значение. Восторженно прославлял поэт Пиндар победителей на Олимпийских играх:

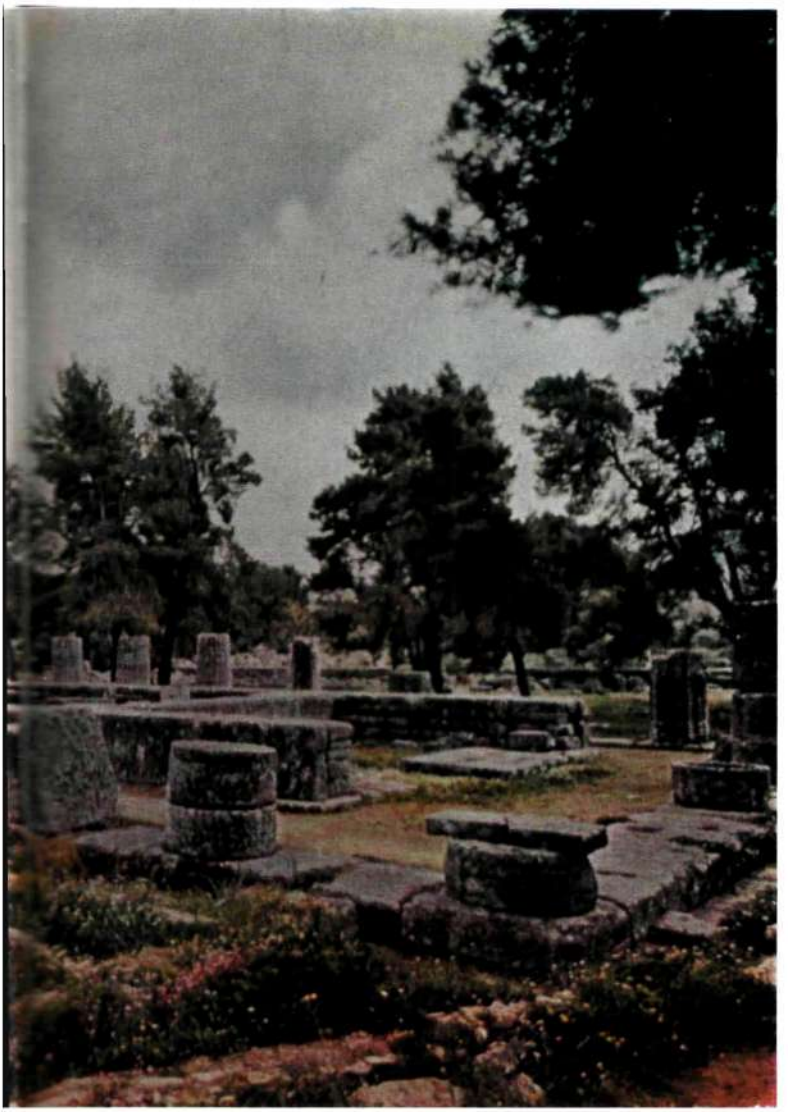
«Как чашу, кипящую виноградной росою,
Сильными руками берет отец
И, пригубив,
Молодому зятю передает из дома в дом
Чистое золото лучшего своего добра
Во славу пира и во славу сватовства
На зависть друзьям,—
Ревнующим о ложе согласия,—
Так и я
Текучий мой нектар, дарение Муз,
Сладостный плод сердца моего
Шлю к возлиянию
Мужам-победителям,
Венчанным в Олимпии, венчанным у Пифона»[38].

Древние греки считали победу знаком расположения божества, внимания Зевса к тому или иному атлету, а стало быть, и к городу, откуда он был родом. Этим объясняются высокие почести победителям, а также восхваления в одах, подобных одам Пиндара, в архаический период и в годы ранней классики. В эпоху эллинизма и в римское время отношение к состязаниям изменится, сильнее выступят и будут прославляться личные, индивидуальные качества атлета.

Возвышавшаяся в центре Альтиса одна из самых древних святынь Олимпии — гробница Пелопса, рядом



Общий вид храма Геры
с севера. VI в. до н. э.



с которой был его жертвенник, в архаическое время перестраивалась и дополнялась пропилеями. Пелопион и его ограда подвергались и впоследствии многим реконструкциям и переделкам. Второй Пелопион конца VI—начала V века до н. э. включал в пятиугольную в плане ограду первый Пелопион. Вход в героон с юго-западной стороны в архаическую эпоху представлял собой небольшие ворота с пристройкой, располагавшейся внутри ограды. С северной и восточной сторон стены Пелопиона окаймлял водопроводный желоб, подходивший к ним со стороны Кладея и направлявшийся далее в сторону стадиона.

Самое крупное культовое сооружение архаической эпохи в Олимпии — храм Геры — воздвигли скилунтцы, жители одного из городов расположенной поблизости от Элиды Трифалии. Это был покоящийся на каменном фундаменте дорический периптер с шестью колоннами на торцах и шестнадцатью по боковым сторонам, со стенами из необожженного кирпича и перекрытый лаконского типа черепицей. Согласно теперь оспариваемому предположению В. Дёрпфельда, храму, дошедшему до нас в руинах, предшествовали более древние здания, воздвигавшиеся начиная с середины VII века до н. э., одно из которых являлось постройкой в антах и занимало место целлы храма Геры. Длина периптера VI века до н. э. составляла 50 м, а ширина — 18,7 м. Вход был с востока, за пронаосом следовал наос, а с другой стороны находился опистодом. Храм Геры имеет несколько интересных особенностей. Колонны его, вытесанные из крепкого известняка, отличаются друг от друга пропорциями и характером исполнения: находят девять различных — по диаметру, форме капителей, числу каннелюр — колонн. Очевидно, по мере износа деревянные колонны первоначального храма заменялись каменными, различными по своему виду, от архаики до времени господства римлян. Павсаний еще застал в опистодоме храма Геры одну из наиболее древних колонн — дубовую, в то время как другие уже были каменные [39].

Стилобат храма Геры имел не три, как другие греческие дорические периптеры, а две ступени. Своеобразно была решена и целла. На всю длину — 28 м — она разделялась на три нефа, причем боковые были не

сквозными, но имели отходившие от стен и соприкасавшиеся с колоннами (через одну) короткие выступы, создававшие своего рода ниши.

В глубине целлы помещалась статуя Геры, сидящей на троне. Элидские женщины ткали для нее пеплос и по прошествии четырех лет меняли его[40]. Рядом с богиней стоял Зевс — изваяние более грубой, чем статуя Геры, работы[41]. Здесь же в целле находились исполненные из золота и слоновой кости изображения сидящих на тронах Гор и их матери Фемиды, пять статуй Гесперид, статуя Афины в шлеме, с копьем и щитом, Коры и Деметры, одна напротив другой, Артемиды перед Аполлоном, а также Латоны, Тихе, Диониса и Ники. Павсаний указывает не только материал их, но и имена скульпторов и называет Праксителя автором статуи Гермеса с младенцем Дионисом.

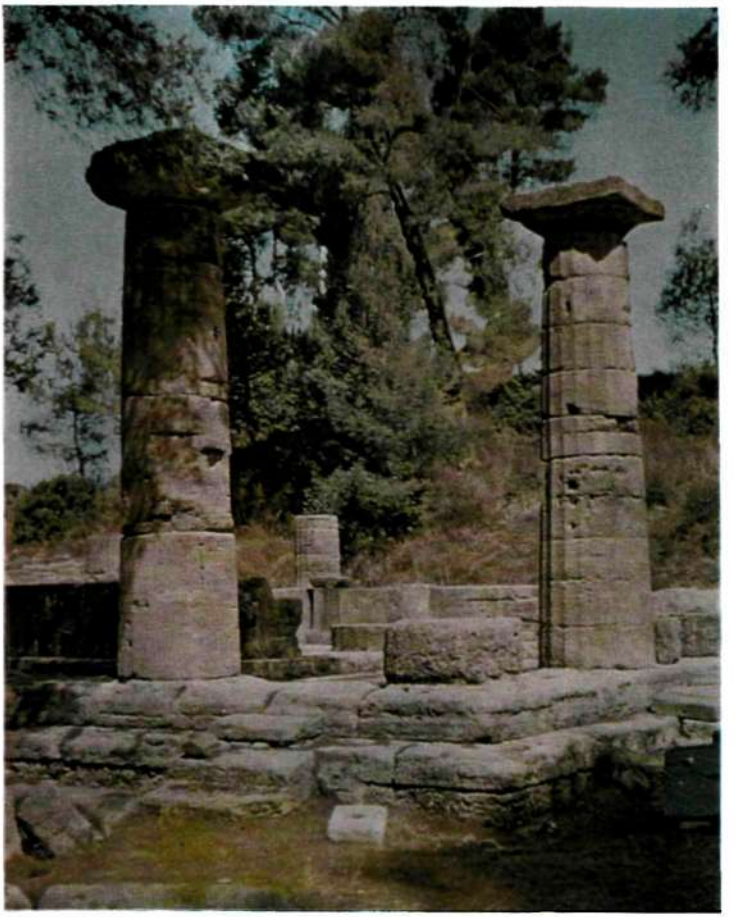
Павсаний видел в храме Геры изваяния, относящиеся к различным эпохам: архаической и эллинистической.

Храм Геры. Часть колоннады. VI в. до н. э.

Путешественник по Элладе отметил кроме указанных выше медную статую Афродиты. Обилие художественных произведений в храме Геры заставляет думать, что ко времени Павсания это был своего рода музей наиболее прославленных памятников искусства [42]. Здесь находился сделанный из кедра, богато украшенный инкрустированными фигурками из золота и слоновой кости ларец коринфского тирана Кипсела [43], стояли статуи, исполненные из различных материалов, хранились предметы, связанные с историей святилища: бронзовый диск Ифита [44] с текстом договора о перемирии на время олимпийских празднеств и правил для гелланодиков, а также маленькая постель из слоновой кости, называвшаяся «игрушкой Гипподамии». В годы римского владычества здесь выставлялись портретные женские статуи, возможно жриц Геры или женщин, принесших богине дары.

К VI веку до н. э. храм Геры уже не вмещал многочисленные приношения, и решено было построить специальные сокровищницы. Большинство из них воздвигнуто в конце VI и в V веке до н. э. городами Великой Греции, особенно почитавшими Зевса. Сокровищницы, замыкавшие с северной стороны священную рощу Альтис, начинались от храма Геры и располагались в направлении стадиона. Стояли они, имея сзади подпорную стену, у склона горы Кронос на каменной террасе, на которую вели несколько ступеней в западной, более высокой ее части. Сокровищницы представляли собой антовые постройки: боковые стены выходили на фасад торцами-антами и двумя колоннами. Тыльные их стороны, обращенные к склонам Кроноса, были глухими. Из двенадцати зданий, начиная от сокровищницы Сикиона на западе и до сокровищницы Гелы на востоке, самой крупной и сложной по плану была последняя, имевшая широкий и довольно глубокий портик с шестью по фронту и двумя в глубину колоннами.

Фасады сокровищниц выходили на одну линию, которая, однако, не была прямой, но выгибалась, повторяя очертания склона горы Кронос. В этом сказалось стремление архаических зодчих согласовывать архитектурный ансамбль с природой. Этим, по-видимому, можно объяснить и то, что линия ступеней, ведущих на террасу сокровищниц, в одном месте получила излом, соот-



Колонны храма Геры.
VI в. до н. э.

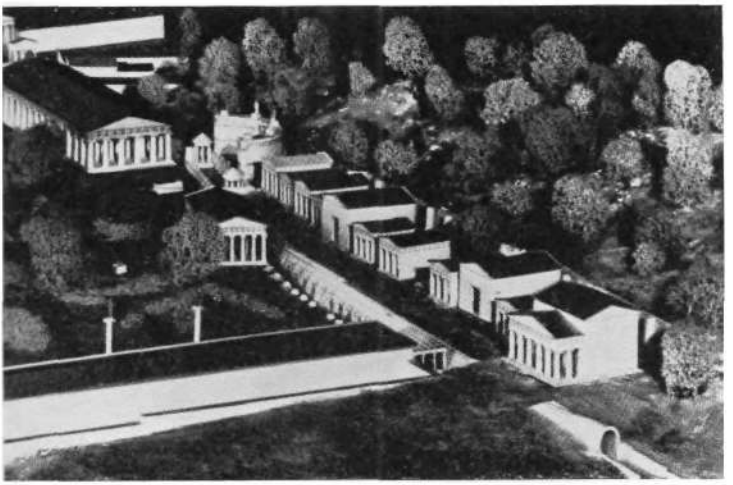
ветствующий изгибу их общей фронтальной линии. Лишь восточная сокровищница Гелы выступает колонным портиком за эту линию, но передней стенкой целлы отвечает ей.

Самая западная сокровищница, определенная по найденной там надписи как сикионская, была построена в первой четверти V века до н. э., а не в 648 году, по предположению Павсания [45]. От стоявших у входа в сокровищницу дорических колонн ничего не сохранилось, дошли лишь части архитрава и карниза. Рассказывая о предметах, увиденных им в сокровищнице, Павсаний упоминает три спортивных диска, а также щит, выложенный медью и украшенный внутри рисунком, шлем и поножи, принесенные как дары после военной победы. Говорит он и о мече Пелопса с золотой рукояткой и роге Амалфеи из слоновой кости с надписью:

«Зевсу меня посвятили в Олимпии из Херсонеса
Воины, крепость Арата заняв; Мильтиад был вождем их» [46].

Во второй сокровищнице, где хранились дары Спракуз и которую исполнили три архитектора — Пофей, Мегакл и Антифил, стояла статуя Зевса. Свидетельства о принадлежности третьей сокровищницы какому-нибудь определенному городу пока не имеется. Четвертая была сооружена по заказу Эпидамна архитектором Ппром и его сыновьями — Лакратом и Гермоном. В ней помещались скульптурные изображения из кедрового дерева мастера Феокла, сына Гегила. Пятую, от которой осталась лишь нижняя часть фундамента, считают сокровищницей Византии, шестую, где находились деревянный тритон и сирена из серебра и золота,— Сибариса, седьмую — Кирены. Восьмую постройку в этом ряду В. Дёрпфельд называл не сокровищницей из-за ее небольших размеров, а алтарем Геи [47]. Девятую сокровищницу, где находилась статуя Диониса, с лицом, руками и ногами из слоновой кости, очевидно, сделали жители Селинунта. Сокровищницу метапонтийцев — десятую в ряду — Павсаний упоминает как заключавшую в себе сделанное из слоновой кости изваяние Эндимиона.

В одиннадцатой сокровищнице — Мегары — имелся щит с надписью, что деньги на ее сооружение были взя-



ты из коринфской добычи. В ней хранились украшенные накладным золотом фигурки из кедрового дерева, изображавшие битву Геракла и Ахелоя, а также статуя Афины.

Из сообщения Павсания о гигантомахии на фронтоне сокровищницы Мегары можно предположить богатый декор этих небольших, но нарядных зданий, обрамлявших с севера архитектурный ансамбль Олимпии. Их украшала, по-видимому, не круглая скульптура, а рельефы. Так, на фронтоне мегарской сокровищницы был изображен Зевс с пучком молний в руке, замахнувшийся на поверженного гиганта, а по бокам — Афина и Геракл. Посейдон и Арес со своими противниками. Цветная черепица крыш сокровищниц также усиливала их красочный эффект.

Последняя, самая крупная и сложная по плану сокровищница Гелы имела в VI веке до н. э. вход, обращенный к стадиону, а после перестройки в V веке до н. э. получила шестиколонный портик, ориентированный на юг, как и у остальных зданий всего ряда. Сохранились терракотовые плиты карниза и водостоков сокровищ-

Сокровищницы и храм Геры.
Реконструкция. VI в. до н. э.

ницы Гелы с яркими узорами, гибкими линиями орнаментов. Этот декор располагался четырьмя фризами, разделенными полосами меандров. Нарядным был и глиняный акротерий сокровищницы Гелы (сохранился лишь во фрагментах), представлявший собой розетту из концентрических кругов и радиальных лучевидных узоров.

Все сокровищницы постигла участь остальных зданий Олимпии. В поздние века античности они разрушались, и материал их использовался для постройки стен и укреплений во время набегов варваров.

Археологи обнаружили следы ранних, располагавшихся на западе от сокровищниц культовых построек. В древности здесь находилось время от времени подновлявшееся чтимое святилище Илитии и Сосипола — ориентированный на юг храм в антах, от которого остались лишь фундаменты и следы алтаря. Юго-западнее размещалось святилище Афродиты Урании, представлявшее собой тот же тип. Оно было разрушено во II веке н. э. постройкой фонтана — экседры Герода Ат-

Гигант со щитом. Рельеф с сокровищницы мегарян. 520 г. до н. э.

Бронзовая пластина с Антиопой и Тезеем, Орестом и Клитемнестрой. 570 г. до н. э.

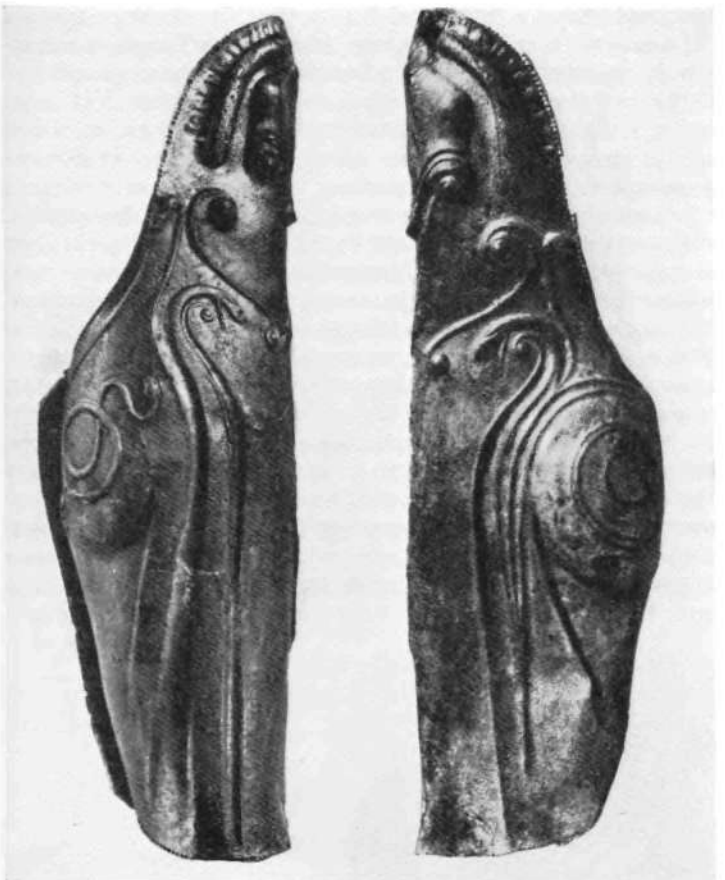
тического, сохранились лишь остатки фундаментов его восточной стены. В пределах экседры нашли следы еще одного, почти полностью разрушенного и не поддающегося определению святилища. Севернее был алтарь Геи, игравшей в Олимпии архаической эпохи значительную роль.

Время архаики в Олимпии характеризуется не только оживленным строительством, но и широким распространением скульптуры и произведений искусства прикладного значения. В VII—VI веках до н. э. декоративными узорами украшаются предметы вооружения, щиты покрываются рельефными бляхами, создаются бронзовые, терракотовые, каменные статуэтки, возникают монументальные памятники скульптуры.

В районе стадиона в толще земляных валов, на которых вырезались скамьи для зрителей, нашли большое количество щитов, панцирей, шлемов, поножей с посвятительными надписями Зевсу и с именами победителей.

Боевой панцирь.
VI в. до н. э.

Поножи,
посвященные Зевсу.
VI в. до н. э.



Вряд ли другой древнегреческий город или святилище могут дать более богатый материал такого рода. Ремесленники, изготавливавшие доспехи, были незаурядными художниками. На одной из пластин VII века до н. э., защищавшей нижнюю часть живота воина, гравировкой была изображена встреча Менелая с Еленой в захваченной ахейцами Трое. С большой выразительностью мастер показал царя, решительным шагом направлявшегося к сидящей на троне и закрывшейся в страхе

узорной тканью супруге. На другой пластине начала VI века до н. э. изображены Антиопа и Тезей, а также Орест, убивающий Клитемнестру. Сложная композиция была исполнена гравировкой и на панцире VII века до н. э. Верх его украшали бодающиеся быки, а также вставшие на задние лапы сфинксы и львы. Художник располагал фигуры животных симметрично, соотнося композицию с формой доспеха. Внизу были помещены торжественно шествующие боги: Аполлон с лирой, Зевс и другие олимпийцы. Существовали и бронзовые панцири, отличавшиеся предельно лаконичным декором. На одном из них, сохранившем металлические отвороты у шеи и козырек для низа живота, мастер гибкими линиями очертил мускулатуру груди, подчеркнув этим силу его владельца.

Искусно украшали архаические мастера и другие доспехи. На бронзовых поножах, посвященных Зевсу Клеонером, изображены гибкие змейки. И здесь мастер согласует линии с мускулатурой ног гоплита, отмечая узорами выступающие места, декором он повторяет форму поножей, так же как последние повторяют объем ног. Найденные в Олимпии шлемы VII—VI веков до н. э.

Коринфский шлем с серебряными украшениями. VII в. до н. э.

нередко имеют серебряные накладки и инкрустации, обрамляющие их нижние части, наносник и глазницы.

Прекрасными памятниками из этого огромного арсенала доспехов являются бронзовые щиты от 80 до 100 см в диаметре. Предназначение их наружных узорных блях — не только украшать щит, но также устрашать врага и охранять владельца щита, служа апотропеем — оберегом [48]. Нередко почти всю внешнюю поверхность щита занимало бронзовое изваяние чудовища. Более чем полуметровая бляха с изображением Фобоса (страха) в полете украшала один из щитов, принесенных в дар Зевсу Олимпийскому неизвестным гоплитом. Разинутая пасть с высунутым языком, широко раскрытые глаза, змеевидные волосы, взметнувшиеся за спиной крылья призваны были вызывать ужас. Неподвижность фронтального лика и туловища сочетается здесь с динамичностью гибкого, будто трепещущего хвоста. Ремни, на которых держался щит, с тыльной стороны также имели рельефные композиции, видимые владельцем щита. Чаще всего это были сцены, воодушевлявшие его на подвиг: Зевс, убивающий Тифона; Геракл, побеж-

Бронзовый шлем иллирийского типа с серебряными украшениями. 530 г. до н. э.

дающий Герпона; Тезей, обезглавливающий Горгону, и другие.

Богато украшалась в архаическую эпоху и культовая посуда Олимпии. В VII веке до н. э. были распространены котлы с протомами (передняя часть изваяния) львов и грифонов по краям, обращенных мордами то к чаше, то от нее, а также сосуды с ручками в виде крылатого божества, крылья которого крепились к краям чаш, а головы выступали за их границу. В VII—VI веках до н. э. крупные котлы устанавливались не на трех уплощенных ножках, как ранее, а покоились на высоких конической формы подставках. В VI веке до н. э. использовались три ажурные в виде тонких прутьев ножки, заканчивающиеся подставками в виде звериных лап и украшенные сверху бронзовыми изображениями грифонов, львов, сфинксов.

Выразительны созданные, очевидно, коринфскими мастерами головы грифонов. Предельный лаконизм художественных средств, четкость силуэта, мастерство бронзового литья характеризуют эти памятники деко-

Голова грифона. VII в. до н. э.

Фобос. Украшение щита. Середина VI в. до н. э.

ративного искусства архаической Олимпии. Подобные мечам, острые, взметнувшиеся к небу уши чудовища, разинутая в ярости пасть с колеблющимся языком, хищный, изогнутый клюв, свирепость зорких, будто прищуренных глаз — все призвано устрашать, приводить в ужас. Уподобление с помощью гравировки кожи чудовища коже животных переводит образ из фантастического плана в мир реальных ощущений.

В архаическую Олимпию поступала продукция не только греческих городов Балканского полуострова и колоний, стремившихся сохранить связь с метрополией, но и варварские изделия. Среди находок здесь можно встретить и золотые чаши из Коринфа, как, например, дар Кипселида олимпийскому Зевсу после победы над Гераклеей, и такие произведения негреческих, преиму-

щественно восточных мастерских, как бронзовые котлы из северной Сирии с изображениями крылатой богини Ассур.

Один из самых замечательных найденных в Олимпии бронзовых рельефов Древней Греции — это изображение грифона. Трудно сказать, был ли этот, по существу, уже монументальный памятник, сохранившийся на почти метровую высоту, украшением огромного бронзового сосуда или частью рельефного фриза. Трактовка фантастического чудовища кажется необычной. От грифонов, в которых художники подчеркивали прежде всего свирепость зверя, поднявший лапу хищник отличается иными, смягченными нотами. Это грифон-самка, кормящая маленького грифончика. Контур фигуры, не напряженный и резкий, как обычно, но более сложный,

извилистый, как бы трепещущий, должен вызвать в созерцающем его человеке не страх, но иные настроения. Эмоциональность восприятия мира, чувственное богатство переживаний, особенно ярко выразившееся в этот период в красочной поэзии Сапфо и в декоративности коврового стиля вазописи, распространялись и на фантастические, порожденные мифологическим воображением эллина существа.

Как упоминалось, в VII веке до н. э. резко возросло, по сравнению с эпохой геометрического стиля, стремление древнегреческих мастеров, украшать предметы культа, быта, вооружение. На деревянные шкатулки, бронзовые котлы и чаши, треножники и постаменты крепились бронзовые пластины. На них изображались иногда симметрично, почти в зеркальном отражении любимые и вазописцами тех лет животные, иногда изображались скачущие галопом всадники в шлемах. На одной пластине представлено убийство кентаврами лапифа Кенея. Легендарный герой, которого кентавры смогли победить только вколотив его в землю, уже по колени погружен в почву. Сопротивляясь чудовищам, вбивающим его

Поднявший лапу грифон. VII в. до н. э.

Смерть Кенея. Рельефное украшение котла. Третья четверть VII в. до н. э.

вырванными с корнями деревьями, он вонзает в них кинжалы. Сцена смертельной борьбы трактована условно, в декоративном плане. Размещенные художником симметрично кентавры не кажутся свирепыми и разъяренными, невозмутимым воспринимается и Кеней. Слишком тонки, подобные прутьям, и стволы деревьев. Мастер с любовью вычерчивает волютообразные растения за спинами кентавров, точечным узором обозначает ветви и листья деревьев, сочно и орнаментально трактует фриз в нижней части рельефа. Та же изысканность художественных форм чувствуется в другой бронзовой пластине, где показана крылатая богиня зверей, поднимающая за лапы двух львиц. В искусстве этих рельефов из Олимпии нашла свое отражение связанная с особенным поэтическим восприятием мира декоративность образов VII века до н. э.

Широкое распространение получила в Олимпии круглая скульптура. В больших количествах изготовлялись бронзовые статуэтки. В начале VII века до н. э. создавались цельнолитые, высотой до 20 см фигурки воинов в конических шлемах с поднятыми правыми руками в жесте замаха копьем. Иногда в них видят изображение Зевса Копьеметателя. В стройных, подчеркнуто удлиненных, обнаженных телах, треугольных по очертанию торсах, слабомоделированных удлиненных ногах и выразительной, но механически застывшей жестикуляции рук еще сохранялись традиции геометрического стиля. Бронзовые фигурки возничих, очевидно, середины VII века до н. э., исполнены с бо́льшим вниманием к реальности натуры. Лица показаны детальнее и совершеннее, волосы трактованы в виде длинных, ниспадающих на плечи локонов.

Среди бронзовых отливок Олимпии конца VII—VI веков до н. э. имеется статуэтка мускулистого увенчанного атлета, стоящего в характерной для архаических куросов (юношей) позе: руки его плотно прижаты к бедрам и левая нога чуть выдвинута вперед. Строгая фронтальность придает юному образу торжественность и величие. Статуй победителей на играх сохранилось немного. Павсаний, говоря об изваяниях эпохи архаики, упоминает деревянные изображения середины VI ве-

Статуэтка Зевса-воина.
VII в. до н. э.

Юный спартанец в олимпийском венке. VI в. до н. э.

ка до н. э.: Праксидама из Эгины, Рексибиоса, Миллона и других, нужно думать, подобных типам куросов [49].

Значительным памятником архаики, найденным в Олимпии, является бронзовый палладион VII века до н. э.— женская статуэтка в шлеме и длинной одежде с поднятой в замахе копьем правой рукой. Она предвосхищает монументы Афины Паллады, которые появятся позднее [50]. Плотно сдвинутые ступни, обобщенно трактованная поверхность фигуры в длинном одеянии с пояском на талии и оторочкой у подола, шлем с высоким гребнем, позволяющий видеть только глаза и плотно сжатые губы,— все искусно решено мастером, стремившимся создать образ возвышенный, исполненный большой внутренней силы.

От олимпийской скульптуры VII века до н. э. сохранилось мало каменных изваяний. Известны фрагменты льва да обломки мраморной чаши с тремя женскими фигурками, служившими подставками и покоящимися в свою очередь на лежащих львах.

К VI веку до н. э., с ростом святилища и появлением сокровищниц, большого храма Геры и алтарей, изменяется и скульптура. Размеры изваяний увеличиваются, становится заметным тяготение к большей монументальности образа. В то же время нарастает свобода пластического моделирования, совершенствуются характеристики лиц и фигур, обогащаются мотивы драпировок.

Претерпевает изменение и образ божества, в частности Зевса. Изображавшийся обычно безбородым и обнаженным, в кегельного типа шлеме [51], Зевс VI века до н. э. предстает в скульптурных изваяниях бородатым, со спокойным лицом, иногда в длинных одеждах, порой обнаженным в момент сражения. В высокой бронзовой статуэтке, очевидно, сикионской работы, Зевс облачен в длинные, ниже колен, одежды, красиво моделированные складками, наискось от левого плеча спускающимися к правому бедру и ниспадающими с вытянутой левой руки. Лицо бога умиротворенно, глаза широко раскрыты, губы сложены мягко и ласково. Это, возможно, прообраз того Зевса, которого Фидий покажет позднее в статуе олимпийского храма.

Нужно думать, что иначе, в момент боя, был изображен Зевс в статуе, от которой сохранилась бронзовая

голова. Архаический мастер передал воинственное настроение бога: глаза его смотрят пристально и настороженно, губы плотно сжаты. Скульптор тщательно, но по-архаически условно трактует завитые, обрамляющие лоб локоны и стягивающую их повязку, усы, остроконечную, решительно торчащую вперед бороду. В четкой конструктивности и сдержанной напряженности пластического образа угадывается манера пелопоннесских мастеров конца VI века до н. э. Редким изваянием VI ве-

Палладион. Богиня в шлеме с копьем. Первая половина VII в. до н. э.

Зевс. Конец VI в. до н. э.

ка до н. э., найденным в Олимпии, является также бронзовая статуэтка Артемиды в длинных, украшенных по краям орнаментальным узором одеждах, облегающих фигуру и плотно сдвинутые ноги.

В конце VII — начале VI века до н. э. в Греции в связи с желанием расходовать как можно меньше дорогостоящего металла распространяется новая техника изготовления бронзовых статуй, заключавшаяся в обивке деревянных фигур бронзовыми листами. Найдены такие памятники и в Олимпии. Эта техника, получившая название «сфирелатон» оттого, что бронзовые листы молотками пригоняли к поверхности деревянных статуй («сфир элатос» по-гречески означает — выкованный молотком), была известна в восточной и древнегреческой архитектуре [52]. Металлические листы, предохранявшие статую от влаги, прибивались к ней гвоздями. Для таких целей на Востоке использовалось иногда золото, а в Греции — бронза. Страбон пишет о преподнесенной потомками коринфского тирана Кипсела Зевсу в Олимпии золотой статуе [53]. Подобное же изваяние Зевса в Спарте называет Павсаний. О статуе, посвященной жителями Клейтора Зевсу в Олимпии и выполненной в той же технике с выбивными листами золота спартанцем Гельстасом и его братом Аристоном, Павсаний рассказывает в другом месте [54]. Упоминает Павсаний и о третьем таком памятнике [55]. Сфирелатон использовали и в классическое время, в частности Фидий в некоторых деталях статуй Афины Парфенос и Зевса Олимпийского и Поликлет в статуе Геры Аргосской.

В Олимпии найдена исполненная в такой технике большая лапа льва конца VII—VI века до н. э., очевидно, подставка для шкатулки. Выдающимся памятником того же рода является и датированная первыми двумя десятилетиями VI века до н. э. безрукая женская фигура с одним крылом, со спускающимися на плечи локонами и инкрустированными глазами. Трудно определить, какое мифологическое существо она изображает. Обнаруженная в 1965 году в насыпи стадиона Олимпии и тщательно реставрированная, фигура не только дает представление о подобной скульптуре, но и свидетельствует о большой эмоциональной насыщенности образов того времени. Широко раскрытые, будто гипнотизи-

рующие глаза устремлены прямо на зрителя. Их магическая властность усиливается фронтальным положением головы, характером плотно сжатых губ, строгой симметрией прядей волос и локонов.

Из Олимпии происходит и ряд терракот архаической эпохи, в частности сравнительно хорошо сохранившиеся женские головки. Скульптурные формы головы и лица трактованы в них по-архаически сочными объемами [56]. Жизненные наблюдения скульптора сказываются в характере широко расставленных миндалевидных глаз, удивленно поднятых бровей, типичной для архаики улыбки на полных губах. Спокойствие сочетается здесь с большой, согретой лирическим чуством доброжелательностью. В таких терракотах заметно умение коропласта (мастера терракот) создавать гибкими линиями плавные очертания головы, глаз, подбородка; обаяние конкретного образа выражено здесь красотою форм и линий, гармонически связанных друг с другом. Нюансировкой этих сопоставлений скульптор достигает различных эффектов в передаче реальных моментов действительности. Архаический способ выражения чувств с помощью пластических объемов и линейных контуров выступает в таких памятниках с очевидностью. Безмятежная, открытая миру, наивная, цветущая юность нашла в этих произведениях свое яркое и полное воплощение.

Иные, торжественно возвышенные монументальные образы создает архаический скульптор теми же средствами, используя выразительность объемов и контуров, в каменных изваяниях. Особенно величественна хорошо сохранившаяся, датируемая около 600 года до н. э. голова Геры. Ее размеры свидетельствуют о том, что она первоначально принадлежала колоссу, превышавшему рост человека не менее чем в два раза. Хотя и трудно сказать с уверенностью, фрагмент ли это статуи, находившейся в храме Геры, или голова от другого изваяния, ее размеры и исполнение убеждают в большом значении памятника для святилища [57]. Характерные черты архаического искусства воплотились здесь с большой отчетливостью.

Подобно другим архаическим произведениям, Гера была показана строго фронтально: лицо ее обращено

анфас и глаза смотрят прямо. Сходное положение статуй архаических куросов с фронтальным изображением их голов вызвано желанием передать не только настроения и чувства торжественного влечения, но также особенную, свойственную раннему периоду эллинского искусства простоту, сдержанность, глубокую внутреннюю цельность образа, которому не нужны были эффектная поза или обращенные к небу глаза. Подобно тому как храмы или сокровищницы архаических святилищ, об-

Голова Зевса. 520 г. до н. э.

Верхняя часть крылатой женской фигуры. Начало VI в. до н. э.

ращенные к священной дороге своими входами, расставлялись зодчими в подчеркнуто простой последовательности, так и в архаических статуях безыскусственная в лучшем значении этого слова простота композиции ярче всего характеризовала величавость и значительность образов.

Памятник, созданный скульптором архаической поры, отразил в своих формах свойственную этому раннему периоду размеренность торжественного восприятия. Наметив на каменном блоке передние тыльные и боковые очертания статуи, мастер убрал лишний, выходивший за эти границы материал. Это придало объему головы Геры характер кубический, несколько тяжеловесный, но в такой трактовке массы звучали уверенность и значительность образа. В принципе четырехфасадной обработки камня[58] скрывались присущие архаике черты отношения скульптора к материалу, отношения почтительного, учитывавшего все его особенности, почти восторженного. В более поздних протоэллинистических

произведениях, в частности в голове олимпийского кулачного бойца, заметно более свободное обращение с материалом, который как бы начинает сливаться с окружавшим его пространством. Здесь же поверхность материала ограничивает особый мир чувств, идей и понятий, отличный от того, в котором живет и скульптор и зритель.

Постепенность обработки различных сторон головы Геры приводила, естественно, к тому, что подчеркивалось исключительное значение лица. Боковые же стороны обрабатывались так, будто и они должны восприниматься спереди. Поэтому ухо Геры изображено как бы вывернутым. Зрителю, по представлению скульптора, не нужно сходить с места или обходить статую со всех сторон, созерцая божество. Величие образа должно было находить отражение в благоговейной торжественности его созерцателя. Принцип раздельной обработки деталей, а затем несколько механическое сопоставление их друг с другом заметны в олимпийской голове Геры,

Женская голова.
VI в. до н. э.

как и в других архаических статуях. Чувство предельно простое и в то же время значительное своей цельностью стремился передать мастер в очертаниях глаз, губ, бровей, в характере тщательно уложенных прядей под лентой, стягивающей волосы. На поверхности плотного объема головы показаны будто с трудом раскрывшиеся и по-архаически слегка выпуклые глаза. Скульптору удалось передать на лице божества то чувство спокойного удивления, с которым он сам вместе со зрителем ожидал покровительства от всесильной богини. В подобных образах архаический грек находил глубокую радость слияния с совершенством.

Что лежит в основе архаической улыбки на лице олимпийской Геры и на лицах архаических куросов и кор? Стремился ли скульптор вызвать доброжелательным отношением божества или героизированного умершего просветленные, возвышенные чувства в том, кто стоит перед ними, или им руководили иные соображения? Несомненно одно: архаический мастер хотел во-

Голова Геры. VI в. до н. э.

плотить в камне движение чувств, представить образ одухотворенный, наделенный способностью переживать. К тому же в крупных статуях, подобных олимпийской Гере, где лицо находилось на большой высоте, губы, изображенные без улыбки, воспринимались бы снизу сложенными скептически.

Голова Геры, супруги могучего Зевса, волоокой богини, обладавшей, по представлениям греков, огромной властью над миром и людьми, исполнена в известняке — материале с грубоватой, шероховатой поверхностью, не обладающем той прозрачностью и нежностью цвета, которую имеет мрамор. Условность архаических образов, по-видимому, требовала использования именно такого материала. Близость фактуры мрамора характеру поверхности человеческого тела была бы для архаического скульптора слишком сильным уподоблением художественного образа качествам реального прототипа. Это стало возможным лишь в годы классики в связи с обращением скульпторов начала V века до н. э. к большей детальности изображения. Шероховатая поверхность известняка была покрыта к тому же красочным слоем, смягчавшим яркими тонами суровую тяжесть пластических объемов. Намеченные краской зрачки, утрата которых сделала глазницы будто незрячими, тонировка бровей и губ, окраска волос — все это обогащало архаические образы теми цветовыми характеристиками, какие в архитектуре смягчали суровую величавость храмов, в скульптуре оживляли тяжеловесные фигуры куросов и придавали крупным формам сосудов бóльшую легкость и нарядность.

Значительное развитие архитектуры и скульптуры Олимпии в годы поздней архаики предвосхитило расцвет святилища в классическую эпоху, сопровождавшийся созданием особенно прославленных памятников искусства.

Классическая Олимпия.
V век до н. э.

В начале V века до н. э. архитектурный ансамбль Олимпии еще отвечал архаическим принципам. Равномерность постановки зданий вдоль священного пути, фронтальность фасадов сокровищниц, обращенных к ведущей на стадион дороге, доминанта храма Геры, выделявшегося среди остальных более мелких построек,— все соответствовало архаическим традициям в этом прославленном святилище Зевса.

В отличие от архитектуры скульптурные произведения начала V века до н. э., найденные в Олимпии, свидетельствуют о новых чертах: в них человеческая фигура представлена уже не торжественно застывшей, как в VI веке, а как бы пришедшей в движение. Если вспомнить, что паломники привозили в Олимпию памятники искусства из разных областей Греции, то можно утверждать, что процесс динамизации скульптурного образа захватил в то время пластику почти всех районов Эллады.

Среди металлических и глиняных изделий первой четверти V века до н. э., найденных в Олимпии, высоким мастерством исполнения отличаются бронзовые фигурки молящихся девушек, статуэтка Зевса Копьеметателя, лошадка, а также крупные терракотовые статуи Зевса и Ганимеда, воина и голова Афины.

В фигурке девушки, стоящей с поднятыми руками в позе молящейся, скульптор, умело избежав однообразия, тонко нюансировал жестикуляцию: каждое движе-

ние наделено особенным чувством. Одна нога девушки — опорная, другая расслаблена и чуть согнута в колене, постановка торса согласована с легким наклоном головы. Спокойная гладь хитона на груди противопоставлена складкам, ниспадающим с левого плеча, а прямые, как каннелюры, складки одежды, скрывающей левую ногу,— напряженной, но гладкой поверхности ткани на чуть согнутой правой. Торжественность и изысканность эмоций выражены в этой небольшой, грациозной статуэтке; сдержанная ритмика движения не приглушает, но выявляет внутреннюю динамику образа.

В бронзовой фигуре Зевса Копьеметателя смелый разворот торса и широкий шаг, решительный замах правой согнутой в локте руки и устремленность вытянутой, будто намечающей цель левой характеризуют памятник как один из самых динамических в пластике начала V века до н. э. Здесь нашли выражение эмоции, долго сдерживавшиеся мастерами архаики и прозвучавшие особенно полно в монументальной бронзовой статуе Зевса (может быть, Посейдона) с мыса Артемисиона, хранящейся в Археологическом музее Афин.

Ваятели первой четверти V века до н. э. не создавали в подобных статуях ощущения глубины пространства. Фигуры существуют и действуют как бы между расположенными близко одна к другой плоскостями, статуи движутся параллельно фону и рассчитаны на одну точку зрения.

Стремление к созданию динамических композиций способствовало дальнейшему развитию изображений возничих в колесницах, а также скаковых лошадей. К первой четверти V века до н. э. относится найденная в Олимпии бронзовая статуэтка лошадки с коротко подстриженной гривой и полосками упряжки. Скульптор, очевидно, рассчитывал на восприятие лошадки сбоку. Так изображена на серебряных монетах из Сиракуз квадрига со стоящим в колеснице возничим, к которому подлетает богиня Победы с венком в руке.

Состоятельные греки V века до н. э. из всех видов олимпийских состязаний предпочитали конные. До сих пор не раскопанный ипподром, располагавшийся южнее стадиона, собирал, нужно думать, огромное ко-

Молящаяся девушка.
Середина V в. до н. э.

Зевс, мечущий молнии.
480 г. до н. э.

личество зрителей со всех областей не только Эллады, но и всего античного мира. Интересно, что и в более поздние годы V века до н. э. предпочтение отдавалось конным состязаниям. «Алкивиад отнесся с презрением к гимнастическим состязаниям, так как знал, что некоторые из атлетов — люди низкого происхождения, живущие в маленьких городах и не получившие хорошего воспитания; но он решил выступать с лошадьми на состязаниях, что доступно лишь для богатых и чего не может сделать ни один простолюдин» (Исократ, XVI, 32). На Олимпиаде победили кони Алкивиада. «Конные заводы Алкивиада прославились также большим количеством колесниц, потому что семи колесниц в Олимпию не послал никто, кроме него,— ни частное лицо, ни царь. Победив, он получил кроме первой и вторую и четвертую награды, как говорит Фукидид; по словам же Еврипида, и третью, что превосходит великолепием и славой все честолюбивые мечты в этой области» (Плутарх. Алкивиад, 11).

В первой четверти V века до н. э., когда возникла необходимость украсить святилище монументальной скульптурой, мастера обратились в первую очередь к терракоте. Здесь сыграла роль и дешевизна материала —

Лошадка из упряжки. 470 г. до н. э.

глины — и легкость, по сравнению с камнем, терракотовых (особенно полых внутри) статуй, а также возможность их яркой раскраски.

В одной из плохо сохранившихся крупных терракотовых статуй из Олимпии, размером примерно в три четверти человеческого роста, был изображен сильный, крепко сложенный обнаженный воин с плащом, спускающимся с плеча. Его образ полон достоинства и уверенности; моделировка мускулатуры груди, живота убеждает в появлении новых черт в пластике. Лишь фронтальность фигуры да орнаментальность складок плаща напоминают о живучести архаических методов. Коропласты олимпийской раннеклассической скульптуры особое внимание обращали на отделку поверхности — они покрывали ее особым составом, полировали и придавали глянцевость, уподобляли по тону слоновой кости.

От стоявшей в Олимпии крупной терракотовой статуи Афины сохранилась голова со следами раскраски — цветными зрачками, бровями, локонами, тонированными губами и узорчатой диадемой. Взгляд богини, вни-

Тетрадрахма из Сиракуз. 484 г. до н. э.

Скачки в честь Патрокла. Аттический чернофигурный диное мастера Софилоса. Вторая четверть VI в. до н. э.

мательно на что-то направленный, передает большую внутреннюю сосредоточенность. Так постепенно художники отходили от свойственного архаике изображения отвлеченных и полных созерцательности ликов; нарастал интерес к конкретности действия, настроения. Условность волос, исполненных в старой манере, кажется анахронизмом рядом с трактовкой губ, свободно очерченных и не сложенных в архаическую улыбку. В терракотовой пластике признаки нового проявлялись сильнее, нежели в каменной скульптуре, где мастера дольше придерживались традиций прошлого.

Статуя Зевса, несущего Ганимеда,— одна из лучших монументальных терракот античности, воплотившая раннеклассическую динамику форм, жизненно трактующая мифический сюжет. Фрагменты группы, служившей украшением, возможно акротерием, какого-то здания Олимпии [59], обнаруживались в насыпных валах

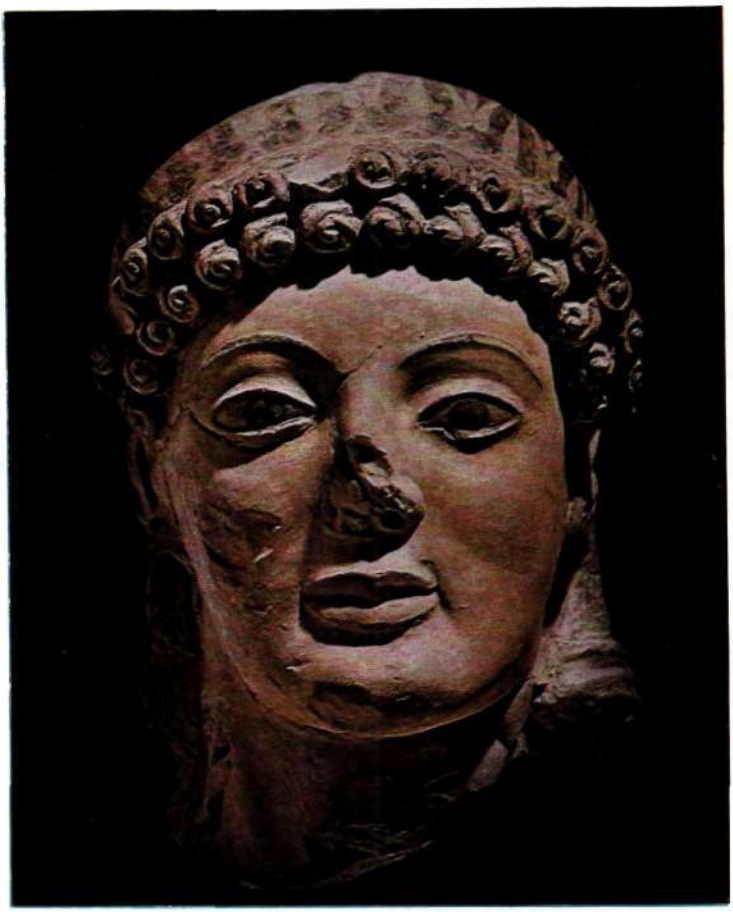
стадиона постепенно: голова Зевса — в 1879 году, другие части — в 1939, 1942, 1952 годах. Скульптор ранней классики широко использовал детали, оживляющие сюжет и повышающие экспрессивность: развевающиеся одежды, скипетр, зажатый в руке Зевса, петух в пальцах Ганимеда. Коропласты разнообразнее и ярче, чем мастера в мраморе, детализировали события. Этому помогала и раскраска статуи: голубоватые тона волос Ганимеда, темно-синий цвет бороды Зевса, коричневато-красная поверхность одежд и тела, синяя оторочка плаща Зевса.

Скульптору удалось хорошо передать решительность действий Зевса: стремительности бога противопоставлена растерянность мальчика, подхваченного и влекомого могучим олимпийцем. Некоторая камерность группы, направление движения вправо при общей фронтальности композиции заставляют думать, что ею могла быть украшена одна из сокровищниц, близ которых движение обычно шло слева направо.

Классические веяния начали ощущаться в облике Олимпии уже во второй четверти V века до н. э. Изменился не только архитектурный ансамбль святилища, но и его скульптурное убранство. Большие строительные и перепланировочные работы в Альтисе, происходившие во второй четверти V века до н. э., были связаны с первыми после греко-персидских войн олимпийскими состязаниями в 476 году [60]. Популярность их нарастала именно в эти годы, и особенно пышные игры, на которых выступил со своим произведением «отец истории» Геродот [61], отмечались в 444 году.

Во второй четверти V века до н. э. воздвигался храм Зевса, возводились новые сокровищницы, реставрировались старые, у сокровищницы гелоян, в частности, обновлялся портик. К Пелопиону пристраивались новые пропилеи, сильно реконструировались пританей, а также здание булевтериона, квадратный в плане центральный двор которого фланкировали уже два помещения, ограниченные с восточной стороны колоннами, а на западе — полукруглыми выступами.

Всюду в Олимпии теперь стояли мраморные, бронзовые, терракотовые и выполненные в смешанной технике статуи. Многие из них в римское время были по-



Голова Афины.
Нач. V в. до н. э.

Статуя воина.
Начало V в. до н. э.

хищены, а позднее мраморные пережжены на известь, а бронзовые переплавлены. Надписи свидетельствуют о том, что в Олимпии выставлялись работы первоклассных мастеров: сохранились база статуи атлета Евтима, изваянной Пифагором Самосским, и база статуи Киниска работы Поликлета. Здесь были представлены произведения Мирона, Каламиса, Онатоса, Фидия, Пэония. Священную рощу в V веке до н. э. украшали не только одиночные памятники, но и многофигурные группы, в частности медные статуи тридцати пяти мессенских детей, учителя хора и флейтиста, погибших в море по пути на состязания [62].

Не только религиозным, но и художественным центром, привлекавшим к себе лучших мастеров, в V веке до н. э. становится храм Зевса, выстроенный между 471 и 457 годами до н. э. элидским архитектором Либоном. Место храма определялось его высоким значением, и с постройкой его южнее Пелопиона композиция ансамбля святилища преобразилась. С западной стороны Альтиса во второй половине V века до н. э. выросли высокие стены мастерской для создания Фидием хризоэлефантинной статуи Зевса. С восточной стороны протянулся с юга на север почти на всю длину святилища портик Эхо. Изменился, очевидно, и путь паломников, направлявшихся теперь от храма Геры к храму Зевса и обходивших его с южной стороны. Воздействие художественных памятников Олимпии на человека усложнилось: не только возникли новые постройки, но и смотрелись они уже с разных сторон. Здесь можно видеть предвосхищение нового, по сравнению с архаическим, отношения к художественной композиции архитектурных масс, которое с особенным совершенством воплотилось в композиции классических зданий на афинском Акрополе.

Хронологические границы начала и конца работы над храмом Зевса Олимпийского могут быть определены текстами Павсания, который в одном месте сообщает, что «храм и статуя Зевса сооружены из той добычи, которую элейцы получили, когда они на войне захватили Пису и те окружные поселения, которые вместе с писейцами отпали от них»[63]. В другом месте Павсаний пишет о приношениях в связи с датирован-

ными военными победами в уже выстроенный храм: «С обеих сторон крыши храма в Олимпии стоят позолоченные чаши; статуя Победы, тоже позолоченная, стоит на самой середине фронтона; под статуей Победы прикреплен золотой щит с рельефным изображением Медузы Горгоны. Надпись на щите указывает на тех, кто его посвятил и по какому поводу он посвящен. Она гласит следующее:

В храм сей щит золотой спартанцы после Танагры
Вместе с союзным своим войском его принесли
В дар, победив аргивян, афинян, а также ионян.
Взятой добычи врагов — это десятая часть»[64].

Представить сейчас архитектурный облик храма Зевса в Олимпии трудно, так как он очень сильно разрушен, хотя план восстанавливается довольно полно. Сохранившиеся фрагменты позволяют думать, что это был периптер, характерный для раннеклассической Греции. В грунт на четыре метра уходил мощный фундамент, на котором покоился стилобат (64,12×27,68 м), состоящий из трех крупных ступеней, несущих красивые, с двадцатью каннелюрами дорические колонны высотой 10,43 м (по шести на торцовых, по тринадцати на боковых сторонах). Суровые годы греко-персидских войн наложили отпечаток на искусство эллинов, выразившийся, в частности, в характере пропорций. Формы не имевших энтазиса колонн уже не вызывают ощущения вязкости камня, которое появляется при созерцании архаических форм, с заметно набухающими, будто испытывающими тяжесть крыши стволами колонн с расплюснутыми от нагрузки эхинами. В храме Зевса в Олимпии, как и в других постройках того времени, архитектурные элементы отличались собранностью масс, строгостью очертаний. Контур колонн храма Зевса в Олимпии обрисовывался прямыми линиями. Эхин их дорической капители приобрел резкие границы. Архитектурные объемы, как и в других постройках раннеклассической Греции, в храме Зевса становятся более прочными, тяготеющими в своем развитии к центру.

Статуя Зевса и Ганимеда. 470 г. до н. э.

Центростремительная, а не центробежная, как позднее в эллинизме, направленность динамики художественных объемов делает их формы внешне более спокойными, вселяющими уверенность в созерцающего их человека.

В истории храма было несколько строительных периодов, и первоначальный план храма был частично изменен в связи с более поздними работами Фидия над статуей Зевса Олимпийского. Материалом для храма служил твердый, позволявший добиться большой четкости в исполнении деталей и профилей известняк — порос из расположенных на берегу Алфея каменоломен. На грубую шероховатую поверхность храма наносился слой мраморной штукатурки, крыша имела мраморную черепицу, что тогда считалось роскошью, так как обычно для перекрытий использовалась глиняная черепица. Павсаний сообщает об этом так: «Черепица на крыше сделана не из обожженной глины, но из пентелликонского мрамора, обработанного в виде черепицы. Передают, что это — изобретение наксосца Бизея, статуи которого, как говорят, есть на острове Наксосе и на которых есть надпись:

> Чаду Латоны воздвиг наксосец Эверг, сын Бизея.
> Первый из мрамора он стал черепицу пилить.

Этот Бизей был современником Алиатта, царя лидийского, и Астиага, сына Киаксера, царствовавшего у мидян»[65].

Мраморными были в храме Зевса в Олимпии не только черепица, скульптурные украшения фронтонов и метопы, но и часть карниза — сима — с искусно сделанными львиными мордами, по пятьдесят одной на каждой продольной стороне храма, предназначенными служить зданию оберегом — апотропеем, украшать его и отбрасывать дождевую воду с крыши. Великолепию храма способствовала яркая раскраска многих его частей. Красная краска покрывала тению архитрава, синяя — мутулы и триглифы. В римское время на храме были укреплены золоченые бронзовые щиты, посвященные консулом Муммием. Роскошное убранство верхней части храма — центральные акротерии, позолоченные статуи Ник и большие позолоченные чаши на углах фронтонов — за-

вершало строгие формы дорического периптера и достойно венчало этот прекрасный памятник раннеклассической архитектуры.

Интерьер храма Зевса размерами 28×13 м, имевший три нефа, освещался через десятиметровой высоты восточную дверь. Отверстия в крыше, как в некоторых эллинских храмах, здесь не было, очевидно, для того, чтобы уберечь слоновую кость статуи Зевса Олимпийского от сырости, вызванной близостью двух рек.

Поднимались в храм не по ступеням, а по пологому пандусу, ведущему к проходу между центральными колоннами. Пол в нем был выложен сначала галькой реки Алфея, а затем в римское время — мраморными плитами. Над входом в пронаос и с другой стороны над входом в опистодом располагались метопы, изображавшие подвиги Геракла. За парными колоннами пронаоса можно было видеть напольные мозаики из цветной речной гальки, среди которых известны изображения рыб и мальчика на хвосте тритона. Из пронаоса проходили через широкий проем в наос. Два ряда двухъярусных колоннад делили его на три нефа. В верхних частях боковых нефов имелись галереи, куда поднимались по деревянным лестницам. Оттуда особенно хорошо было видно лицо Зевса.

Статуя Зевса открывалась входящему в наос не сразу. Ее закрывал занавес, протянутый на всю ширину наоса. «Занавес в Олимпии,— описывает его Павсаний,— шерстяной, украшенный пышными ассирийскими узорами и окрашенный финикийским пурпуром — дар Антиоха, того самого, который посвятил также и золотую эгиду, находящуюся над афинским театром, с головой Горгоны. Занавес этот не поднимается кверху, на потолок, как в храме Артемиды Эфесской, но на тонких шнурах опускается на пол»[66].

В храме Зевса Олимпийского находилось много даров: статуи, треножники, венки победителей. Павсаний упоминает, очевидно, наиболее значительные приношения, говоря о троне царя тирренцев Аримнеста, который первым из варваров стал делать посвящения Зевсу Олимпийскому, о статуях коней дочери царя Архидама Киниски — первой из женщин, одержавшей победу на олимпийских конных состязаниях, о мраморных порт-

ретных статуях Адриана, Траяна, о статуях Августа из янтаря и вифинского царя Никомеда из слоновой кости.

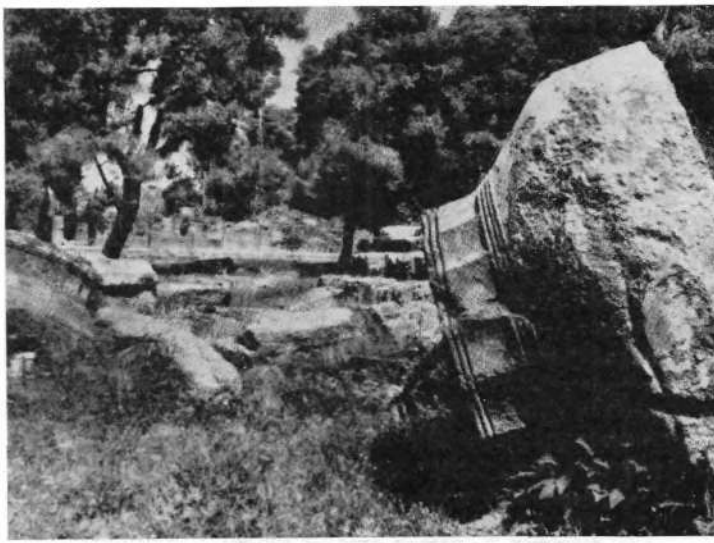
Интерьер храма Зевса в Олимпии не был просторным: двухъярусная внутренняя колоннада из двух рядов по семь колонн каждая, обусловленная необходимостью дополнительных опор для перекрытия широкого пространства целлы, отчасти загромождала интерьер.

Монументальными скульптурными украшениями храма были фронтонные композиции западной и восточной сторон, описание которых дал Павсаний, видевший статуи на месте. Восточный фронтон он называл «передним», указывая этим на большое его значение по сравнению с западным.

«Что касается фронтонов, то на переднем изображено готовящееся еще состязание Пелопса с Эномаем на колесницах и приготовления с обеих сторон к этому бегу. Изображение Зевса сделано как раз посредине

Храм Зевса. Ступени и колонны. V в. до н. э.

Храм Зевса. Капитель колонны. V в. до н. э.



фронтона; направо от Зевса — Эномай; его голова прикрыта шлемом; рядом с ним его жена Стеропа, она была также одной из дочерей Атланта; перед лошадьми сидит Миртил, который был возницей у Эномая; лошадей числом четыре; за Миртилом двое людей; имена их неизвестны, но, конечно, это те, которым Эномай тоже приказал ухаживать за лошадьми. На этой стороне у самого края лежит (бог реки) Кладей; он и во всех других отношениях почитается элейцами больше всех других рек, кроме Алфея. Налево от Зевса изображены Пелопс и Гипподамия, затем возница Пелопса и его кони и двое людей; это тоже конюхи у Пелопса. И здесь фронтон к концу суживается, и поэтому здесь также изображен на нем Алфей. Человеку, который был возницей у Пелопса, по сказанию трезенцев, было имя Сфер, а руководитель — экзегет — в Олимпии называл его Килла. Все изображения на переднем фронтоне храма — работы Пэония, родом из Менды во Фракии, а на заднем фронтоне — Алкамена, человека, жившего в одно время с Фидием и считавшегося вторым после него в ваянии»[67].

Миф рассказывал о царе Элиды Эномае, имевшем прекрасную дочь Гипподамию, к которой сваталось много женихов. Однако царь не хотел выдавать дочь замуж, зная, по предсказанию оракула, что погибнет от руки ее мужа. Эномай ставил женихам условие, по которому они должны были состязаться с ним в беге на колесницах и в случае поражения их ожидала смерть. Выпуская вперед соперника, Эномай, имевший быстрых коней, догонял его и убивал копьем. Тринадцать юношей погибли, по мифу, от руки царя Элиды, пока к Гипподамии не посватался понравившийся ей Пелопс. Они подкупили возничего Эномая Миртила, и тот помог им победить, испортив колесницу царя, разбившегося во время скачек. Однако Пелопс награды Миртилу не дал и, более того, убил его, навлекши этим страшное проклятие на весь род Пелопидов.

Возвышенно пишет о молитве Пелопса к богу Посейдону Пиндар в своей оде:

«Выйдя к берегу серого моря,
Он один в ночи
Воззвал к богу, носителю трезубца;
К богу, чей гулок прибой,—
И бог предстал пред лицом его.
Сказал Пелопс:
Если в милых дарах Киприды
Ведома тебе сладость,—
О, Посидон!
Удержи медное копье Эномая,
Устреми меня в Элиду на необгонимой
колеснице,
Осени меня силой!
Тринадцать мужей, тринадцать женихов
Погубил он, отлагая свадьбу дочери»[68].

Сцена жертвоприношения перед состоянием, когда все застыли, призывая себе на помощь всемогущих богов, исполнена торжественности. В центре фронтона помещена фигура Зевса Олимпийца. Бог, обнаженный по пояс, с бедрами, закрытыми тканью, спускающейся до щиколоток, незримо присутствует при событии: соперники Пелопс и Эномай изображены слегка отвернувшимися от него, будто чувствующими силу божества. Это

впечатление достигается уверенностью, которой скульптор наделяет фигуру бога. В его сдержанной и спокойно-горделивой позе нет ни свойственной архаике застылости, ни присущей эллинизму эффектной театральности. Образ Зевса в этой простой по своим объемам и пластическим формам статуе дышит огромной внутренней мощью. Статуя сильно повреждена (не сохранилась голова), но пластическая выразительность властного, мудрого образа настолько глубока, что в нем сразу определяется Зевс, хотя и остальные персонажи показаны сильными и мужественными. Пластика изваяний Пелопса и Эномая, полная земной, человеческой силы, лишена, однако, одухотворенной властности божества. В трактовке Зевса анфас, стоящего к тому же на полных ступнях, мастер избежал статичности, которая могла бы появиться при подобном изображении. Большое значение имеют в таких статуях ранней классики нюансы в постановке фигуры, линии видимого контура, характер одежд. Соотношением обнаженного торса со складками драпировок мастер пользуется для того, чтобы показать возвышенное спокойствие и в то же время трепетное волнение олимпийца, держащего в своих руках судьбу смертных. Из динамичных, возносящихся кверху подобно вспыхнувшим языкам пламени, волнующихся складок вырастают величавые формы торса.

Зевс осенял взором будущего победителя Пелопса и отворачивался от Эномая, уверенного, горделиво опирающегося на копье, не подозревавшего близкой гибели. Скульптору удалось передать пластикой фигуры надменность царя. Несмотря на фрагментарность, в статуях отчетливо выступает сущность образов, которую нужно было показать мастеру. Таково свойство древнегреческих изваяний, по сохранившимся обломкам которых можно понять смысл настроений, воплощенных некогда скульптором. Каждая деталь, каждая на первый взгляд второстепенная часть статуи оказывается в античном памятнике пронизанной основным для всего произведения чувством. В поздние века античности это качество пластики постепенно утрачивалось и в послеантичных скульптурных произведениях встречалось крайне редко.

Иным настроением — сдержанностью, напряженностью ожидания — проникнуты статуи Пелопса и Гипподамии. В пластике этих образов нужно было воплотить сложную духовную коллизию, глубокую внутреннюю борьбу. Девушка кажется предельно замкнутой, исполненной страха и надежды. В прижатой к груди руке, в общем пластическом решении фигуры скупыми средствами ранней классики, лаконично, но достаточно выразительно намечено драматическое состояние Гипподамии, предающей отца ради победы жениха и собственного счастья. Проблематика этического характера остро воспринималась в V веке до н. э. и мастерами, создававшими статуи, и зрителями. Однако скульптор пластически сдержанно повествовал о переживаниях, которые эллинистический ваятель выразил бы экспрессивно резкими движениями персонажей, и больше внимания обращал на нюансировку движений. В фигуре

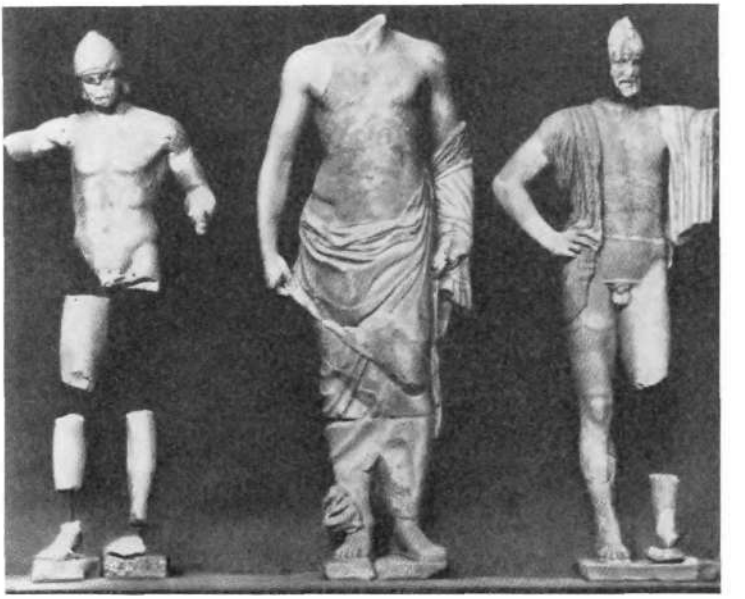
Храм Зевса. Вид с востока. Реконструкция. V в. до н. э.

Храм Зевса. Вид с запада. Реконструкция. V в. до н. э.

Пелопса можно заметить решительность и готовность к борьбе; лишь склоненной головой героя мастер намекает на сложные, тайные замыслы, сопутствовавшие предстоящему поединку.

Центральная группа из пяти персонажей исполнена особой торжественности и величавости. Своими вертикалями статуи продолжали стройные колонны, над которыми они находились, создавая торжественный архитектурно-пластический центр восточного фронтона храма. Размещение отдельно стоящей фигуры Зевса над интерколумнием и таким образом над пустотой может в то же время показаться не слишком согласованным с архитектурой. Позднее мастера для соответствия пластики и архитектуры фасадов разместили в Парфеноне по две фигуры под коньком фронтона, оставив центр свободным. Скульпторы олимпийского храма Зевса придерживались старых традиций.

Существует несколько вариантов расположения фигур на восточном фронтоне. Но обычно слева от Пелопса и Гипподамии помещается фигура обнаженного

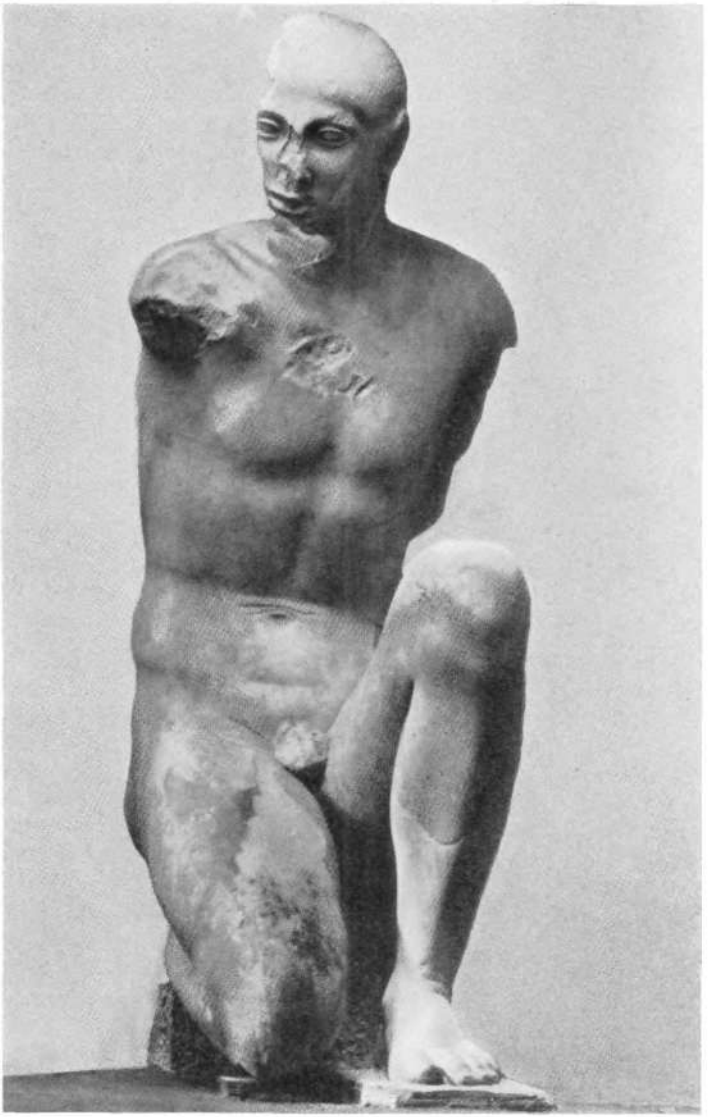


юноши, опустившегося на одно колено, а справа от Эномая и Стеропы — коленопреклоненная девушка, задрапированная в красивые одежды. За ними находились четверки лошадей и колесницы. Размещение юноши и девушки слева и справа и отделение ими основной группы от квадриг композиционно оправданно. Симметрия фронтона подчиняла и эти изваяния, которые своими позами и лицами, слегка повернутыми к зрителю, как бы представляли основных участников состязания.

В статуях юноши и девушки нашел отражение не только распространенный в раннеклассической скульптуре принцип изображения мужчин обнаженными, а женщин одетыми, но и свойственная тому времени трактовка фигур. Если архаические мастера показывали обнаженное тело так, что на первый план выступала фактура камня как метафора, подчеркивавшая силу и крепость мужественного атлета, то в раннеклассических изваяниях скульпторы, вдохновленные открывшейся перед ними красотой реальности, изображали обнажен-

Центральная группа восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.

Фигура Зевса. Восточный фронтон. V в. до н. э.



ную натуру, прежде всего любуясь гибкостью фигур, упругостью кожного покрова, мускулатурой груди, живота. Скульптор восточного фронтона обратился к сложным пластическим мотивам. Юноша, сидящий поджав правую ногу, показан с реальностью, какая не встречалась в архаической скульптуре. Этот мотив скульптор повторил в изваянии девушки, задрапированной в длинный хитон. С помощью резко прочерченных в мраморе складок мастер передал гибкие движения тела. Ранее в женских статуях архаики складки одежд казались самостоятельными в своей выразительности, мало созвучными рельефу тела. Здесь в фигурах олимпийского храма скульптор ищет то гармоническое соотношение драпировок с телом, какое в совершенстве будет передано женскими статуями высокой классики.

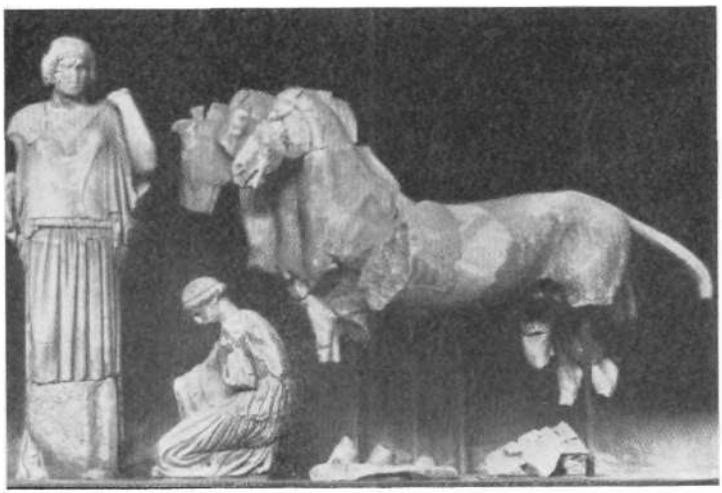
Большую часть фронтона занимают огромные изображения четверок лошадей с обеих сторон. Для скульптора было не только смелостью показать на большой высоте такие крупные изваяния. И в архаическую эпоху изображения животных встречались на фронтоне храма Артемиды острова Корфу, на Гекатомпедоне в Афинах. Новшеством здесь было стремление создать иллюзию того, что четверки лошадей расположены в глубину фронтона, тем самым изменив привычное ощущение плоскостности фона. Это нарушение традиции заметно было уже и в центральных фигурах — в легких поворотах Пелопса и Эномая от Зевса, в разворотах коленопреклоненных юноши и девушки и в обращении их лиц к зрителю. Плоскостность, силуэтность фигур, проявившаяся во фронтонах храма Афины на острове Эгина в начале века, сменялась чувством глубинности пространства, объемностью изваяний, сложностью их разворотов. В изображении лошадей скульптор дает возможность ощутить это с особой силой, показывая головы скакунов так, что каждый, расположенный глубже, сильнее разворачивается на зрителя, подобно тому как квадриги рисовались на вазах того времени.

Трудно установить, какую роль в сюжете играли статуи юноши и девушки, а также других второстепен-

Коленопреклоненный юноша с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.

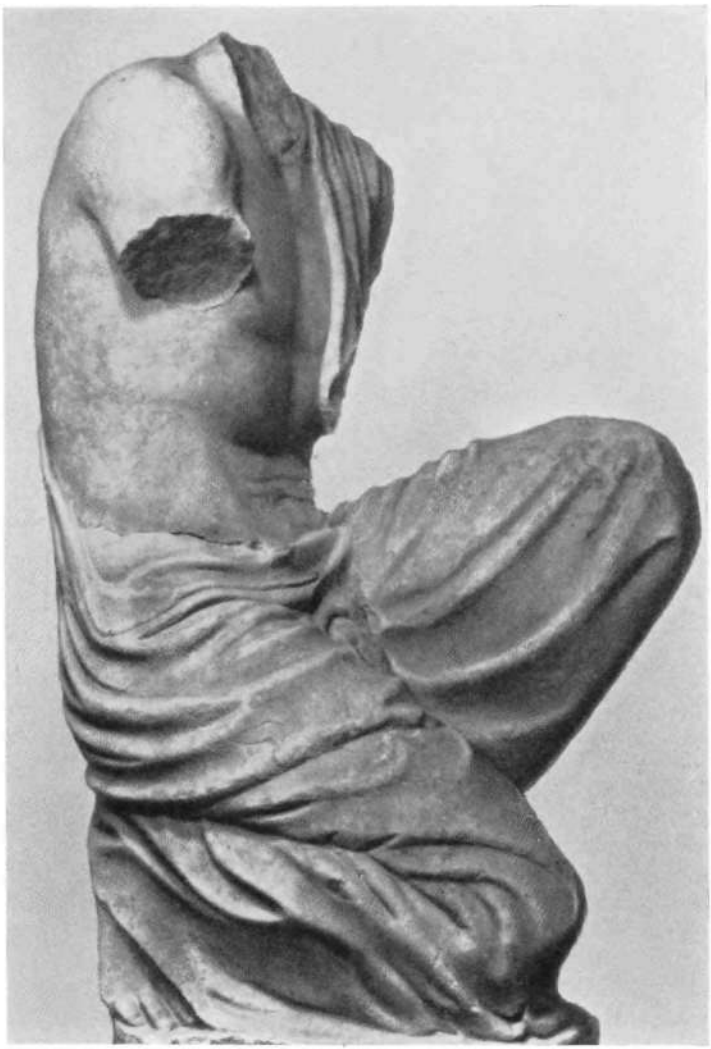
Коленопреклоненная девушка с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.

Восточный фронтон храма Зевса. Часть композиции. V в. до н. э.



ных образов, расположенных в боковых частях. Мужская коленопреклоненная фигура, наполовину задрапированная тканью, волнистыми складками лежащей на ногах и левом плече, возможно, изображает юношу конюха или возничего — одного из участников состязания. Интересна пластическим решением статуя сидящего мальчика, поджавшего одну ногу и касающегося пальцев другой ноги руками. Скульптор изваял ее обнаженной, оставив лишь плащ на левом плече и расположив мальчика на красиво лежащей ткани.

Более определенна роль бородатого старца, подпершего правой рукой щеку и глубоко задумавшегося, возможно, мудреца-прорицателя, который предчувствует исход состязания и судьбу Пелопса. Скульптор показывает две-три складки на его животе и под грудью, лысеющий лоб, волнистые волосы и бороду. Черты старости, вообще возрастные особенности в скульптуре архаики почти не отображались — мастера стремились воплощать прекрасную духовную и физическую сущность людей. В образах олимпийских фронтонов отход от этих эстетических принципов заметен сильнее, нежели на других изваяниях. В начале V века до н. э. интерес к возрастным особенностям только начинал



Сидящий юноша с восточного фронтона храма Зевса.
V в. до н. э.

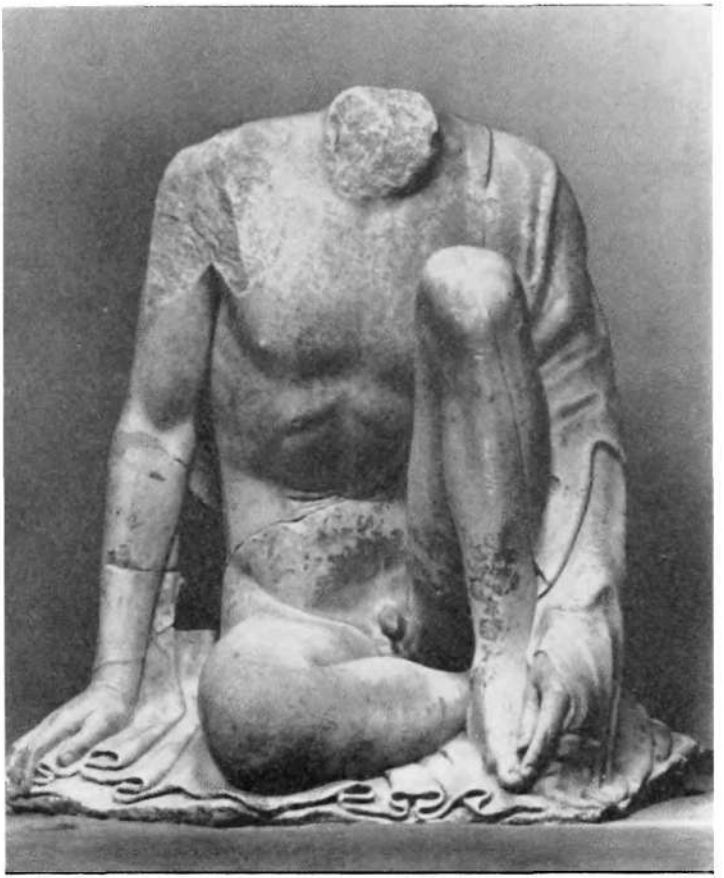
возникать, но был более чем на полстолетия заглушен возвышенным этосом фидиевского творчества, идеальным афинским искусством высокой классики, пока вновь не выступил в работах сначала Деметрия из Алопеки, а затем в произведениях мастеров поздней классики и эллинизма.

О важности для искусства греков того времени жестикуляции, характера позы, так же как и пластического воплощения эмоций, дает представление статуя прорицателя. В таком же положении был изображен мудрец, предугадывающий исход битвы, на вазе VI века до н. э. со сценой отправления царя Амфиарая в гибельный поход против Фив.

Необычную для восприятия современного зрителя роль играют условные мужские изваяния, полулежащие и поднимающиеся на локтях по мере повышения верхней границы фронтона. Это персонифицированные изображения текущих в Олимпии рек Кладея и Алфея — своеобразный пейзаж, воплощенный в человеческой фигуре. Трудно назвать более яркое свидетельство пластичности и цельности мировоззрения эллинов, стремившихся представить в осязаемых статуях не только сложные понятия действительности, но и саму природу.

В эмоциональной настроенности образов восточного фронтона выражено смутное предчувствие трагических событий, ожидавших не только Эномая, но и потомков Пелопса. Все действующие лица, хотя и связаны друг с другом, замкнуты, сосредоточенны. Даже природа в статуях Алфея и особенно Кладея кажется тревожной, затихшей перед близкой бурей. Здесь нет видимого взаимодействия образов и той динамики внешних страстей, какие проявятся на западном фронтоне.

Внешнее спокойствие фигур восточного фронтона подчеркивалось гармоничной связью их пластики с вертикалями колонн и триглифов. Скульптурные и архитектурные элементы этого раннеклассического памятника древней Олимпии ритмически соответствовали друг другу. Ваятель восточного фронтона стоял перед сложной задачей: выразить пластически сущность состязания Эномая и Пелопса, показать в сдержанно-величавых образах их внутреннюю напряженность, глубоко скрытую трагическую динамику. Примечательно,

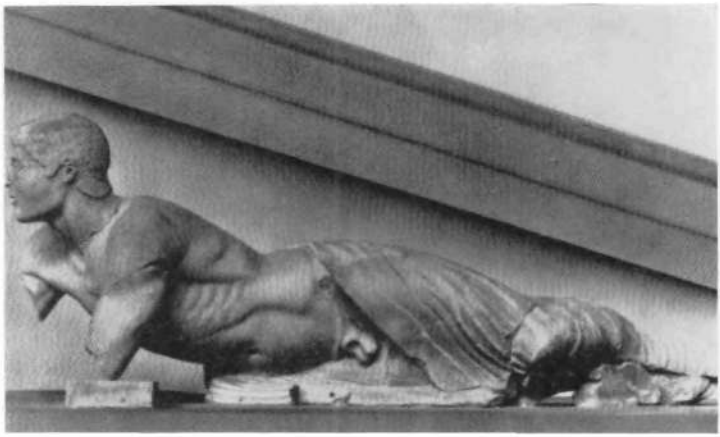


Сидящий мальчик с восточного фронтона храма Зевса.
V в. до н. э.

Прорицатель с восточного фронтона храма Зевса.
V в. до н. э.

как далеко не заурядный скульптор восточного фронтона уравновесил эмоциональный контраст центральных групп соответствующими настроениями второстепенных персонажей. Так, в правой части фронтона, будто смягчая, а может быть, и оттеняя бравурную уверенность Эномая, боковые фигуры показаны печальными и удрученными. Склонила в раздумье голову женщина, глубоко озабочен старик прорицатель. В фигурах второстепенных персонажей левой стороны фронтона, помещенных рядом с напряженными, но сдержанными Пелопсом и Гипподамией, скульптор пластическими средствами подчеркивает динамическую приподнятость чувств. Статичность композиции восточного фронтона храма Зевса в Олимпии только кажущаяся. Напряженность и тревога, скрытые в его сложной пластической ткани, не менее эмоциональны, нежели тот взрыв страстей, что представлен на западном фронтоне.

Вопрос об авторах фронтонов не может быть решен без дополнительных источников. Во всяком случае, вряд ли достоверно свидетельство Павсания, указывавшего



на Пэония как на исполнителя восточного фронтона и на Алкамена как на мастера западного фронтона, так как работали они в более поздние годы V века до н. э. Не исключено также, что ваятелем фронтонов и метоп был один скульптор, под руководством которого помощники высекали фигуры. Отсюда и различия, заметные в характере пластических образов.

Композиция западного фронтона храма Зевса в Олимпии посвящена более динамичному и экспрессивному сюжету. На нем изображена сцена жестокой борьбы. Скульптор обратился к мифу, в котором рассказывалось, как греческое племя лапифов пригласило диких жителей леса кентавров на свадьбу своего вождя Перифоя. Охмелевшие чудовища в разгаре пира пытались похитить женщин и детей, и, так как греки встали на их защиту, началась битва.

Павсаний, не упомянувший центральную фигуру Аполлона, так описывает сцену: «Посредине фронтона Перифой; с одной стороны от него — Эвритион, тот, который старается похитить жену Перифоя, и Кеней, поднявшийся на защиту Перифоя; по другую сторону Тезей, отбивающийся секирой от кентавров. Один из кентавров похищает девушку, другой же — красивого мальчика. Алкамен, как мне кажется, взял этот сюжет потому, что из поэм Гомера он знал, что Перифой был

сыном Зевса, а о Тезее известно, что он потомок Пелопса в четвертом колене»[69].

Мнение Павсания о причине обращения к этому мифу заслуживает внимания и интересно, но существуют и другие предположения[70]. Так, в изображении лапифов и кентавров видят враждовавших между собой элейцев и пизанцев. Предположение, что элейцы решили представить себя в виде лапифов, побеждавших кентавров-пизанцев, основано на эпизодах местной истории Элиды. Примечательно, что возникновение скульптурной группы Мирона «Афина и Марсий» также объясняли желанием афинян заклеймить презрением своих врагов беотийцев, любивших флейту. Подобное «осовременивание» мифологического сюжета, соотнесение его с какими-либо реальными событиями или взаимоотношениями не было в древности редкостью. И в более поздние годы, в эллинистическом Пергаме, изображение на фризе алтаря борющихся богов и гигантов воспринималось как воплощение победы пергамских царей над напавшими на них галлами.

Разумеется, наивным было бы видеть в мифологических образах лишь намек на конкретные события эл-

Изображение реки Кладей с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.

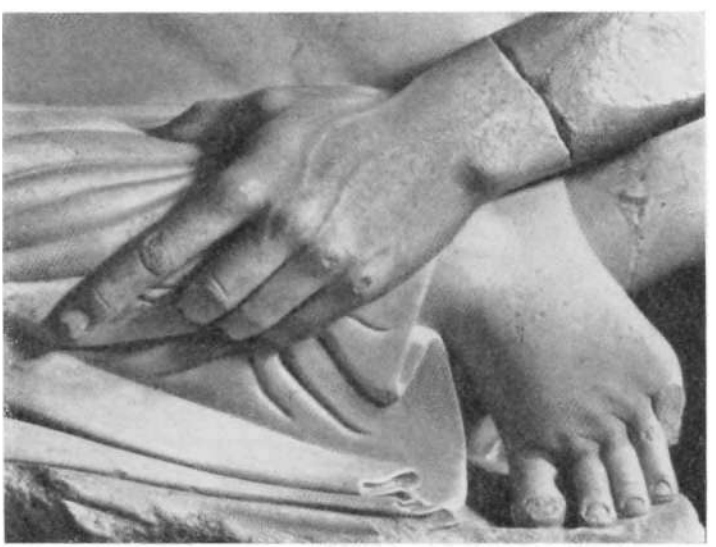
Голова Кладея. Деталь с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.

линской действительности. Это значительно обеднило бы их художественный смысл, связанный с раскрытием более сложных проблем этико-философского плана. Можно полагать, что одной из причин, побудивших Мирона создать группу «Афина и Марсий», были споры Афин с Беотией, но несомненно, что главный смысл его произведения не в отражении полисной вражды, а в прославлении благородства и красоты, побеждающих низменные начала в человеке. Точно так же и сцена на западном фронтоне храма Зевса в Олимпии, в которой битва лапифов с кентаврами могла восприниматься современниками как битва элейцев и пизанцев, выражала более общую идею борьбы светлого начала с темным, победу разума над безрассудством, человеческого над животным. Эта тема, прошедшая красной нитью через все европейское искусство и воплотившаяся впоследствии в работах многих художников последующих веков, получила впервые отчетливое выражение в эллинском искусстве, в свойственной греческому сознанию мифологической форме. Эллинские художники использовали поэтические образы не только для того, чтобы сгладить или скрыть злободневность сюжета. В их обращении к легендам и мифам — большой смысл, связанный с природой глубинности художественных образов. Именно поэтому многие памятники греческого искусства, отразившие проблемы, волновавшие древних эллинов, обретали поэтичность и значительность, обеспечившие им бессмертие.

Трактовка фигур на западном фронтоне храма иная, нежели на восточном: они сильнее подчинены фону. Некоторые трактованы скорее рельефами, чем круглыми статуями, и обработаны плоско. Если скульптуры восточного фронтона подчеркивали глубину пространства над входом, то плоскостность ряда изваяний западного соответствовала тыльной стороне храма. Исключительно смелая трактовка движений фигур на западном фронтоне в условиях раннеклассической пластики вряд ли могла воплотиться в круглой скульптуре. Возможно, и поэтому особенно динамические образы мастер трактовал довольно плоскостно с их тыльной стороны.

В центре фронтона скульптор изобразил сына Зевса — Аполлона, простершего в решительном жесте руку и утверждающего победу человека над дикой стихийной

Правая часть западного фронтона храма Зевса. Борющиеся грек, гречанка и кентавр. V в. до н. э.



Деталь правой части западного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.

силой — кентаврами [71]. Наиболее вероятна реконструкция западного фронтона, принадлежащая археологу Трею, по которой в левой части располагается Перифой, замахивающийся мечом на кентавра, а в правой — Тезей, намеревающийся ударить кентавра, похищающего женщину. За ними справа и слева парные группы кентавров, схвативших мальчиков. Ближе к краям группы по три борющиеся фигуры — кентавра, грека и гречанки. Каждый угол фронтона заполнен двумя женскими изваяниями, из которых в крайних видят изображение рощи, где происходит сражение, а во вторых от углов — матерей кентавров, сжимающих в бессильной злобе кулаки [72]. Из четырех угловых женских статуй только одна — самая правая — паросского мрамора, как и все другие статуи фронтона, а остальные три пентелийского. Очевидно, это результат реконструкции храма еще в античную эпоху, после разрушений, вызванных землетрясением.

Движение от углов к центру на западном фронтоне более стремительное, нежели на восточном, где доми-

Угловая фигура с западного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.

нировали спокойно стоящие центральные персонажи. Мощный динамический импульс ему дает удвоение угловых фигур, которые изображены к тому же не спокойно возлежащими, а как бы выдвинувшимися из-под кровли фронтона. Характер действий на западном фронтоне пульсирующий: напряжение то нарастает, то стихает по мере приближения к центру. Начавшись экспрессивным движением двух фигур из углов, композиция представляет яростную схватку трех персонажей, затем краткими паузами воспринимаются парные группы, окрашенные трагическим ощущением неравенства сил мальчика и лапифа с силами кентавров. За ними следуют эмоциональные сцены решительного сопротивления женщин, чтобы после возвышенных образов уверенных в своей силе Тезея и Перифоя завершить композицию спокойным величием Аполлона, утверждающего победу разума над безумием.

Несмотря на сильные повреждения, сохранившиеся группы из трех фигур по краям позволяют судить о характере движений персонажей. Правая группа изображает кентавра, схватившего гречанку, и бросившегося ей на помощь грека. Кентавр показан теряющим силы, клонящимся к земле. Передние ноги его подломились, но задние еще крепки. Кентавр вцепился в жертву: левой рукой он держит лапифянку за щиколотку, а правой за талию. Гречанка отдирает его пальцы от тела, а грек вонзает в грудь кентавра меч. Скульптор с исключительной для второй четверти V века до н. э. точностью сопоставляет грубую, со вздувшимися венами руку кентавра и нежную кожу ноги лапифянки. Головы грека, кентавра и лапифянки не сохранились, но характер напряжения борющихся, их эмоции, которые могли бы быть изображены в чертах лиц, выражены пластикой фигур.

Дробная трактовка извивающихся прядей бороды охваченного похотью кентавра, крупные взволнованные складки одежды яростно вырывающейся женщины, спокойствие ровных плоскостей могучего тела лапифа, уверенно и умело поражающего врага, дают возможность почувствовать то богатство реальных эмоций, которые в эти годы в эллинской скульптуре ярче воплощала пластика фигур и драпировок, нежели мимика. Правда,

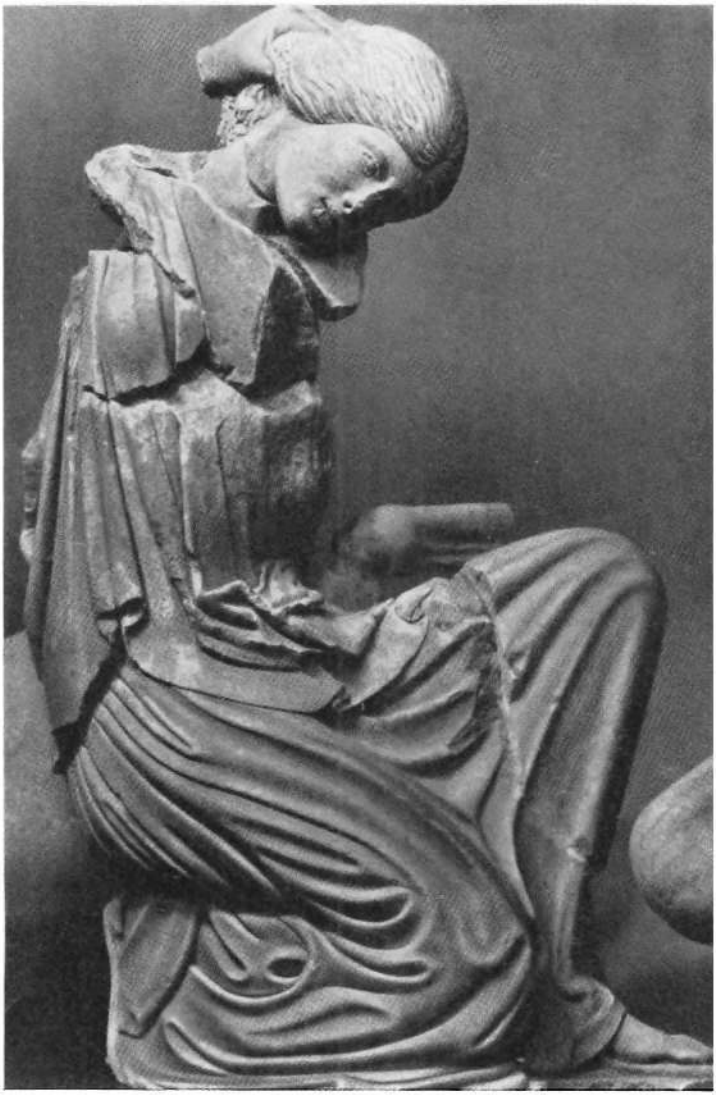
мастер западного фронтона обращает внимание и на выражение лиц, показывая искаженные морщинистые лики старух в углах, резко акцентируя звериные оскалы кентавров, напряженность черт лапифов. Но чем ближе к центру, тем увереннее греки, возвышеннее образы, а чем ближе к углам, тем яростнее страсти. По сравнению с восточным фронтоном здесь разнообразнее не только мимика, но и трактовка волос, соотношение драпировок с телом. Возможно, что в работе над фигурами западного фронтона, удаленного от центрального входа в храм, скульптор чувствовал себя свободнее, был менее скован традициями, заставлявшими трактовать образы как величавые и возвышенно-спокойные.

Умело показаны мастером развороты фигур персонажей западного фронтона. Каждое действующее лицо, наделенное огромным зарядом внутренней, изливающейся наружу силы, выступает в резких движениях. Замечательно, что при этом гармоническая завершенность группы сохраняется, так как враждующие, контрастные силы уравновешиваются, а разнонаправленные импульсы энергии борющихся «погашают» друг друга. Как и в других памятниках классического искусства, сильные эмоции представлены здесь во внешне сдержанной форме.

Пример воплощения подобного принципа — расположенная слева группа из трех фигур, имеющая характер сложного узла бурных внутренних коллизий. Кентавр, одной рукой схвативший за волосы гречанку, другой опирается о землю, ища точку опоры и сопротивляясь лапифу, оттаскивающему его от женщины. Оказавшийся между противниками, он слабеет и теряет силы. С одной стороны, его с упорством клонит к земле сильный грек. С другой — молодая гречанка, стараясь освободиться от вцепившихся в волосы пальцев кентавра, схватила его за ухо и, как видно по сохранившейся части лица кентавра, причиняет ему сильную боль. Скульптор и здесь исключительно выразителен в трактовке гибких, тяжелых и прекрасных в своей подвижной вязкости локонов лапифянки и редких волос кентавра. Подобная пластическая характеристика обогащает образы, вызывая у зрителя ассоциации с теми

Левая часть западного фронтона храма Зевса. Борющиеся грек, гречанка и кентавр.
V в. до н. э.

Деталь левой группы борющихся с западного фронтона храма Зевса. Голова кентавра.
V в. до н. э.



Деталь левой группы борющихся
с западного фронтона
храма Зевса. V в. до н. э.

качествами и особенностями, которыми хочет наделить своих персонажей мастер, а фрагмент памятника греческой пластики, если он сделан талантливым мастером, позволяет обычно почувствовать те эмоции, которыми было пронизано произведение в целом. Как и в группе справа, лапифянка, несмотря на сильное напряжение, сохраняет высокое достоинство, возвышенное благородство движений. Ее лицо выражает чувство глубокого, но сдержанного страдания. Слова поэта Феогнида: «Слишком в беде не горюй, и не радуйся слишком ты счастью, то и другое умей доблестно в сердце носить» — созвучны состоянию гречанок западного фронтона.

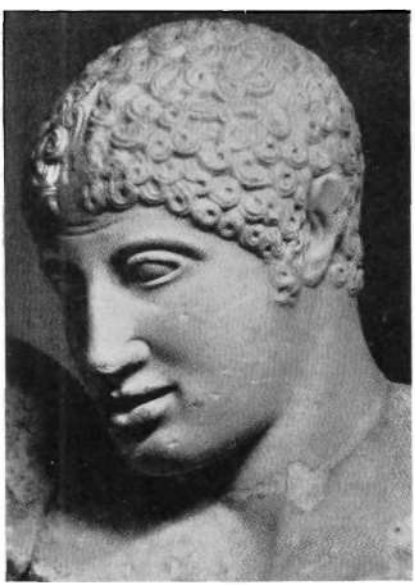
Поза красиво опустившейся на одно колено лапифянки напоминает подобные же мотивы восточного фронтона. Близка и трактовка широких, вязких складок одежды, облегающей ноги, только здесь драпировки отвечают большому внешнему напряжению и волнению, в то время как на восточном фронтоне, внешне спокойные, они связаны с глубинными внутренними эмоциями образа.

Деталь левой группы борющихся с западного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.

Борющиеся грек и кентавр
из правой части западного
фронтона храма Зевса.
V в. до н. э.

Чувства иного характера выражены в парных композициях, где показаны справа кентавр, борющийся с греком, и слева кентавр, схвативший мальчика. От левой группы уцелело мало. Сохранился лишь выразительный торс запрокинувшего назад голову, теряющего силы в неравной борьбе ребенка. От правой хорошо сохранились не только фигуры борющихся, но и их головы. Молодой, крепко стоящий на ногах лапиф, охвативший рукой шею чудовища, оказался в трудном положении: кентавр впился зубами в его руку, пытаясь освободиться от сильного противника. На лице лапифа напряженное выражение, его тяжелый, массивный подбородок кажется отвисшим, и губы разжаты, но образ исполнен той уверенности в победе, которая звучала и в других изваяниях и помогала созданию приподнятого настроения, выраженного в общей композиции фронтона.

Борьба в парных группах представлена иначе, нежели в сценах из трех фигур. Там могучие силы, направленные в разные стороны, будто разрывали кен-



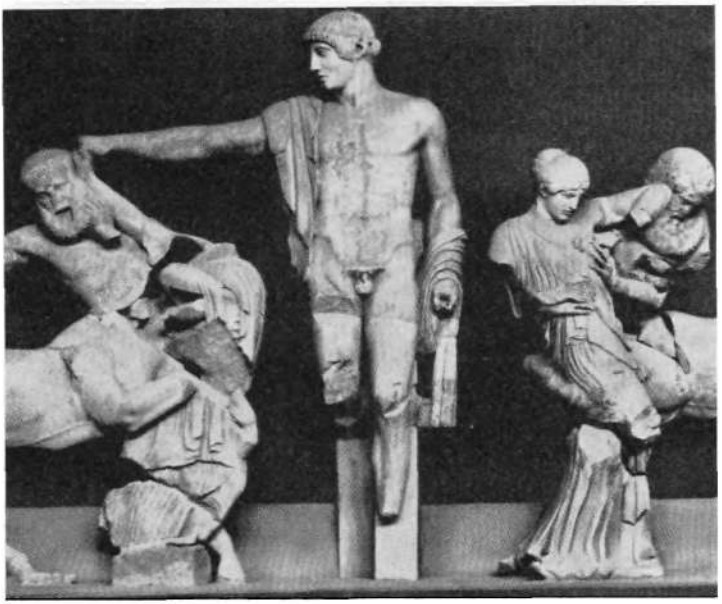
Деталь группы борющихся грека и кентавра. Голова грека. V в. до н. э.

тавра на части. Здесь напряжение, напротив, концентрируется в пределах пластических объемов. Однако в последующих парных статуях, где показаны кентавры, похищающие невесту Перифоя и другую гречанку, экспрессия схватки вспыхивает с новой силой.

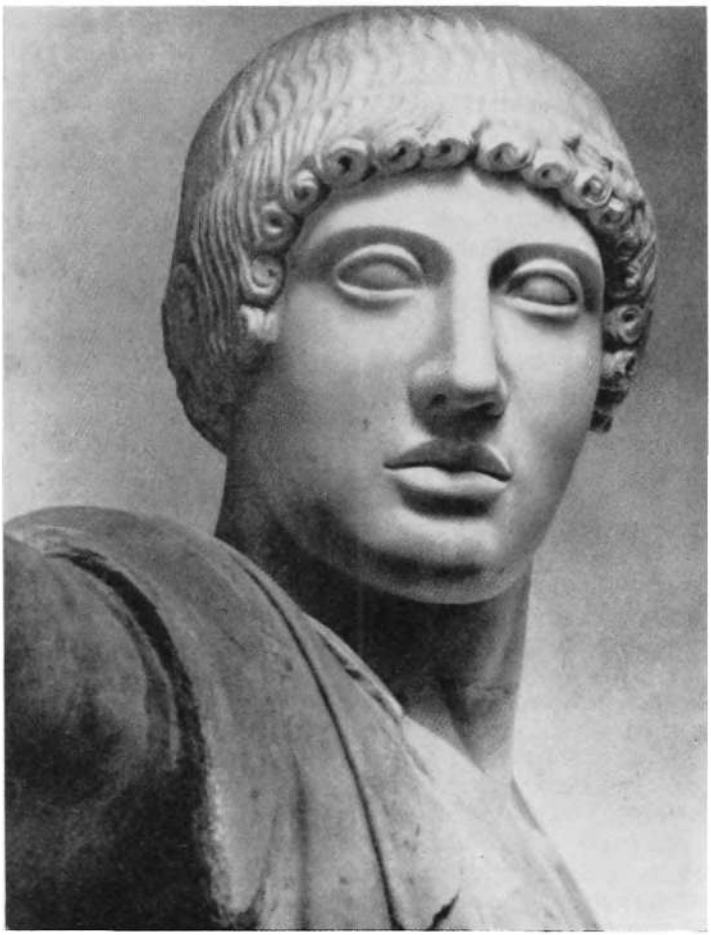
В одной из самых выразительных композиций западного фронтона изображен кентавр Эврит, схвативший за талию стройную, покачнувшуюся от неожиданного нападения Дедамию и вцепившийся в ее грудь.

Борющиеся кентавр и Дедамия с западного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.

Деталь группы борющихся кентавра и Дедамии. Голова Дедамии. V в. до н. э.



Сильнее, чем в остальных группах, скульптор подчеркнул здесь грубость движений и жестов чудовища, обнажив до предела смысл борьбы. И здесь же мастер показал человека исполненным особенной величественной силы. Сопоставляя огромное туловище кентавра с гибкой фигурой девушки, массивную, кубического характера голову зверя с небольшой красивой головкой невесты Перифоя, скульптор придает человеку могущество властелина над зверем, хаосом, тьмой. Под давлением локтя Дедамии медленно склоняется огромная голова Эврита. Темная, косная сущность животного, грубого чувства уступает исполненному великой мощи человеческому разуму. В лице Эврита скульптор наметил глухое отчаяние. Эмоциональный накал борьбы здесь не менее силен, нежели в группах у краев фронтона, но сдержан и менее конкретен. Близость всесильного Аполлона определяет в этих участках фронтона, как и в предшествующих парных изваяниях, снижение накала борьбы и торжество человека над силами хаоса.



Центральная часть западного фронтона храма Зевса.
V в. до н. э.

Голова Аполлона с западного фронтона храма Зевса.
V в. до н. э.

Замыслом композиции Тезей и Перифой были слегка отделены от кентавров, схвативших женщин. Их фигуры менее напряжены, чем у лапифов в боковых частях фронтона. Представленные прямо стоящими, замахивающимися на врагов, они воплотили в себе глубокую значительность образов предводителя племени и его прославленного друга и этим подготовили восприятие величественной статуи Аполлона.

Изваяния Тезея и Перифоя, к сожалению, почти не сохранились: от статуи Тезея осталась голова и часть фигуры. Из центра фронтона хорошо сохранились торс и голова Аполлона. Бог был изображен стоящим почти анфас с луком, зажатым в левой опущенной руке, и с властным, утверждающим победу жестом вытянутой в сторону правой руки. Трудно назвать даже в истории эллинской скульптуры фигуру по пластической мощи равную образу Аполлона. Обнаженная грудь и мышцы живота моделированы, как у человека чрезвычайно напряженного. Весь комплекс действий бога: решительное движение руки, могучий разворот плеч, резкий поворот головы — подчиняется просветленному, исполненному возвышенного благородства, сильному, но спокойному лицу, воспринимающемуся как завершение всей композиции фронтона. Скульптор максимально гармонизирует элементы лица, делает акцент на широкие, как бы излучающие победный свет плоскости щек, лба, подбородка Аполлона. Отражение этого света ощущается в лице Дедамии, построенном с тем же преобладанием свободных плоскостей.

Западный фронтон храма Зевса в Олимпии пластически воплотил чувства, которые наполняли сознание грека, победившего в жестокой борьбе персов, те настроения, которые нашли выражение в современной ему трагедии Софокла «Антигона». Хор, сопровождавший действие в этом произведении, пел славу человеческому разуму:

«Много на свете есть дивных сил,
Но сильней человека нет».

После заметных издали фронтонных композиций, имевших крупные, превышавшие рост человека фигуры [73], подходивший к храму Зевса паломник видел мра-

морные рельефы метоп, которые располагались не на внешнем фризе периптера, а за торцовыми колоннами, над входами в пронаос и опистодом. Таким образом строители храма, введя скульптурные образы в объем здания, усилили впечатление пластичности сооружения, сделали гармоничной связь архитектуры интерьера со стоявшей в нем статуей божества. Если в Парфеноне переходным элементом служил фриз — зофор, соответствующий своим ионическим характером женственному образу Афины Парфенос (Девы), то в чисто дорическом периптере олимпийского храма Зевса восприятие пластической статуи интерьера подготавливали метопы.

На двенадцати метопах храма Зевса изображались подвиги Геракла. Выбор сюжетов был вызван не только особенной ролью Геракла в истории Олимпии. Геракл для эллина классической поры воплощал образ героя, боровшегося со страшными силами хаоса, окружавшего человека. Как в сюжетах фронтонов выступал глубокий общечеловеческий смысл, так и в метопах Геракл олицетворял победу разума человека над сонмами чудовищ. Сущность поэтических образов метоп была своего рода продолжением темы, звучавшей на фронтонах, и преддверием к созерцанию статуи божества.

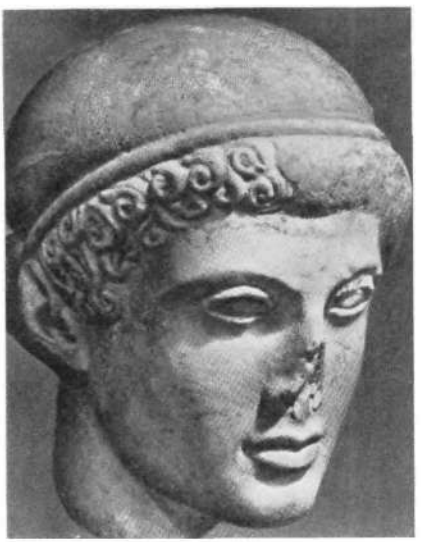
Расположение метоп и последовательность представленных на них подвигов согласовывались с движением паломников около храма Зевса. Метопа с изображением первого подвига находилась в левом углу западной стороны храма, а последнего — в правом углу восточной стороны. Подобно тому как движение вдоль Парфенона соответствовало шествию, показанному на фризе — зофоре, движение близ храма Зевса шло, огибая его от северо-западного угла к северо-восточному. Созданный несколько раньше Парфенона храм Зевса в Олимпии был позднее предметом внимания Фидия, и можно предположить в отдельных чертах композиций скульптурного декора Парфенона воздействие произведений гениального аттического мастера храма Зевса.

Метопы храма Зевса в Олимпии имеют высоту 1,6 м и ширину немного более 1,5 м. Архаические и раннеклассические скульпторы в рельефах не обращались к очень крупным размерам, как позднее и эллинистиче-

ские мастера. Они умели в сравнительно небольших рельефах воплощать сильные чувства. В отличие от архаических метоп, где ширина рельефов несколько превышала высоту, отвечая общей приземистости храмов, метопы храма в Олимпии слегка вытянуты вверх. Выбор такого формата продиктован настроением величавости, которое храм должен был производить архитектурным обликом и скульптурными деталями. Рельефы метоп пластичны, и фигуры порой производят впечатление выполненных в круглой скульптуре: тем не менее эти динамичные, полные жизни образы едины с плитами, на фоне которых они изображены.

Хронологическая последовательность подвигов Геракла у разных мифографов различная, но все они первым подвигом называют победу героя над немейским львом. С этой метопы начинается и цикл олимпийских изображений, в которых герой представлен то в момент жестоких схваток с противниками, то после свершения подвигов [74].

Павсаний сообщает о сюжетах метоп, перечисляя их от восточной стороны к западной: «Над передними две-



Голова Афины.
Деталь западной метопы храма Зевса «Геракл и немейский лев».
V в. до н. э.

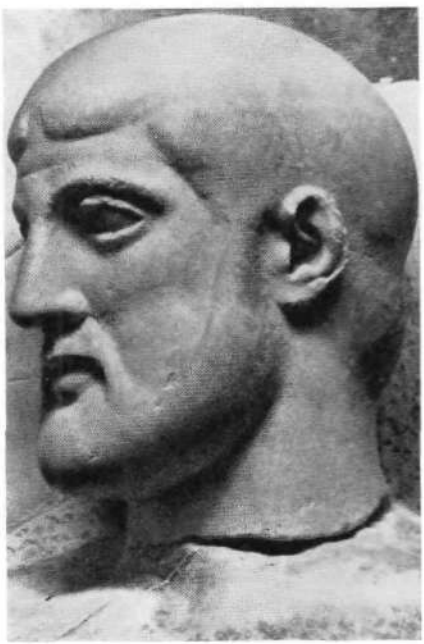
рями храма изображены охота на аркадийского кабана, расправа Геракла с Диомедом Фракийским и с Герионом в Эрифее; изображен Геракл также в тот момент, когда он собирается взять на себя от Атланта тяготу неба, когда он очищает от навоза Элейскую землю; над воротами заднего входа храма изображено, как он отнимает пояс у амазонки, его охота за ланью и в Кносе на быка, как он избивает птиц стимфаллийских, как избивает гидру и льва в Аргосской земле»[75]. Заметим попутно, что Павсаний почему-то не упомянул рельеф с похищением пса Цербера из царства Аида, от которого сохранилась лучше, чем от других метоп, фигура Геракла, тянущего на поводу сопротивляющееся чудовище.

На западной стороне помещены слева направо: победа над немейским львом, умерщвление лернейской гидры, истребление стимфаллийских птиц, одоление критского быка, поимка керинейской лани и захват пояса царицы амазонок Ипполиты. На восточной стороне с юга на север метопы располагались в следующем порядке: поимка эрймантского вепря, победа над царем

Голова Геракла. Деталь западной метопы храма Зевса «Геракл и немейский лев». V в. до н. э.

Диомедом и его страшными лошадьми-людоедами, похищение коров у Гериона, добывание яблок Гесперид, увод из преисподней трехголового стража — пса Цербера, очищение конюшен Авгия.

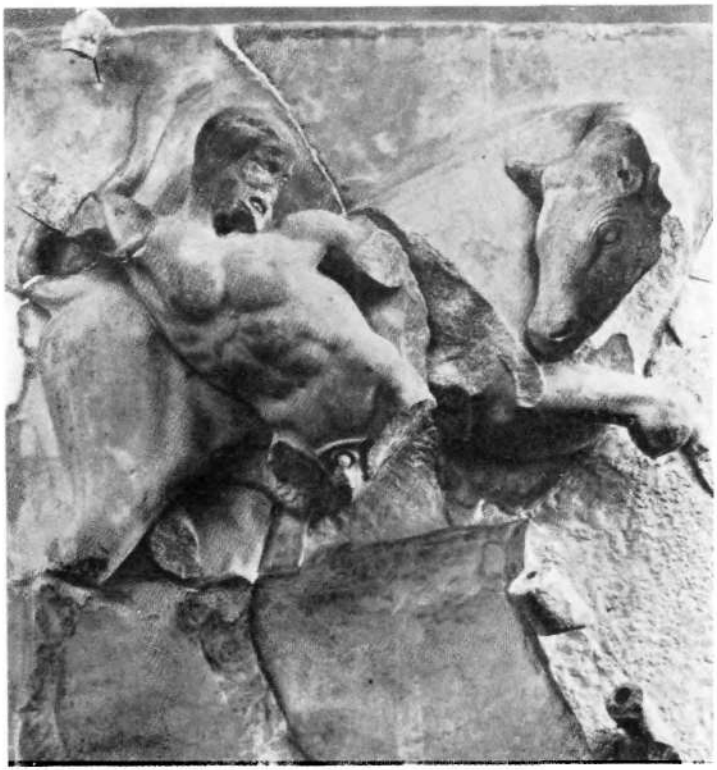
Характер композиций, трактовка фигур, степень динамичности сцен на западных и восточных метопах различны. Более спокойные и сдержанные движения свойственны рельефам восточной стороны. Вряд ли причина этого в исполнении метоп разными мастерами — с сильными архаическими традициями или более новаторского толка [76]. Восточный фронтон также строже и статичнее западного. Традиция нередко заставляла создателей эллинских храмов украшать «лицевую»



Западная метопа храма Зевса «Геракл и Афина». V в. до н. э.

Голова Афины. Деталь западной метопы храма Зевса «Геракл и Афина». V в. до н. э.

Голова Геракла. Деталь западной метопы храма Зевса «Геракл и Афина». V в. до н. э.



сторону более величавыми и торжественными композициями.

Большинство метоп дошло лишь во фрагментах, позволивших, однако, реконструировать изображения. На первой метопе Геракл был показан не в момент решительной схватки с немейским львом, а после совершения подвига. Поверженный лев занимал своей огромной массой нижнюю часть метопы. Слева осталось немного места для изображения Афины. Справа помещалась фигура Гермеса. Геракл в центре метопы поставил ногу

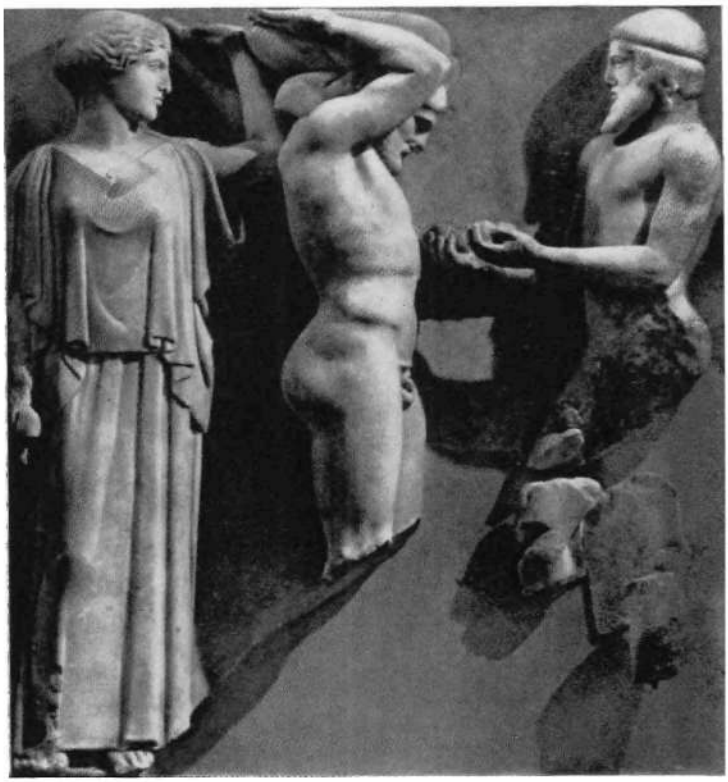
Западная метопа храма Зевса
«Геракл и критский бык».
V в. до н. э.

на мертвого хищника и подпер голову рукой, будто размышляя над трудностями долгого жизненного пути. Поощрительный наклон головы Афины, уверенность ее мужественного лица как бы излучают силу, поддерживающую героя, задумавшегося над предстоящими испытаниями.

Мастер показывает здесь Геракла безбородым, в отличие от других метоп, где он изображен более мужественным и с бородой. Скульптор, однако, варьирует один тип лица, повторяет одинаковую прическу с намеченным пробором, с однообразно расположенными на висках прядями. Свойственная искусству ранней классики острота художественной проницательности здесь сильнее, чем в высокой классике, где своеобразие сглаживается. Усилившаяся после условностей архаики жажда точности и реальности, вызвавшая к жизни выразительность лиц кентавров и угловых фигур на западном фронтоне, будет заглушена затем в течение нескольких десятилетий величавым этосом высококлассического искусства.

Первая метопа — самая насыщенная по количеству фигур, но скульптор решил композицию так, что персонажам не тесно в рамках рельефа. Все они спокойны: Геракл задумался над поверженным львом, Афина и Гермес торжественно фланкируют центральную группу. В последующих рельефах, где борющиеся фигуры показаны в бурных и динамических соотношениях, мастер упрощал композицию. Все поле второй метопы занимала масса извивающихся щупалец страшной лернейской гидры, а герой с деловитым спокойствием прижигал огнем шеи чудовища, чтобы головы не могли вырасти вновь.

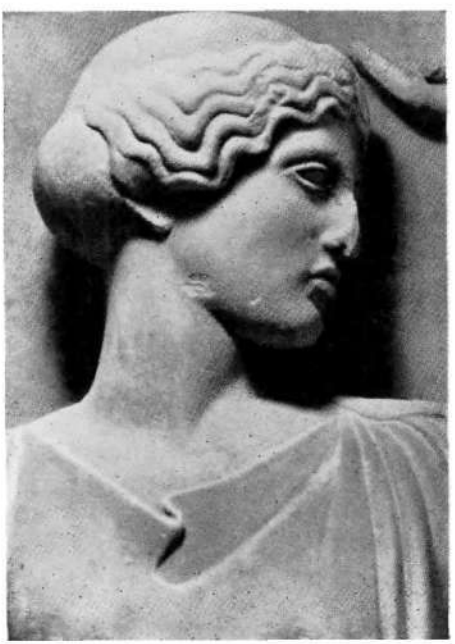
На одной из самых красивых и поэтических метоп западной стороны — третьей — Геракл, как и на первой, торжествует победу после истребления стимфаллийских птиц со смертоносными перьями. Он изображен рядом с сидящей на скале Афиной не задумавшимся над трудностями, но уверенным и горделивым, возможно, возвращавшим богине тимпаны — трещотки, с помощью которых спугнул, а затем перестрелял из лука хищных птиц. Красивая и мужественная, чуть подавшаяся назад фигура Геракла смоделирована в предельно



сдержанных, свойственных раннеклассической пластике границах. При профильном положении головы торс героя обращен к зрителю; этим как бы демонстрируется физическая мощь и совершенство мускулатуры его груди и живота. Еще сложнее поворот Афины: сидящая на скале спиной к Гераклу, она затем оборачивается и протягивает герою руку. В облике богини при всей ее женственности и лиричности столько спокойной властности и силы, что ей уступает физически могучий Геракл. Плавное очертание края и гладкая поверхность наброшенной на плечи Афины эгиды соответствуют невозмутимости и спокойной уверенности могучей дочери Зевса. В раннеклассической манере изображены широ-

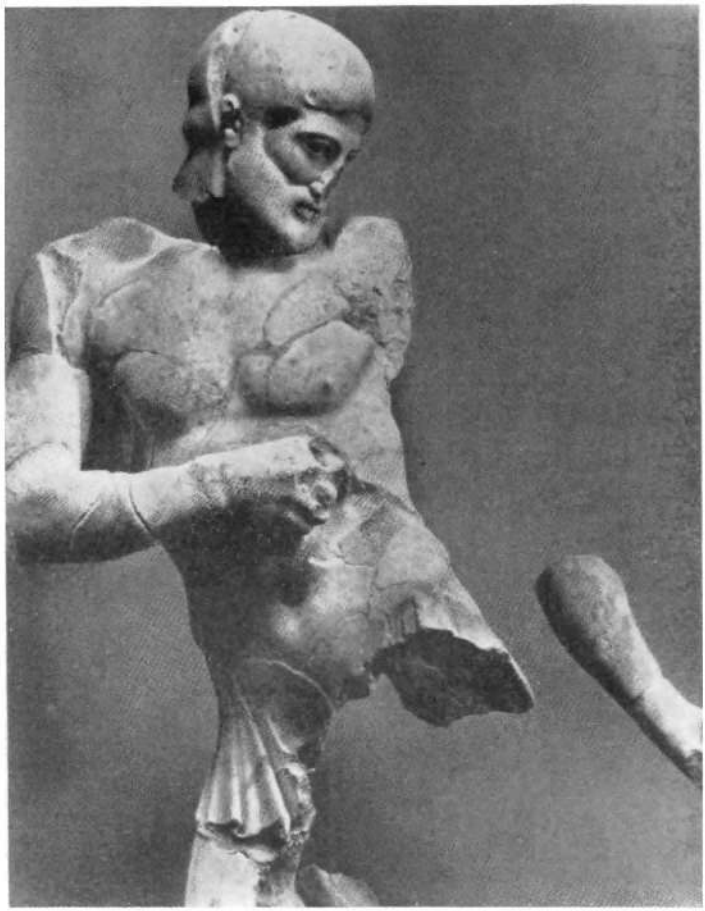
кие, плотные складки одежды Афины, а также крупные изгибы ткани, лежащей на скале, из которой как бы вырастает, олицетворяя силы природы, фигура богини.

Образ Афины имеет много общего с другими памятниками, созданными в конце второй четверти V века до н. э. В резком повороте торса звучит мотив, знакомый по статуе Афины из известной группы Мирона «Афина и Марсий», но усложненный тем, что изображена сидящая, а не стоящая фигура. В трактовке проступающих сквозь ткань очертаний ног заметна близость рельефу с изображением рождения Афродиты, где за хитонами харит намечались контуры их бедер. В изображении Афины и Геракла выступает, возможно как отголосок архаики, торжественная фронтальность образов, с которой не захотел расстаться мастер ранней классики, сознававший достоинства художественной манеры архаических мастеров.



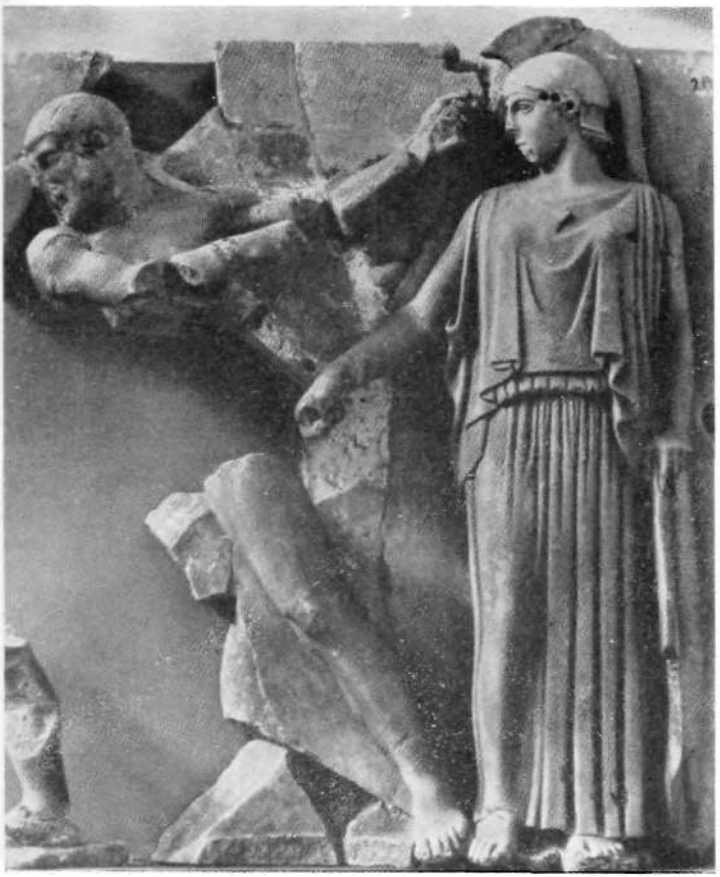
Восточная метопа храма Зевса «Геракл и Атлант». V в. до н. э.

Голова Афины. Деталь восточной метопы храма Зевса «Геракл и Атлант». V в. до н. э.



Деталь восточной метопы храма Зевса «Геракл и Цербер». V в. до н. э.

Восточная метопа храма Зевса «Очищение Гераклом Авгиевых конюшен». V в. до н. э.



Плоскости щек, подбородка, лба у Афины и Геракла в метопе, изображающей победу над стимфалийскими птицами, широкие, очертания крупных локонов неторопливые, складки драпировок плавные. Они подчеркивают уверенность и возвышенный покой персонажей. Фигура Геракла, однако, разнообразнее по светотеневой насыщенности и богаче детализирована; в скульптуре Афины меньше контрастов светотени, слабее проявления динамики. Так, нюансами пластики превосходство божественной силы Афины противопостав-

лено более конкретно трактованной земной мощи Геракла.

Спокойные сцены на метопах западной стороны чередовались с бурными и напряженными. После рельефа со стимфаллийскими птицами следовала одна из самых динамичных по действию метопа с Гераклом, побеждающим критского быка. Крупный, привставший на задние ноги и повернувшийся к герою бык расположен по диагонали метопы. Изображенный в быстром движении Геракл собрал все свои силы; именно здесь его могучие мышцы, спокойные в предыдущей метопе, демонстрируются в решительном, энергичном, резком действии. И все же, хотя в границах метопы представлена жестокая схватка, общее впечатление от композиции гармоничное: небольшая, но динамичная фигура Геракла уравновешивает энергию огромного, но малоповоротливого быка. Достигнуто подлинно классическое единство эмоциональности и гармоничности образов: напряжение выражено во внешне спокойной форме. Яростная борьба концентрирует энергию в рамках почти квадратной метопы, в пределах стремящейся сдержать ее художественной формы, а не распространяется вовне; скульптор этой метопы сумел мифологическую сцену наполнить дыханием реальной жизни. С исключительной выразительностью он показал красивый изгиб тела Геракла, контур его торса, изяществом линий передавая силу и мощь героя [77].

Последние две метопы западной стороны особенно повреждены. На одной был изображен Геракл, поймавший керинейскую лань и придавивший ее к земле коленом. На другой — герой, овладевший чудесным поясом царицы амазонок. Фигура Геракла в этой последней западной метопе помещена, как и в первой, в центре: герой смотрит на лежащую у его ног Ипполиту.

Сцены на восточных метопах так же композиционно разнообразны, как и на западных: число фигур свободно варьируется, изображения их даны в различных позах, динамика движений решительна, естественна.

Сцены, в которых изображен Геракл на восточных метопах храма Зевса в Олимпии, такие же бурные и экспрессивные, как и на западных. Но в движениях героя заметна сдержанность, воспринимающаяся порой

Рельеф с ниобидами. Деталь.
Римская копия с оригинала.
V в. до н. э.

как выражение его возросшей уверенности в своих силах, а порой как едва уловимый намек на завершение подвигов. Здесь следует видеть не проявление архаических традиций, а, скорее, стремление скульптора соотнести движения Геракла и других персонажей восточных метоп с величавыми и сдержанными жестами героев восточного фронтона, торжественность образов которого должна была соответствовать возвышенным чувствам эллинов в момент приближения их ко входу в храм.

На левой восточной метопе Геракл нес над головой огромного вепря, а Еврисфей в страхе прятался в пифос. Здесь сохранилась традиционная трактовка сюжета с несколько юмористической обрисовкой трусливого внука Персея и Андромеды. На следующем рельефе герой держал за повод коня Диомеда, а на третьем боролся с Герионом. От этих трех плит сохранились лишь незначительные фрагменты, и только реконструкции могут дать представление о сюжетах и расположении фигур.

Лучше остальных на восточной стороне сохранились метопа с подвигом Геракла, добывающего чудесные, возвращавшие человеку молодость яблоки Гесперид. Помещение этой композиции в центре не кажется случайным: три ее прямо стоящие фигуры должны были соответствовать вертикалям основных фигур восточного фронтона. Геракл, поддерживающий свод неба, положил для удобства на плечи сложенную вдвое подушку. Слева от него стоит, по всей вероятности, Афина [78], своей нежной рукой помогающая ему нести тяжесть небесной сферы, а справа Атлант, протягивающий Гераклу чудесные плоды. Мастер, изобразивший три вертикальные фигуры, избежал однообразия, умело представив персонажей в различных положениях. Афина стоит анфас к зрителю, и лишь резко повернутая голова ее указывает на то, что основные участники действия — Геракл и Атлант. Герой показан сбоку, Атлант — с сильным разворотом груди, в то время как лица всех повернуты в профиль.

Очарование эллинской пластики строгого стиля с особенной силой выступает здесь в образе могучей покровительницы Геракла. Закрывающий Афину до ног пеплос ниспадает вертикальными складками, подчерки-

вающими стройность богини. Лишь легкие складки гиматия у ворота и у пояса, показанные в упругом изгибе, да вязкость свисающего широкого рукава вносят нотки естественности и непринужденности. В этом прекрасном раннеклассическом женском образе переданы широкими плоскостями одежд, щек, шеи не только возвышенный покой и уверенность, но и раскрыто внутреннее напряжение и усилие волнением гибких прядей волос и очертанием выразительных, напряженных губ.

От предпоследней метопы сохранилась фигура Геракла, резким движением тянущего чудовище Цербера. Пластика тела, рук, наклон головы героя передают не только его физическую силу, но и испытываемое им чувство страшной опасности. Если в предшествующих метопах Геракл выступал как сильный и могучий в идеальном представлении греков человек, подчинивший себе силы природы и различных зверей и чудовищ, а в метопе с яблоками Гесперид — победивший старость и овладевший средством, возвращающим человеку молодость, то в похищении Цербера он дерзал спорить с самой смертью.

Цикл метоп завершался рельефом, посвященным очищению Гераклом Авгиевых конюшен. И здесь Афина помогает герою. Левая, широкая часть метопы отведена изображению работающего Геракла, а правая, узкая — стоящей Афины. Расположение Афины за спиной Геракла, параллельность напряженной руки Геракла и направляющей властной руки богини способствуют созданию впечатления, будто энергия, выраженная в могучей фигуре героя, исходит от спокойной, наблюдающей за его работой Афины. Все поле метопы разделено на два неравноценных, близких к пропорциям «золотого сечения» участка точкой соприкосновения пальцев ног Афины и Геракла; таким образом возникает гармоническое соответствие между силой направляющей и действующей, которые пластически четко представлены в рельефе.

Стремление мастера к художественной согласованности всех элементов пронизывает композицию каждой метопы. Это проявляется в деталях, звучит в общей системе построения, определяя гармонию целого. Так, одежды богини со значительно бо́льшим числом скла-

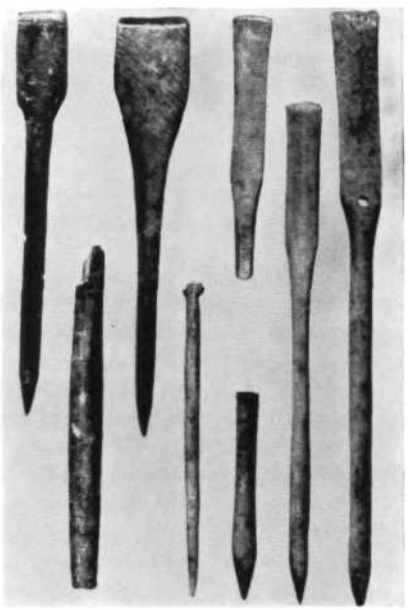
док показаны живее в последнем рельефе, нежели на метопе с яблоками Гесперид. Трактовка ткани с глубокими, создающими сочную светотеневую контрастность складками здесь более соответствовала общему напряжению действия, в то время как там в характере одежды Афины больше нужны были спокойные поверхности с меньшей светотеневой драматизацией.

Некоторые детали в изображениях на метопах позволяют думать, что рельефы, сохранившие в нескольких местах незначительные остатки краски, имели еще и накладные бронзовые или иные украшения. Так, на мраморном шлеме Афины в метопе, посвященной очищению Авгиевых конюшен, видны круглые углубления, очевидно, для прикрепления накладного декора. Круглое отверстие на морде критского быка, проделанное буравом, также, возможно, служило для прикрепления каких-нибудь деталей рельефа. Подобные углубления имеются и на фронтонных статуях, в частности на фигуре Пелопса.

Изображение подвигов Геракла на метопах Олимпийского храма начиналось фигурой Афины на левой западной метопе и кончалось ею же на правой восточной. Свойственная архаическим и раннеклассическим памятникам подобная замкнутость композиции рельефного цикла свидетельствует не только о следовании традициям, но и указывает на последовательность осмотра скульптур храма и на движение от западной его стороны к восточной.

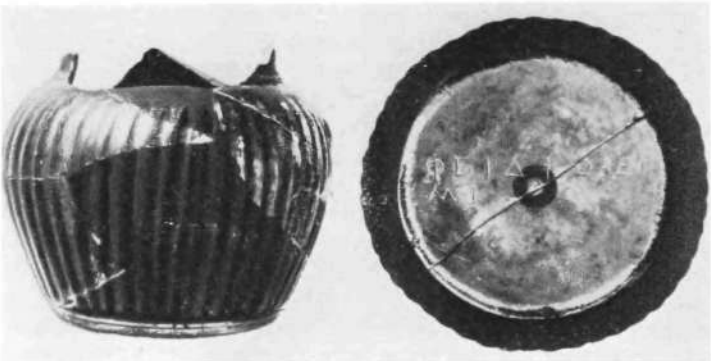
Различные компоненты скульптурного декора храма тесно связаны; это единый комплекс, в котором отдельные элементы воспринимаются как грани прекрасного целого. Лишь после восприятия и осмысления фронтонов и метоп, призванных показать победу над злом, человек мог созерцать в целле храма ясный и возвышенный облик владыки Олимпа. Так извечное стремление к совершенству, воплотившееся в пластических изваяниях фронтонных композиций и метоп, получало завершение в созданном Фидием образе Зевса.

Хризоэлефантинная статуя Зевса Олимпийского, стоявшая в целле, являлась не только культовым, но и художественным центром всей стройной и гармоничной архитектурной и скульптурной композиции храма. Слава статуи была исключительно велика; в списке чудес света, составленном Антипатором Сидонским (II век до н. э.), ей отводилось второе место. Филон Византийский отмечал, что это произведение Фидия выделяется даже среди остальных удостоившихся этой чести ше-



Монеты с изображением статуи Зевса Олимпийского. II в. н. э.

Инструменты из мастерской Фидия. V в. до н. э.



девров. Свыше шестидесяти писателей древности упоминали этот выдающийся памятник[79]. В пластическом образе Зевса, созданном Фидием, нашли свое воплощение те возвышенные чувства грека к вседержителю Зевсу, которые ранее звучали в поэзии, в частности в оде Пиндара:

«Зевс — Спаситель,
Высокооблачный,
Ты, восседающий на Кроновом холме,
Ты, осеняющий широко текущий Алфей
И святую пещеру Иды!
С мольбою
Под посвист лидийских флейт
Припадаю к тебе»[80].

Для статуи Зевса Фидий использовал золото и слоновую кость. Остов колосса был деревянным, лицо и руки из слоновой кости, одежда из золота, глаза из драгоценных камней. На авторство Фидия Павсаний указывает следующим отрывком: «Что Фидий был создателем статуи, этому служит доказательством также и надпись, сделанная на скамеечке для ног Зевса: Фидий сын Хармида, афинянин, создал меня»[81].

Чернофигурный кувшинчик из мастерской Фидия с надписью «Я принадлежу Фидию». 440—430 гг. до н. э.

Павсаний так описывает статую: «Бог сидит на троне; его фигура сделана из золота и слоновой кости; на его голове венок как будто бы из ветки маслины. В правой руке он держит Нику (Победу), тоже сделанную из золота и слоновой кости, на ней повязка и венок на голове. В левой руке бога скипетр, изящно расцвеченный различными металлами, а птица, сидящая на скипетре,— это орел. Из золота же у бога его обувь и его плащ; на этом плаще изображены животные, а из цветов — полевые лилии»[82]. Павсаний подробно рассказывает о троне Зевса, исполненном из золота, драгоценных камней, черного дерева и слоновой кости, уделяя больше внимания его украшениям, живописным и рельефным сценам, нежели статуе. Около каждой ножки трона были изображены четыре танцующих Ники и на перекладинах, соединявших ножки,— состязания и Геракл, сражающийся с амазонками. Окружавшие трон барьеры были расписаны братом Фидия, художником Паненом, который работал вместе с великим мастером. Среди изображений на картинах Панена Павсаний упоминает Атланта, держащего свод неба, а также Геракла, Тезея и Перифоя; пишет он о фигурах Эллады и Саламина с корабельными носами в руках, о Геракле, побеждающем немейского льва, о Гипподамии, о Прометее, закованном в цепи, которого освобождает Геракл, о Пенфесилее и Ахилле, о Гесперидах, несущих яблоки.

Трон Зевса Олимпийского украшали рельефы со сценами гибели ниобид. Не исключено, что умирающие дети Ниобы на мраморной римской копии из Эрмитажа — повтор олимпийской композиции. В центре рельефа — мать, защищающая от стрел богов дочь, а слева и справа в разнообразных позах агонизирующие жертвы Аполлона и Артемиды[83]. В верхней части трона были изображены Хариты и Горы, на скамье под ногами Зевса — битва Тезея с амазонками, на пьедестале (длиной 9,5 м и шириной 6,5 м) — Гелиос, Зевс и Гера, Гермес, Гестия, Эрот и Афродита, Пейто, Аполлон и Артемида, Афина и Геракл, Посейдон и Селена.

По реконструкции археолога Ф. Адлера подлокотники трона и ладонь правой руки Зевса с фигурой Ники находились на высоте капителей колонн первого яруса,

а на уровне капителей колонн второго яруса находился лоб Зевса, и, как заметил Страбон, если бы бог встал, то мог бы проломить головой крышу [84].

Олимпийский Зевс — второй хризоэлефантинный памятник Фидия. Не вполне ясен вопрос, предшествовала ли статуя Зевса статуе Афины или Фидий создал олимпийский шедевр после афинского уже в конце жизни. Древние авторы об этом не пишут, стилистические анализы, основывавшиеся подчас на небольших и не всегда точных монетных изображениях, не во всем были убедительны [85]. На элидских медных монетах времени Адриана голова Зевса и вся статуя изображены крупно. Волосы на голове Зевса трактованы однообразными, параллельно свисающими на плечи прядями. В гордой посадке головы с оливковым венком, в общем ее абрисе выражены уверенность, властность, глубокое внутреннее спокойствие эллинского бога. На другой монете, где статуя Зевса изображена полностью в профиль, можно заметить, как жесткие линии трона — его спинки, подлокотников — сопоставлены с мягкими плавными контурами лежащей на плечах ткани, округлостью головы, очертаниями согнутых в коленях ног. Скипетр, зажатый в левой руке и поставленный вертикально, позволяет ощутить наклон статуи порывистой богини Победы, изображенной на сфере в правой руке Зевса. На монете можно видеть и подставочку для ног бога, и перекладины между ножками трона, рельефы которых обстоятельно описаны Павсанием.

Строгое великолепие хризоэлефантинных статуй привлекало эллинских мастеров середины V века до н. э. и заставляло обращаться к этой технике, несмотря на ее сложность и необходимость тщательного ухода за слоновой костью, чутко реагировавшей на влажность. Для предохранения от порчи слоновой кости в сырой Олимпии жрецы должны были обильно смазывать ее маслом.

«Пол перед статуей выстлан не белым, а черным мрамором. Это черное пространство окаймляет несколько приподнятая полоса из паросского мрамора, чтобы задерживать сливающееся сюда масло. Масло очень полезно для статуи Олимпии. Это масло служит средством предохранить слоновую кость от той порчи, которую

Статуя Ники. Скульптор Пэоний. 420 г. до н. э.

может принести болотистый воздух Альтиса. На афинском же Акрополе для статуи Афины, так называемой Парфенос (Дева), полезно не масло, а вода: вследствие высокого расположения Акрополя воздух там сухой, и статуя, сделанная из слоновой кости, требует воды и испарений от воды»[86].

Высказывания античных авторов позволяют думать, что Зевс был изображен не суровым и строгим, но добрым и ободрявшим. Дион Хризостом, утверждая, что идея Зевса была выражена в статуе Фидия лучше, чем в каком-либо другом его изваянии, писал: «Кто станет перед этим образом, тот забудет обо всем, что огорчает и терзает человеческую жизнь»[87]. Эпиктет советовал каждому отправиться в Олимпию, чтобы посмотреть статую Зевса, так как умереть и не увидеть ее он называл настоящим несчастьем[88]. Восхищенный изваянием, поэт I века до н. э. Филипп Фессалоникский сложил стихи:

«Бог ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ,
Или на небо ты сам бога узреть восходил?»[89]

Огромное впечатление производила статуя Фидия на римлян. Она поразила завоевателя Греции Павла Эмилия[90]. По сообщению Светония, статую хотели увезти в Рим: «Калигула приказал привезти из Греции изображения богов, прославленные почитанием или художественной ценностью, между прочим, статую Зевса Олимпийского: отняв у них головы, он приставил к ним свою собственную»[91].

Изображение Зевса подвергалось нескольким реставрациям в разные времена: в частности, в эллинистическую эпоху ее реставрировал скульптор Дамафон Мессенский[92]. В годы Цезаря ее подновляли после повреждения молнией[93]. Случались и попытки хищения отдельных ее частей: Лукиан пишет об исчезновении двух золотых локонов[94], а Павсаний — фигуры атлета[95].

О судьбе произведения Фидия известно немного. У античных авторов встречаются упоминания о Зевсе Олимпийском до 384 года н. э., после этого сведения о нем отсутствуют. Нужно думать, что с эдиктом Теодориха о разрушении храма Зевса в Олимпии в 426 го-

ду н. э. связаны последние годы шедевра. Византийский историк Кедрен сообщает, что статуя находилась в 475 году н. э. в одном из дворцов Константинополя и сгорела там при пожаре.

Скульпторов древности часто привлекал фидиевский образ Зевса Олимпийского, но немногим удавалось передать в лице бога умиротворенность и доброту, запечатленные гениальным мастером. Статуи сидящего на троне Зевса с богиней Победы в правой руке и скипетром в левой создавали и римские мастера. Очевидно, композицию Зевса Олимпийского повторил римский скульптор — автор огромного, хранящегося в Эрмитаже изваяния Юпитера, в котором, несмотря на другую технику, много общего с олимпийским произведением не только по характеру композиции, но и по манере применения различных материалов [96]. Однако лицо Юпитера из Эрмитажа воплощает не величавый покой и гармонию, а властность и горделивость, звучавшие во многих произведениях эпохи Римской империи, утверждавшей идеи мирового господства.

Храм Зевса Олимпийского с его скульптурным убранством — раннеклассическими изваяниями фронтонов, рельефными метопами и статуей Зевса — одно из самых значительных древнегреческих сооружений. Как бы ни были прославлены более поздние памятники архитектуры и скульптуры, печать гениальности Фидия, лежащая здесь на всем, позволяет признать, что более яркого художественного произведения в Олимпии не возникало.

Фидий исполнял свою статую в мастерской, построенной в западной части святилища. Она повторяла интерьер наоса в храме: двойной ряд колонн делил помещение на три нефа, такими же, как в храме, были расположение мастерской относительно стран света и освещение статуи через дверной проем. Двухъярусные ряды колонн позволяли уже в мастерской видеть лицо Зевса с галерей второго яруса. Мощные сохранившиеся фундаменты, способные выдержать огромную нагрузку, подтверждают, что стены мастерской по высоте не уступали стенам наоса храма. Нижние слои раскопанной в 1954 году мастерской не были нарушены поздними постройками, и в земле нашли остатки не пошедшей в

дело слоновой кости, обломки бронзы, небольшие кусочки золота и полудрагоценных камней. Обнаруженная здесь глиняная форма-матрица высотой 38,5 см, по-видимому, предназначалась для изготовления складок одежды, сохранившиеся формы высотой 10—15 см — для оттисков листьев пальметт, украшавших трон Зевса, а бронзовый молоток и инструменты использовались для моделировки изделий из камня. Небольшой чернолаковый рифленый кувшинчик подтвердил определение помещения как мастерской великого скульптора, так как на его донце была выцарапана надпись: «Я принадлежу Фидию». Фрагменты керамики из мастерской, относящиеся к 435—430 годам до н. э., в частности обломок краснофигурного кратера с изображением Ники, увенчивающей кифареда, работы «мастера Клеофона», заставляют думать, что Фидий создавал Зевса после Афины Парфенос. О судьбе Фидия достоверных известий не сохранилось. По свидетельствам древних авторов, он или умер в темнице, или был выслан после происходившего в Афинах между 433 и 431 годами до н. э. процесса об утайке золота [97]. Примечательно также, что афинский сподвижник Фидия, архитектор Иктин, работал в конце V века до н. э. над храмом Аполлона в Бассах далеко от Аттики, в глуши Пелопоннеса.

Возможно, что в мастерской после исполнения статуи жили жрецы, сохранявшие шедевр Фидия. В римское время помещение использовалось для каких-то других целей и здание окружал водопровод, а в V веке н. э. при Феодосии II здесь была устроена христианская церковь. Между палестрой и мастерской Фидия располагался теоколейон — помещение жрецов Олимпии теоколеев. Это квадратное в плане сооружение со стороной 19 м открывалось во внутренний двор с невысокой дорической колоннадой и входом с юга. В эллинистическую эпоху с востока к теоколейону были добавлены пристройки, а в римское время он оказался включенным в большой, римского типа дом. Рядом с теоколейоном находилось другое здание; его западное помещение имело вестибюль, северное было построено в виде ротонды, а южное, прямоугольное в плане, имело в центре алтарь. Эти постройки сильно разрушены, и сохранились лишь остатки их фундаментов. В этом районе

археологи нашли многочисленные сидячие ванны, а также бассейн. Близость Кладея и проточной воды объясняет создание здесь древнейшего в Греции банного комплекса.

Во второй половине V века до н. э. священную рощу Альтис украшало много статуй. Одно из самых выразительных мраморных изваяний того времени — богиня победы Ника, исполненная Пэонием из ионийского города Менде,— находилось перед восточным фасадом храма Зевса. Летящая женская фигура с большими крыльями касалась постамента в виде сужавшейся кверху девятиметровой трехгранной призмы. Для постамента, составленного из двенадцати блоков, был использован островной мрамор. Наверху постамент имел бронзовые орнаментальные украшения и надпись:

> «Мессенцы и навпактцы посвятили эту статую Олимпийскому Зевсу из десятой части добычи, отнятой у врагов. Пэоний из Менде сделал статую, тот самый, который был победителем на конкурсе акротериев для храма Зевса»[98].

Таким образом, Пэоний, нередко обращавшийся к образу богини Победы, делал и позолоченную фигуру Ники для акротерия храма Зевса.

Статуя Ники, созданная мастером Архермом значительно раньше Ники скульптора Пэония, наивной простотой своей улыбки, живостью изображенного скульптором «коленопреклоненного» бега соответствовала вкусам жителей архаических эллинских городов. Динамика движения богини, спешившей сообщить радостную весть, была созвучна бурной эпохе становления городов-полисов, времени активных поисков лучших форм жизни. В пластике статуи Ники Архерм передавал ту энергию, которая заставляла набухать архаические колонны, растягиваться в улыбке губы куросов и кор, утолщаться тулова ваз как бы под воздействием влаги, давящей на их стенки изнутри.

Ника Пэония — памятник другой эпохи. Он вызван к жизни чувствами народа, достигшего вершины своего развития. В статуе звучат возвышенные ноты спокойной уверенности и глубокой горделивости. Ника Пэония, плавно парящая, чуть наклонившаяся вперед, слег-

ка выходит за границы постамента, что придает ее полету ощущение реальности. Она приносит победу с сознанием ее предрешенности. Естественность чувства победы в статуе Пэония сродни гармоничности усилия, которое испытывают кариатиды храма Эрехтейона, и глубокому покою, каким исполнены фигуры Мойр восточного фронтона Парфенона. Спустя два столетия Нике Самофракийской, чтобы возвестить победу, нужно будет решительным шагом идти вперед, преодолевая порывы встречного шквального ветра, ей придется напрягать все силы для достижения победы. Образ Пэония отличен от архаической и эллинистической статуй. Он олицетворяет величие и гармонию классического мировоззрения эллинов в годы их наивысшего расцвета.

Скульптор показал статую на фоне широкого плаща, ткань которого вздувается от ветра. Крылья Ники широко раскинуты за спиной. Навстречу ей дует спокойный, ласковый ветер, плотно прижавший одежду к телу и обрисовавший формы ног, живота, груди. Кажущаяся почти обнаженной, Ника вырисовывается на фоне вихрящихся складок, которые оттеняют своей живописностью прекрасную фигуру. Как и во всем образе, в движениях ее рук — левой, поднятой и державшей край ткани, и правой, опущенной, придерживавшей плащ снизу,— скульптор выразил ликующую радость, рождавшуюся в глубине чувства победы.

В своем произведении Пэонию удалось решить ряд сложных художественно-технических проблем. Расположенная на большой высоте и подверженная воздействию как землетрясений, нередких в Олимпии, так и обычного сильного ветра, статуя оказалась очень прочно укрепленной на постаменте. Необходимые по техническим соображениям элементы статуи скульптор сумел подчинить художественному смыслу образа. Под левой ступней Ники, которая едва касается ногами постамента, он поместил незаметную снизу подпорку, а под правой — крупного мраморного орла, пересекающего в своем полете путь спускающейся богини. Сзади тело орла постепенно переходит в постамент, обеспечивая прочность огромному изваянию.

Классика намного опередила архаику в приближении к реальной трактовке образа, в любви к изображе-

нию правильной фигуры, к точной характеристике ее движения. И все же в классической скульптуре оставался элемент условности, убеждавший, что за внешними видимыми формами образов есть еще и внутренний смысл. Условность классических памятников имела иной характер, менее глубинный, нежели в архаике. В статуе Ники Пэония наделение женской фигуры крыльями отдаляло ее от реальности, но усиливало обобщенное восприятие чувства победы.

Пэоний, видимо, был искусным мастером в размещении статуй на большой высоте, если и в конкурсе на создание акротерия для храма Зевса победил он, а не кто-нибудь другой[99]. Расположив Нику на высоком постаменте, он должен был, несомненно, внести во многие детали ее фигуры значительные изменения в связи с оптическими искажениями при восприятии снизу. Подобные задачи волновали в те годы, нужно думать, многих скульпторов. С ними, очевидно, связана древняя легенда о торжестве ваятеля, который, изменив пропорции статуи, предназначенной для большой высоты, сначала подвергся осмеянию и лишь тогда награде, когда его произведение было поставлено на предназначенное ему место. Интерес к подобным проблемам, не возникавший в годы более условного архаического искусства, родился в классической Греции, когда от скульптора, исполнявшего фронтонные композиции или статуи, подобные Нике Пэония, требовалось создание образа не только глубоковолнующего, воплощавшего общечеловеческие идеи, но и отвечавшего реальным формам действительности.

Не внешнее великолепие архитектурных и пластических форм, но прежде всего глубокий внутренний смысл художественных памятников Олимпии V века до н. э. свидетельствует о том, что это была эпоха наивысшего расцвета святилища, совпавшего с расцветом греческих полисов.

Позднеклассическая Олимпия.
IV век до н. э.

В IV веке до н. э. архитектурный облик Олимпии меняется сильнее, нежели от VI к V веку до н. э., в связи с возникновением большого количества новых построек, формы которых были усложнены и динамизированы в соответствии с принципами поздней классики.

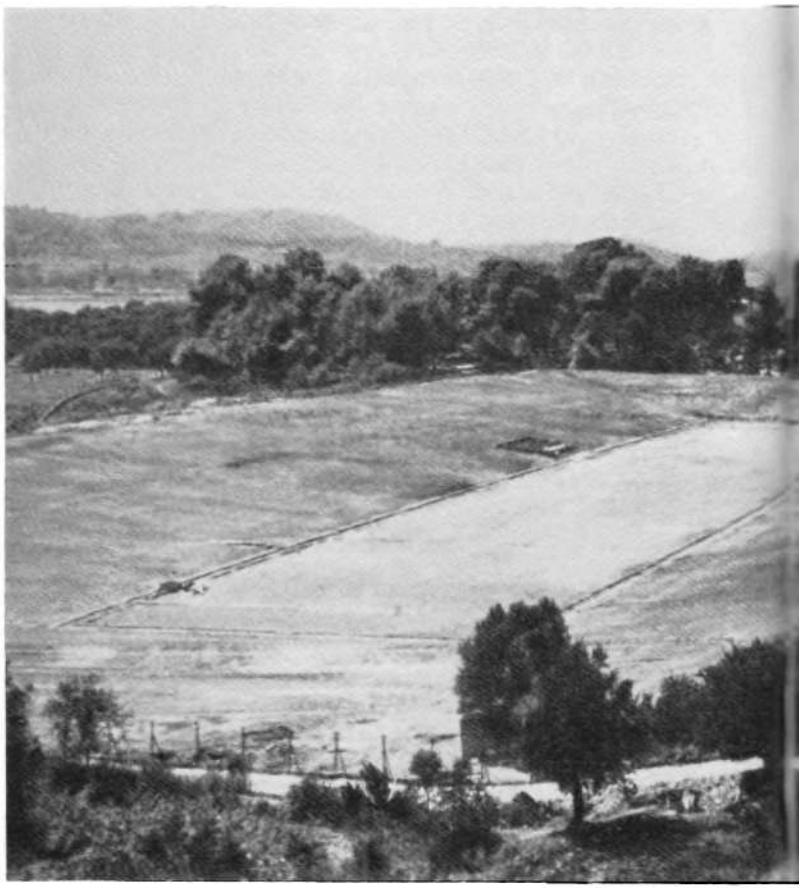
После V века до н. э., когда внимание художников Олимпии сосредоточивалось в основном на сооружении и украшении храма Зевса, в IV веке до н. э. на смену строгой сдержанности форм высокой классики приходит увлечение роскошью и великолепием. Не следует забывать и о широком в том столетии размахе Олимпийских игр, который вызвал большие строительные работы по реконструкции и улучшению стадиона и ипподрома. Была расширена до 10 м беговая дорожка, имевшая протяженность 192 м. Простой бег по ней совершался с востока на запад. При двойном — состязание начинали с западной стороны. Стартовые площадки имели каменные отметки с двумя неглубокими выемками для упора ног. Около беговых дорожек и вдоль мест зрителей проходили каменные желоба для воды, которой пользовались как атлеты, так и зрители. Около каменной площадки для борьбы, помещавшейся в южной стороне, сделали трибуны для десяти или двенадцати судей — гелланодиков.

Ипподром, получивший окончательный вид также в эпоху поздней классики, находился южнее стадиона [100]. Его территория особенно пострадала от наводнений и

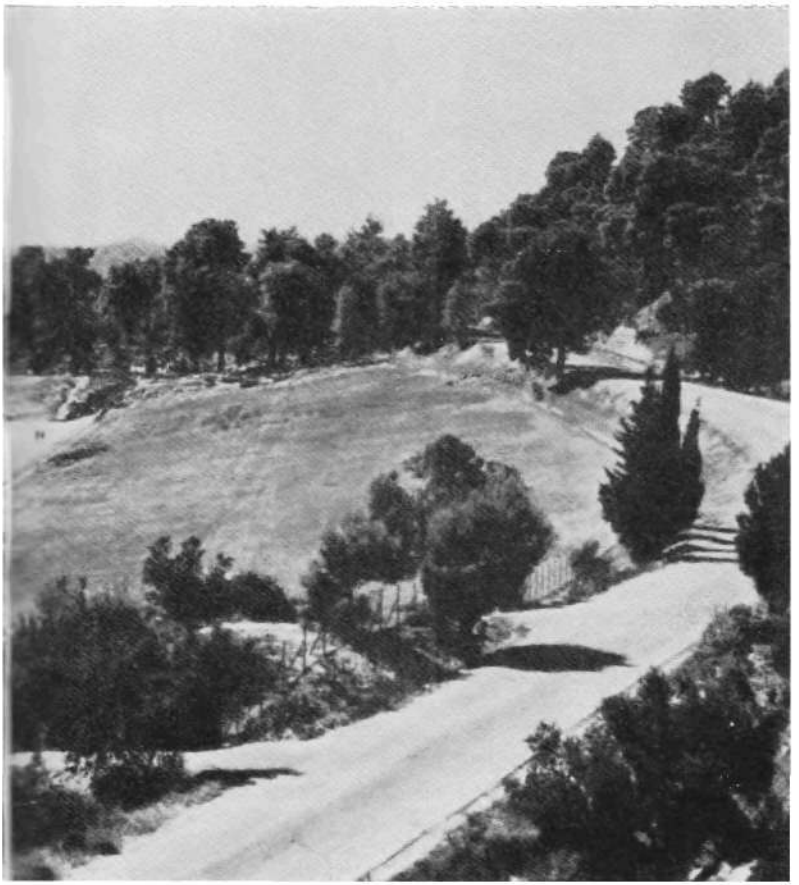
разливов Алфея и почти не исследована. Длина ипподрома была, по-видимому, около 770 м, и старт был на западе там же, где и финиш, куда прибывали упряжки лошадей после того, как они огибали столб — мету, украшенную статуями. За ипподромом на холме вдали от Альтиса существовало святилище Деметры.

Перестройкам и реконструкциям в IV веке до н. э. подвергались Пелопион и булевтерион. Пелопион получил более крупные, выдававшиеся к юго-западу пропилеи, располагавшиеся теперь не внутри ограды, а вне ее. Обновлены были и стены Пелопиона, заключавшие почти весь курган. Около булевтериона построили квадратное помещение неясного нам назначения с ионическими колоннами, и здание получило тот вид, каким оно предстало перед Павсанием. Весь комплекс окружали портики, небольшие с востока и более крупные с юга, а также подсобные постройки с запада. Расширение территории Альтиса привело к тому, что северная стена булевтериона почти соприкасалась с оградой священного участка.

Возводить сооружения в черте Альтиса, очевидно, разрешалось в исключительных случаях. В начале IV века до н. э. около террасы сокровищниц был поставлен Метроон — дорический храм матери всех богов. Небольшой по размерам (20,67×10,62 м), без метоп и фронтонных украшений, он имел по шесть колонн на торцовых и по одиннадцати на длинных сторонах и был выстроен из известняка. Метроон был поставлен около третьей, четвертой и пятой сокровищниц — там, где изменялось направление ступеней террасы. Высота лестницы на террасу сокровищниц близ Метроона составляла в древности около 2,5 м. Расположение храма подчинялось также и направлению дороги, ведущей к сводчатому проходу на стадион. От северо-восточного угла храма начинался ряд статуй, изображавших Зевса, или, как их называли, Занов. Шесть были сооружены в 388 году до н. э., и шесть — в 332 году до н. э. на деньги, взятые в виде штрафов с провинившихся участников олимпийских состязаний. Они располагались около восточного конца террасы сокровищниц. Павсаний говорит, что первые изваяния Занов были поставлены после подкупа Эвполом Фессалийцем своих противников. Упо-

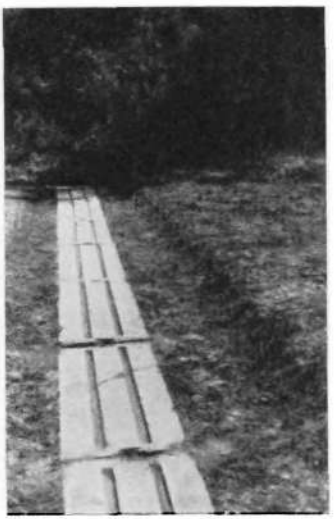


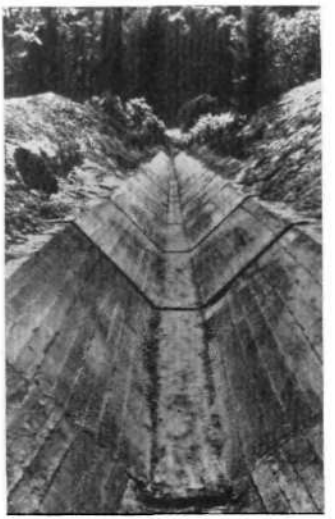
Вид на стадион Олимпии



минает Павсаний и о штрафе за трусость, взятом с одного борца-панкратиста, попытавшегося за день до начала состязаний убежать.

Во второй половине IV века до н. э. в северо-западной части Альтиса был воздвигнут Филиппейон [101]. Его начал строить Филипп Македонский после победы над греками в битве при Херонее в 338 году до н. э., а за-





кончил и освятил сын царя, Александр Македонский. Назначение этой постройки, возвеличивавшей македонскую династию, неясно — это был не храм, но, скорее, сооружение, выполнявшее роль и сокровищницы и героона.

Круглый в плане, 15 м в диаметре, с черепичной крышей, Филиппейон был обрамлен стоявшими на трех ступенях восемнадцатью ионическими колоннами. Внутреннее помещение украшали девять коринфских колонн.

До Филиппейона в черте Альтиса воздвигались только постройки в дорическом ордере. Филипп Македонский нарушил это правило. Вход в Филиппейон был с восточной стороны здания, по бокам двери имелось два окна. Реконструкции Филиппейона помогли многие его детали, обнаруженные в оборонительных стенах Олимпии позднеримского времени. Внутри Филиппейона находились дары, принесенные Зевсу македонским

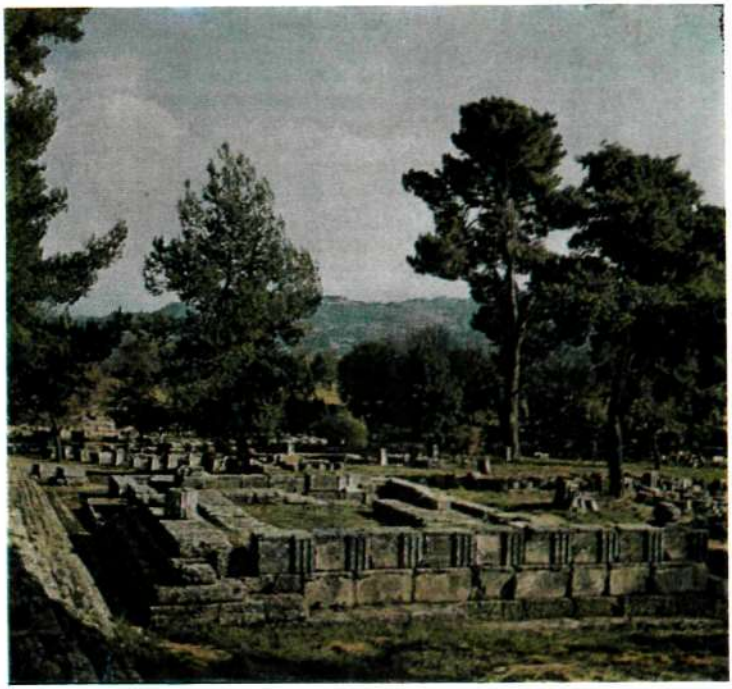
Стартовая полоса Олимпийского стадиона

Желоб для воды близ Олимпийского стадиона

монархом, стояли на высоком постаменте хризоэлефантинные статуи Филиппа Македонского и его жены — Олимпиады, а также отца и матери Филиппа — Аминта и Евридики, окружавшие статую Александра Македонского. Эти хризоэлефантинные изображения приписывают руке скульптора Леохара.

Между 330 и 320 годами до н. э. около юго-западного угла Альтиса был сооружен огромный (80×70 м) Леонидайон — второе по величине в Олимпии после эллинистического гимнасия здание, занимавшее четырехугольной формы площадь. Построил его на свои средства архитектор Леонид с острова Наксоса. Квадратный перистильный двор обрамляли сорок четыре дорические колонны. Снаружи здание было обнесено ста тридцатью колоннами ионического ордера, который с IV века до н. э. стал чаще использоваться в Олимпии. Ярко раскрашенные львиные маски украшали карниз, внутри стояли прекрасные статуи, в частности Афродита работы Праксителя. Леонидайон служил своеобразной гостиницей для знатных посетителей: двор окружали помещения, в которых жили во время олимпийских праздников прибывавшие в святилище почетные послы и особо важные гости.

Великолепие архитектурному облику Олимпии IV века до н. э. придавали многочисленные портики. С восточной стороны святилище замыкал портик Эхо, семь раз отражавший звук; он выходил фасадом на агору в северо-восточной части Альтиса. Павсаний называет его также «Картинная галерея Пойкиле», упоминая об имевшихся на его стенах живописных изображениях [102]. Одной из причин постройки такого монументального портика на восточной стороне Альтиса было, возможно, желание оградить священную рощу от пыли, поднимавшейся на ипподроме. Портик Эхо был длиной 98 м и глубиной 12,5 м. На трехступенчатом основании стояли сорок четыре дорические колонны. По центру длинной галереи портика шел ряд из двадцати одной ионической колонны. На антаблементе имелись терракотовые раскрашенные украшения, а на карнизе — изображения львиных голов. Перед портиком стояли статуи, от которых сохранились постаменты с надписями. Время возникновения западного вала стадиона, восточной стены



Альтиса и портика Эхо, очевидно, то же, что и Филиппейона, так как архитектурные фрагменты последних сходны друг с другом. Портик Эхо не примыкал вплотную к восточной стене святилища, между ними был древний портик из тридцати трех колонн для хранения спортивной утвари.

Южнее булевтериона в середине IV века до н. э. вырос портик, обращенный глухой стеной к зданию совета и открытый к руслу реки Алфей. Длина его — 79,35 м, глубина — 12,85 м; он имел наружную дорическую колоннаду, а внутреннюю — коринфскую. Некоторые части портика сохранились, так как в III веке н. э. он был включен в южные фортификационные укрепления, возводившиеся в Олимпии против герулов. Центр

Метроон. Руины. Начало IV в. до н. э.

портика отмечал шестиколонный, увенчанный фронтоном выступ.

На юго-восточном углу Альтиса находился гелланодикейон — здание, выстроенное в первой половине IV века до н. э. и принадлежавшее гелланодикам [103]. Между ним и портиком Эхо был вход на ипподром. Три стороны здания обрамлялись портиками: из восьми дорических колонн на коротких южной и северной сторонах (14,56 м) и девятнадцати — на западной стороне, имевшей длину 36,42 м. Здание состояло из четырех квадратных помещений и носило характер виллы с перистилем. В римское время восточнее его был построен дом Нерона, а западнее — триумфальная арка.

В IV веке до н. э. в Олимпии выставлялось много скульптурных изображений, в том числе немало высокохудожественных. Среди них особое место занимает статуя Гермеса с младенцем Дионисом, исполненная великим мастером IV века до н. э. Праксителем и найденная довольно хорошо сохранившейся в храме Геры в 1877 году. В древности она упала на сравнительно мягкую поверхность сырцовых кирпичей, и это спасло лицо Гермеса от сколов, хотя руки и ноги все же были отбиты. Образ Диониса не очень характерен для Олимпии. Возможно, Праксителем сделал статую для какого-либо соседнего святилища Диониса. Существование ее в Олимпии частично объясняется упоминанием в гомеровском гимне о том, что Дионис родился близ Алфея.

«Кто говорит, что в Драконе, а кто —
что в Икаре ветристом,
Кто — что на Наксосе иль на Алфее
глубокопучинном
Зевсу Семела тебя, забеременев, на свет родила,
Отрасль Кронида, зашитый в бедро!»[104]

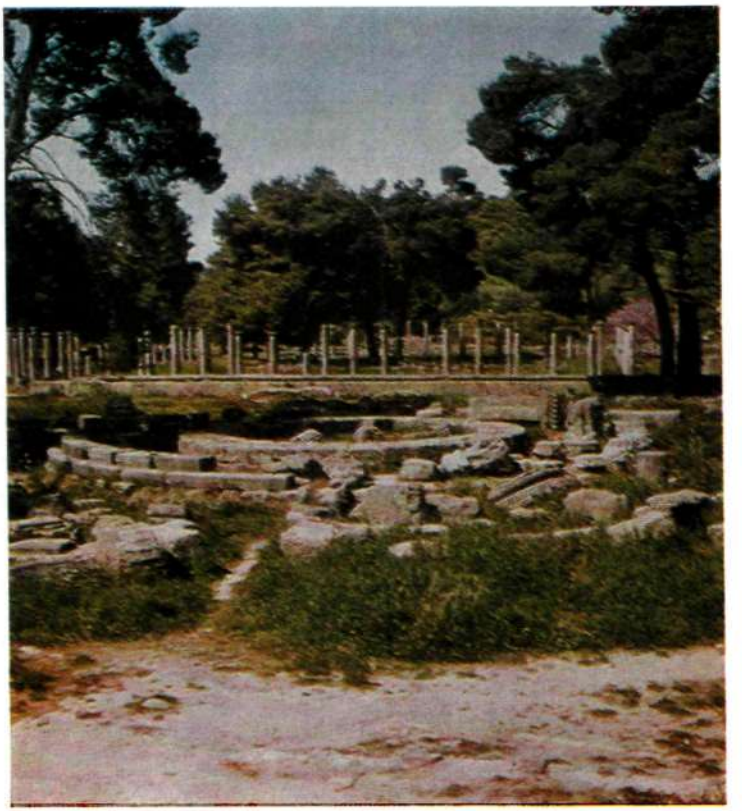
Праксителем изобразил Гермеса в момент отдыха на пути к нимфам, которым он нес маленького бога вина на воспитание. Гермес стоит, опираясь левой рукой о древесный ствол. На сгибе его левой руки сидит младенец Дионис и тянет ручки, возможно, к несохранившейся виноградной кисти, которую держит Гермес.

Пракситель, следуя своему отцу Кефисодоту, исполнившему статую богини мира Эйрены с маленьким Плутосом, повторяет мотив сопоставления двух фигур. Но если Кефисодот изобразил Эйрену прочно стоявшей на земле, обеими ступнями, то Пракситель облегчил тяжесть Гермеса, показав его опирающимся на ствол дерева. Здесь не ощущается потенциальной энергии в фигуре, как у Поликлета и позднее у Кефисодота. Мастер элегических образов, Пракситель для выражения отдыха пластическими формами применяет мотив опоры фигуры локтем на подставку. Это усиливает впечатление глубокого покоя молодого прекрасного бога. Правая нога Гермеса могла бы показаться опорной, но если убрать столб, на который бог облокачивается, фигура потеряет устойчивость. Сила и уверенность, звучащие в изваяниях V века до н. э., теперь как бы покидают статую, энергия ее через локоть и ствол уходит в землю, и фигура кажется облегченной, расслабленной, утратившей мощь.

Пракситель в своей композиции усложняет мотив, звучавший у Кефисодота в легком наклоне головы Эйрены навстречу тянущемуся к ней Плутосу. Здесь положение головы, изгиб торса Гермеса вызывают, несмотря на общение персонажей и игру младенца кистью винограда, чувство некоторой их отчужденности. Лицо Гермеса кажется предельно бесстрастным, будто бог, о чем-то глубоко задумавшись, смотрит не на мальчика. Пракситель старается максимально отключить персонаж от земных эмоций, создавая ощущение божественности и величавости образа.

Огромную роль в статуе Гермеса с младенцем Дионисом играет плавная линия силуэта. Взгляд поднимается, преодолевая подъем крутого, сильно выдвинутого бедра, по контуру правой ноги, затем свободно стекает по гибкому абрису левой, будто следуя за напряженными силовыми потоками, уходящими из крупной и тяжелой фигуры в землю. Динамика пластических масс выражает здесь с особенным мастерством чувство покидающей тело усталости.

Подобно многим скульпторам Древней Греции конца V—IV веков до н. э., Пракситель любил контрасты. Пэоний в статуе Ники показал фигуру богини на фоне



волнующихся от ветра складок плаща, Пракситель оттеняет спокойствие обнаженных поверхностей тела сочными складками ткани, брошенной на ствол дерева. Но он уже отделяет драпировку от тела, дает возможность сильнее почувствовать обнаженность.

Пракситель подчеркивает конкретность, реальность тела Гермеса — фактуру мягкой, почти осязаемо шелковистой кожи, нежную курчавость волос. В статуях архаических куросов мастера оставляли шероховатость

Филиппейон. 330 г. до н. э.

мрамора, не стараясь уподобить его поверхности кожи. Трактовка тела Гермеса свидетельствует о стремлении ваятелей IV века до н. э. все более точнее изображать детали реального мира. Вместе с тем возвеличивая, обожествляя образ Гермеса, скульптор лишает его многих качеств, делает почти невесомым тело бога, отводит внимание Гермеса от тянущегося к нему младенца. Эти поиски новых, отличных от архаических метафор можно обнаружить в возникавших в годы поздней классики все более конкретных и жизненных по внешнему облику произведениях, воплощавших общечеловеческие идеи.

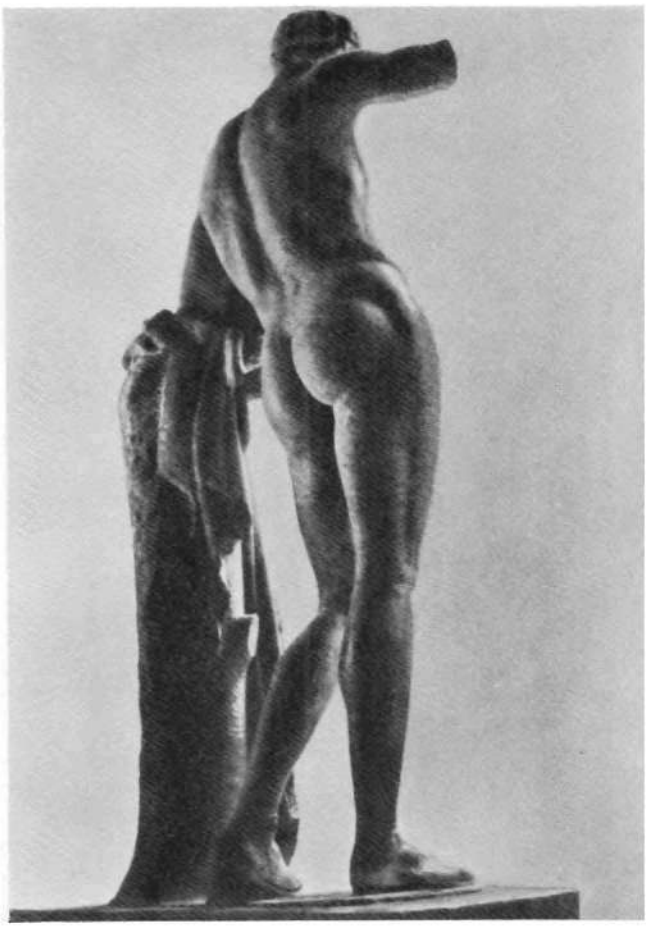
Греческие скульпторы классической поры обычно не останавливали внимания на таких явлениях быстротечной жизни, как возраст, не отображали старость в произведениях искусства, призванных прежде всего облагораживать и возвышать строй человеческих мыслей и чувств. В статуе Гермеса с младенцем Дионисом еще сохраняется эта черта классического искусства. Фигурка маленького бога трактована без тех особенностей, которые присущи младенцам. Этому изображению малыша далеко до таких эллинистических детских образов, как фигурка мальчика, борющегося с гусем, или маленького Геракла. В отказе Праксителя, несомненно знавшего произведения Деметрия из Алопеки, от передачи возрастных особенностей можно видеть сознательное стремление подняться над такими земными категориями, как возраст и старость.

Статуя Гермеса Праксителя в некоторых местах сохранила очень слабые следы раскраски. Одновременно с прославленным мастером работал выдающийся живописец Никий. Он заканчивал многие работы Праксителя, которые сам скульптор поэтому особенно ценил. Принципы раскраски статуй в IV веке до н. э. изменились по сравнению с VI веком до н. э. На поверхность акропольских кор наносился слой краски. Статуи Праксителя тонировались иначе. Цветной воск, наложенный на статую, при нагревании пропитывал ее поверхность. Мрамор становился цветным, не теряя светоносности. Это придавало особенное очарование лирическим, исполненным задумчивости и мечтательности образам Праксителя.

Постаменты статуй Зевсов
около входа на стадион.
IV в. до н. э.

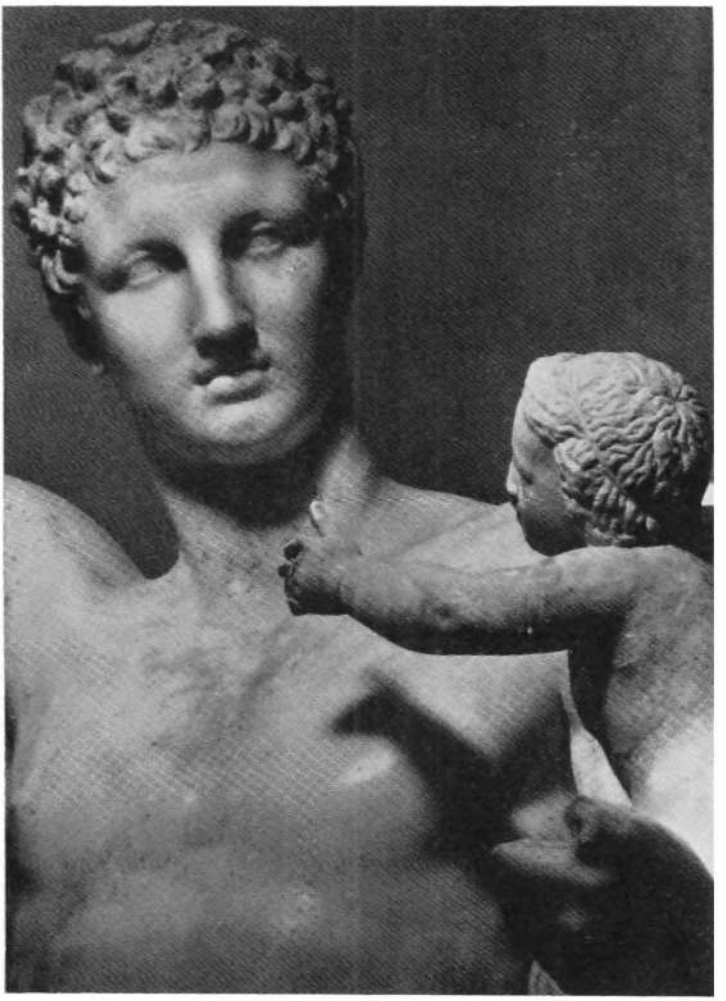
Пракситель. Статуя Гермеса с Дионисом. 340 г. до н. э.

Гермес с Дионисом. Вид сзади



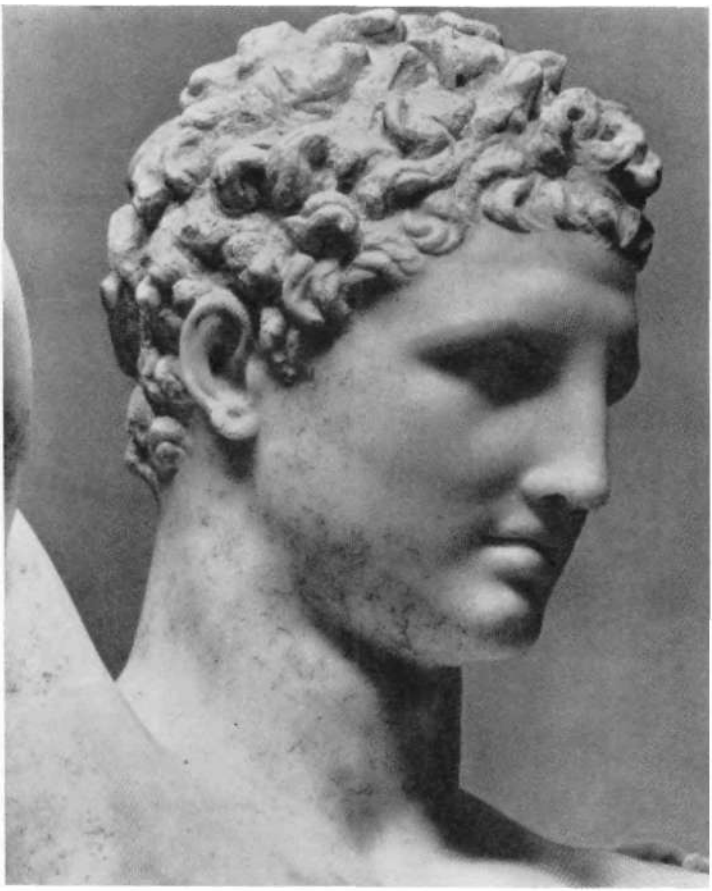
Лицо Гермеса тщательно моделировано. Скульптор дает возможность ощутить рельеф лба, ямочку на подбородке, спокойные поверхности щек. Рядом с локонами, оставленными, чтобы подчеркнуть их курчавость, шероховатыми, кажутся особенно гладкими щеки, лоб, подбородок, шея.

Некоторые ученые полагают, что олимпийский Гермес является не подлинным произведением Праксителя,



Гермес с Дионисом. Деталь

Гермес с Дионисом. Лицо Гермеса

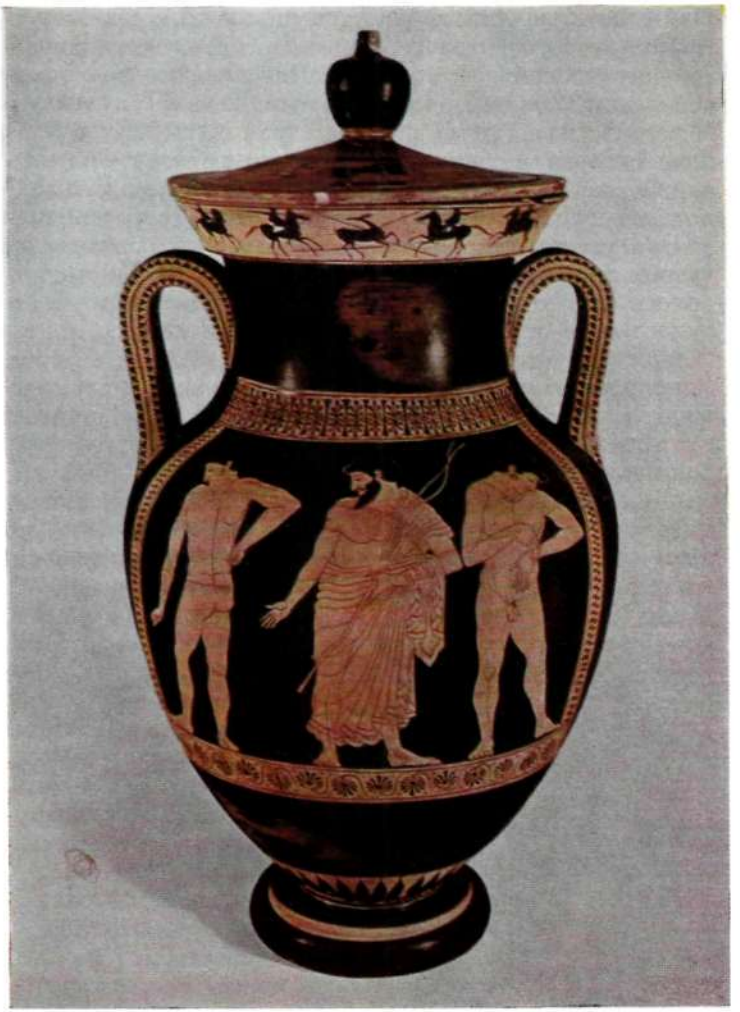


а копией II века до н. э. В частности, невозможна, с их точки зрения, была для Праксителя сделанная для прочности подпорка между левым бедром Гермеса и столбом. Она действительно некрасива и портит впечатление от безукоризненного памятника, и все же трудно представить себе, чтобы копиист смог бы так сохранить пластическое совершенство подлинника. Обращается внимание также на однообразную полировку статуи спереди в отличие от мастерской трактовки тыльной

поверхности. Возможно, произведение Праксителя было спереди сильно отполировано позднее, уже в римское время.

Из сохранившихся фрагментов статуй, украшавших некогда Олимпию, характерна для стиля IV века до н. э. мраморная голова молодого атлета. Скульптор, исполнивший ее, по художественной манере был антиподом Праксителя. Он изобразил юношу полным страстного внутреннего горения, запечатлел в его лице патетику борьбы. Работы Скопаса, очевидно, не только были известны автору этого произведения, но более того — созвучны его темпераменту. Изгиб могучей шеи позволяет почувствовать общую напряженность пластического образа. Глубокие врезы глазниц в толщу мрамора создают драматические контрасты светлых и затененных участков поверхности. Рот полуоткрыт, будто в тяжелом, прерывистом дыхании. От бугристого низкого лба бегут, подобно извивающимся змейкам, мелкие локоны, теряющиеся затем в обобщенно трактованной крупными массами прическе. В лице атлета намечены чувства, какие воплощал с особенным мастерством Лисипп: пульсирующая энергия боя еще не остыла в этом мраморном фрагменте олимпийской статуи. Близка этой голове из Олимпии по характеру изображения мраморная голова молодого атлета IV века до н. э. из собрания Государственного Эрмитажа.

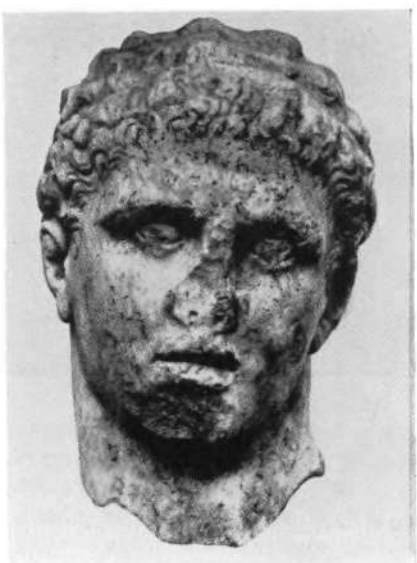
Одно из древнейших состязаний в олимпийских играх — кулачный бой требовал особой физической силы и выдержки. Руки атлетов бинтовались ремнями, скрепленными тяжелыми кожаными кольцами. Удары наносились только по голове или лицу. Осторожность была здесь особенно необходима. Начиная с IV века до н. э., когда общественная и гражданская роль атлетических состязаний уступила место спортивным интересам, многие кулачные бойцы, стремившиеся увеличить вес тела, пренебрегали ограничениями в еде. Уже Еврипид говорил, что «атлет — раб своего рта и своего желудка»[105]. В IV веке до н. э. жестокость и грубость кулачных боев возрастали, атлеты наносили друг другу тяжелые увечья, нередко поединки заканчивались смертью одного из противников, несмотря на то, что в таком случае по олимпийским законам победителем признавался погибший.



Аттическая краснофигурная амфора мастера Клеофрада. Подготовка к кулачному бою. Ок. 500 г. до н. э.

Облик кулачного бойца, дошедший до нас в бронзовой олимпийской голове,— яркое свидетельство характера состязаний того времени. Подобная резкая трактовка лица атлета была невозможна в скульптуре V века до н. э., когда мастера стремились подчеркнуть прежде всего высокую, облагороженную покровительством божества сущность образа. Возникновение подобных памятников связано, несомненно, с изменением роли и значения состязаний. Все более отодвигалось на второй план то значение культуры тела, которому уделялось первостепенное внимание в V веке до н. э. Разумеется, и в V веке до н. э., нужно думать, атлеты отличались внешне от философов, ораторов, актеров. Однако ваятели, показывая их, максимально облагораживали их облик. Здесь же скульптор подчеркивает именно те качества, которые мастера недавнего прошлого опускали, стремились скрыть.

Лишенный каких-либо проблесков мысли, максимально огрубленный облик кулачного бойца выступает здесь в обнаженной неприглядности. Это лицо позволяет



Голова атлета. 340 г. до н. э.

почувствовать характер тех сфер жизни классической Греции, которые не часто находили отражение в искусстве, но, напротив, старательно маскировались, пока наконец в IV веке до н. э. не обнаружились в подобных памятниках.

Физическая мощь атлета, представленная в этом произведении, уже не была, как в статуе Дорифора, исполненной Поликлетом, выражением гармонического развития человека, совершенного гражданина города-полиса. Здесь прежде всего подчеркнуты профессиональные качества кулачного бойца. Выступающая вперед челюсть, брезгливо и презрительно сложенные губы, закрытые густыми усами и прядями бороды, подчеркивают скорее животную жестокость, нежели физическую силу. Маленькие, прячущиеся под нависающими бровями настороженные глаза, привыкшие следить за малейшим движением противника, смотрят угрюмо, с выражением желания добить соперника. В то же время скульптор придает глазам живость, умело моделируя брови, приподнимая одну и опуская другую, показывая тяжелые массы крутого низкого лба. Интерес к характерному, профессиональному, неповторимому, выступавший в статуях Лисиппа, где даже Гермес был изображен скорее присевшим отдохнуть бегуном, нежели богом, проявился здесь особенно полно. Этот бронзовый памятник свидетельствует об утрате не только высоких идеалов, физического воспитания, но и гражданственных идеалов, о замене их мелкой в своей основе жаждой индивидуальных успехов.

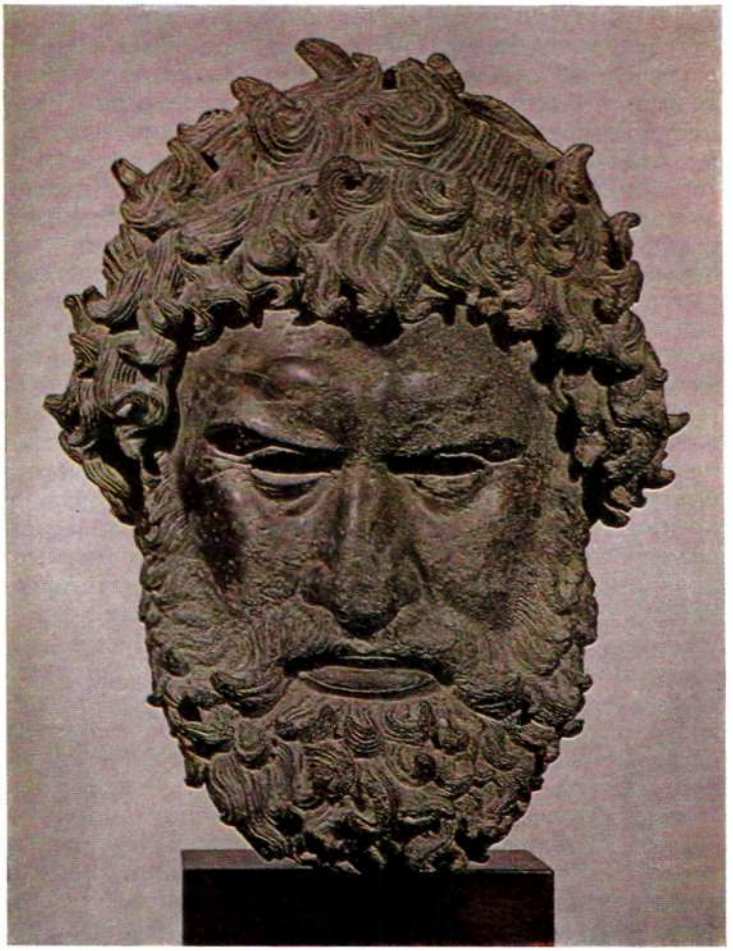
В пластическом решении головы кулачного бойца много нового — в соотношении объема и пространства, в композиционных принципах, в трактовке поверхности. Подчеркивается прежде всего асимметрия черт лица в резком сопоставлении по-разному поднятых бровей, в различных по величине и положению, хотя и маленьких, но выразительных глаз и особенно в беспорядочном характере прядей волос. Подвижность образа, скрытую в асимметрии, усиливает как бы пульсирующая, не успокаивающаяся ни на миг настороженность, напряженность, готовность к неожиданному удару.

В статуе Апоксиомена, где Лисиппом был показан еще не остывший после горячей схватки, переступаю-

щий с ноги на ногу атлет, динамику недавнего боя выражала сама фигура юноши. Здесь же скульптор передал ее в трепетных пластических формах лица, в еще полных злых огоньков глазах. Чтобы воплотить в произведении характер кулачного бойца, передать во всем его облике — взгляде, выражении губ, прическе потенциальную агрессивность и готовность к мгновенной атаке, ваятель IV века до н. э. уже не мог оперировать спокойной, замкнутой в себе скульптурной формой, которая давала возможность Мирону, Поликлету, Фидию передавать сложность жизненных эмоций в глубинах пластических образов. Показывать их в бурном столкновении друг с другом, но замкнутыми в определенных гармонических рамках, подобных границам метопы, где Геракл боролся с быком, могли лишь мастера V века до н. э. Если пластическая форма в классических памятниках V века до н. э. отделяла образ от окружающего ее пространства спокойной, непоколебимой поверхностью, то в IV веке до н. э. усиливается тенденция к нарушению этой замкнутости. В статуе Ники скульп-

Голова кулачного бойца. Профиль

Голова кулачного бойца. 330 г. до н. э.



тора Пэония пластические массы готовы были прорвать границу между миром художественного образа и миром реальным. В статуе Ники Самофракийской этот прорыв совершится, и богиня будет действовать в том же пространстве, в котором живет зритель. Замкнутость классических образов сменялась пластическим раскрытием, слиянием с реальными, конкретными чувствами, испы-

тываемыми зрителем. Не случайно поэтому так экспрессивно решена пластическая система объемов головы, носа, лба и особенно прически кулачного бойца. В трактовке волос статуи Дорифора скульптор Поликлет подчеркивал плотную компактность прядей, прижатых к спокойному объему головы. В прическе статуи Апоксиомена скульптора Лисиппа лишь одна из прядей резко взметнулась вверх, как бы напоминая о недавней схватке. Волосы олимпийского кулачного бойца кажутся взъерошенными, пластические формы будто вскипели в бурной подвижности. Создавая впечатление меняющегося объема головы, извивающиеся пряди придают образу характер колючий, враждебно-наступательный, агрессивный. Преграда между художественным образом и реальным миром зрителя здесь оказывается преодоленной. Пластический объем и реальное пространство приходят в соприкосновение друг с другом, их контакт выступает порой как конфликтное противопоставление на примере головы олимпийского кулачного бойца, порой как сопоставление, раскрывающее иные, камерные, лирические чувства в статуях эллинистических Афродит, Амура и Психеи, в терракотовых фигурках.

Автор головы кулачного бойца особое внимание обращает на светотеневое решение образа. Поверхность здесь тревожная, вызывающая ощущение взволнованности и напряжения. Мышцы крутого лба набухают настолько же сильно, насколько глубоко утоплены глазницы. Нос показан сильно приплюснутым как бы для того, чтобы подчеркнуть дерзко выставленную колючую бороду. С большей уверенностью можно говорить о портретности олимпийской бронзовой головы, нежели лиц в статуях V века до н. э. В олимпийской голове, возможно, представлен побеждавший на состязаниях IV века до н. э. кулачный боец, подобный Сатиру, имя которого сохранилось до наших дней [106]. Правда, скульптора не столько интересуют индивидуальные, неповторимые особенности лица, воплощение которых составляет сущность портретности, сколько профессиональные качества облика кулачного бойца. В поле зрения скульптора вошло теперь то, что воспринималось как некрасивое, даже уродливое. При всей широте диапазона художественных интересов в IV веке до н. э. свое-

образие индивидуальных оттенков еще не вполне нашло свое выражение, чтобы образ стал портретом.

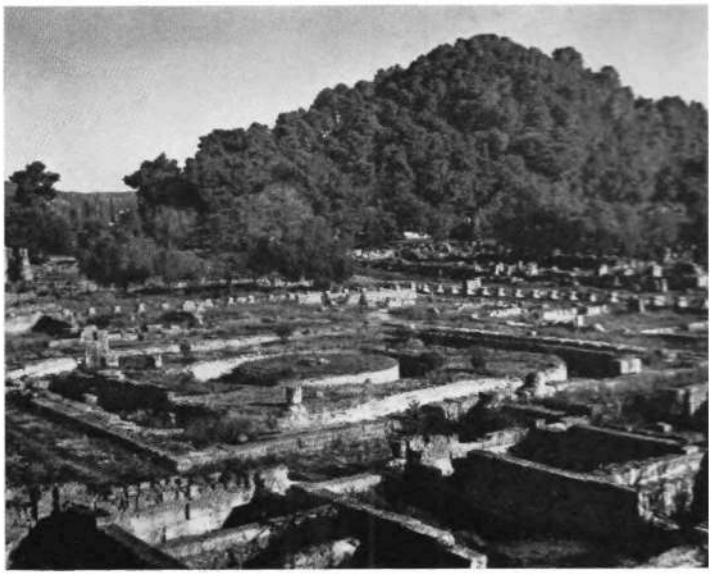
Вопрос об авторе олимпийской головы кулачного бойца привлекал ученых. Г. Роденвальд считал его произведением Силаниона [107], В. Д. Блаватский [108] приписывает его Лисистрату. Этот вопрос, однако, вряд ли может быть решен определенно без каких-либо дополнительных материалов.

Созданные в Олимпии произведения IV века до н. э. как архитектурные, так и скульптурные убеждают в том, что святилище жило теми же интересами, что и все эллины в то напряженное для Греции время. Усложнение архитектурного облика святилища, увеличение количества скульптурных памятников, изменение пластической сущности изваяний — все это результат исторических перемен, происходивших в эллинских городах в эпоху поздней классики.

Эллинистическая Олимпия.
III—I века до н. э.

События в эллинских городах конца IV века до н. э. и далее, в эпоху эллинизма, оказывали сильное воздействие на характер деятельности святилища и его внешний облик. В годы царствования Александра Македонского в Олимпии строились Филиппейон и Леонидайон, реконструировался стадион. Много времени уделяли тогда Олимпии правители сицилийских городов и македонские монархи, которые старались превзойти друг друга в принесении святилищу богатых даров. После битвы при Иссе в начале эллинизма для Олимпии наступил длительный период застоя, когда велись лишь небольшие работы по обновлению стен Альтиса. Строительная деятельность оживилась в конце III века до н. э. в связи с новым расцветом олимпийских состязаний и реконструкцией спортивных комплексов. Однако здания воздвигались преимущественно за чертой священной округи, больше с ее западной стороны.

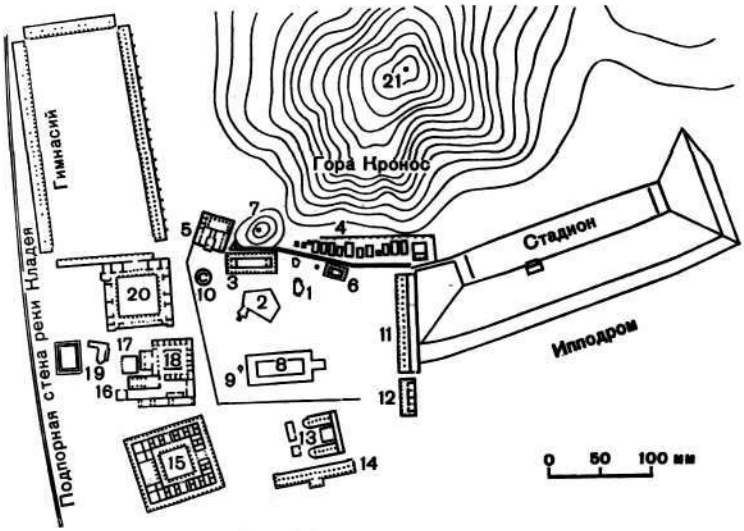
У северо-западного угла Альтиса за его стеной вне священной рощи в конце III века до н. э. была построена палестра для тренировок атлетов. Ее двор (41×41 м) был окружен крытыми помещениями — комнатами атлетов, залами для занятий, душевыми, бассейном. Комнаты отделялись от пятиметрового по ширине портика дверями или колоннами, между которыми стояли статуи и алтари. Колоннада, выходившая на центральный двор, была дорического ордера, внутренняя—ионического. Палестра Олимпии строилась по пра-



Леонидайон. Руины.
Конец IV в. до н. э.

вилам, о которых пишет Витрувий [109]. Торжественные пропилеи — вход на палестру в северо-западном углу — украшал колонный портик. По бокам южной стены были два других входа, а на север от палестры к гимнасию вела дверь, находившаяся в центре северной стены. Стены палестры, сложенные из кирпичей, покоились на каменном основании. Каннелированные колонны состояли из двух барабанов без энтазиса, имели суховатый, строгий характер, расстояние между ними не превышало двух метров.

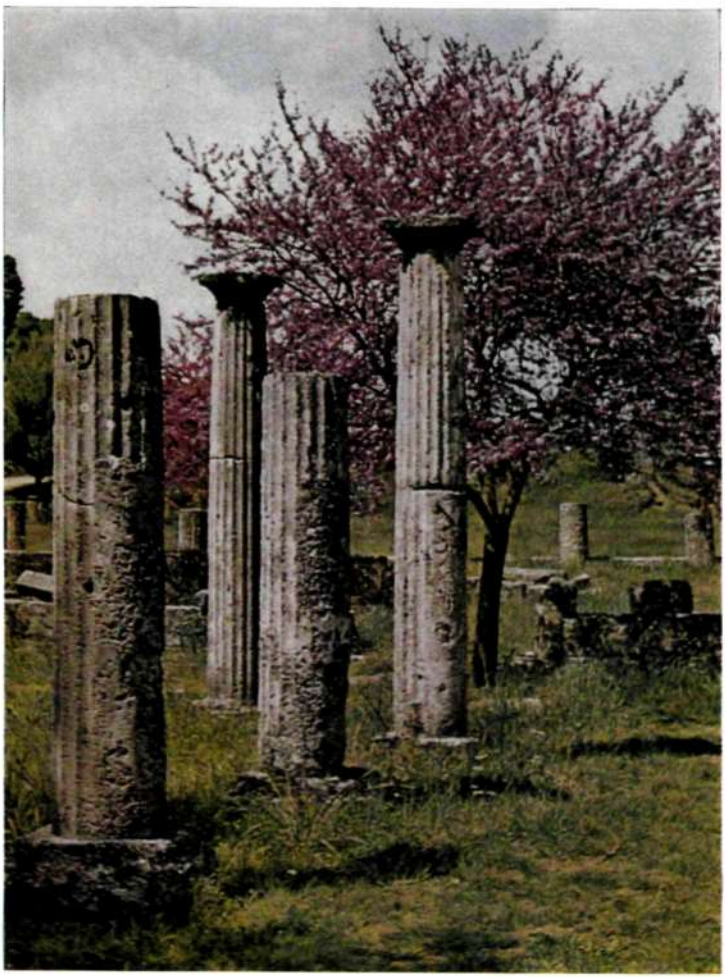
Палестра и гимнасий были необходимы Олимпии, так как атлеты, участвовавшие в состязаниях, в последний из десяти месяцев, отведенных на тренировку, упражнялись под присмотром гелланодиков. До этого они готовились в родных городах. На основной площадке — палестре, посыпанной песком, атлеты занимались борьбой, кулачным боем, прыжками в длину. Пав-



ПЛАН ОЛИМПИИ
В ЭПОХУ ЭЛЛИНИЗМА

1. Алтарь Зевса
2. Пелопион
3. Храм Геры
4. Сокровищницы
5. Пританей
6. Метроон
7. Гайон
8. Храм Зевса
9. Оливковое дерево
10. Филиппейон
11. Портик Эхо
12. Юго-восточное здание
13. Булевтерион
14. Южный портик
15. Леонидайон
16. Мастерская Фидия
17. Героон
18. Теоколейон
19. Ванны
20. Палестра
21. Алтарь Кроноса

саний сообщает об их упражнениях [110]. В некоторых греческих палестрах, как и в гимнасиях, юноши не только занимались спортом, но и обучались философии и риторике. В палестрах Дельф и Пергама имелись библиотеки. Древние авторы нередко называли палестры гимнасиями. Не делал различий между ними и Павса-



Палестра Олимпии. Колонны.
III в. до н. э.

ний, указывая лишь на то, для каких упражнений предназначены помещения [111].

Севернее палестры в эпоху эллинизма (во II веке до н. э.) возник, частично разрушенный затем водами Кладея, гимнасий, по размерам превосходивший остальные сооружения Олимпии. Сохранилась его южная сторона с обрамлявшим здание портиком. Если палестра служила в основном для подготовки к борьбе, кулачному бою, для игры в мяч, то здесь чаще бегали, метали диски и копья. Имелись в гимнасии открытые и крытые дорожки для бега во время дождей или ночного бега с факелами. С востока и юга шли колонные портики. Восточный портик имел в длину 210 м и ширину 11 м. Размеры гимнасия (ширина его составляла около 120 м) позволяли упражняться на поле, равном стадиону Олимпии. В западной части находились помещения, где жили атлеты во время состязаний.

В гимнасии хранился список победителей и олимпиад, по которым велось греческое летосчисление. Там

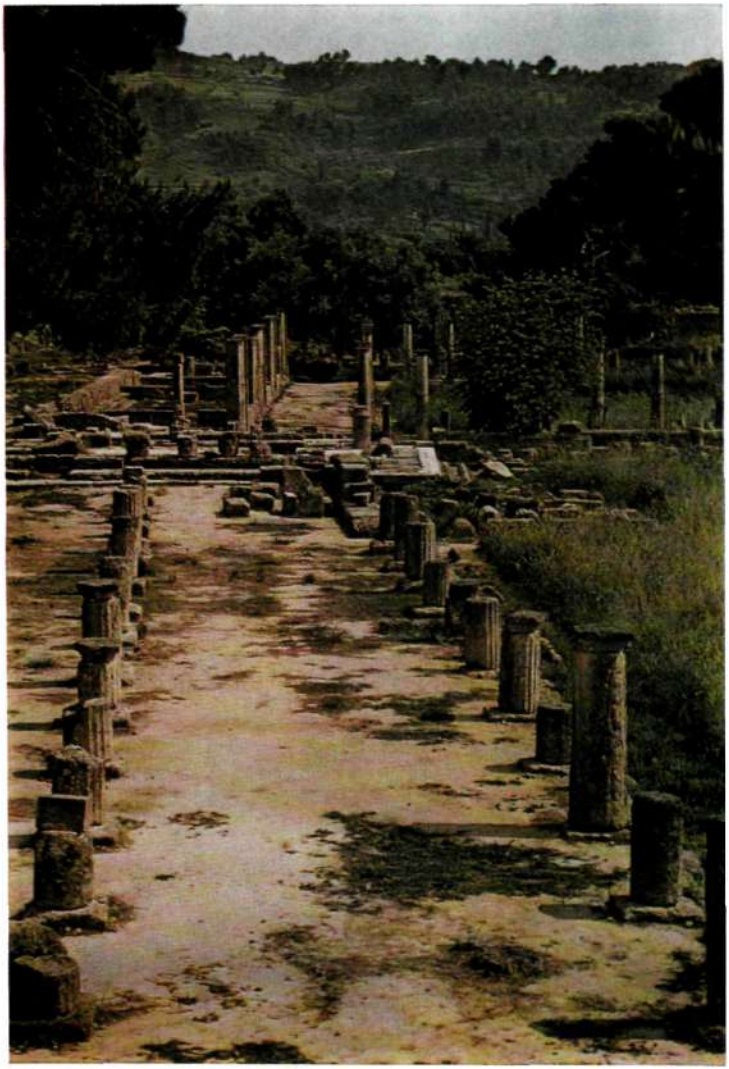
Сводчатый проход на стадион.
III в. до н. э. Вид с запада

же стояло много статуй атлетов. Вход в гимнасий против северо-западных ворот в Альтис был украшен колонным портиком, сооруженным во II—I веках до н. э., и центральной коринфской колоннадой. Снаружи шел фриз с букраниями и гирляндами. Южный портик, доходивший на западе до Кладея, имел колонны дорического ордера.

К группе спортивных помещений северо-западной Олимпии относится и банный комплекс, питавшийся водами Кладея. Бани, располагавшиеся западнее мастерской Фидия, в эпоху эллинизма значительно расширились и улучшились. Было сделано много новых сидячих ванн. Водоснабжение из Кладея и система отопления совершенствовались. Около 100 года до н. э. возникли самые поздние сидячие ванны. Были уже и помещения с обогревавшимся полом с помощью специальных приспособлений — гиппокаустов (очень ранний их пример).

Увеличился и частично реконструировался в эпоху эллинизма теоколейон (дом жрецов), расширился (в северном направлении) пританей. В эпоху позднего эллинизма в Олимпии начинают появляться сводчатые покрытия, правда, в сооружениях вспомогательных. Именно тогда возник сохранившийся до наших дней

Красноглиняный пифос. III в. до н. э.



Гимнасий. II в. до н. э.

Чернолаковые кубки-канфары. III в. до н. э.

сводчатый проход на стадион: необычная конструкция для греческой архитектуры, использовавшей в перекрытиях балочную систему, а не сводчатую.

В руинах олимпийских построек эллинистической эпохи находят керамику — глиняные бочки-пифосы с рельефными орнаментами на плечах и в верхней части тулова, чернолаковые кубки типа канфаров, иногда с украшениями накладной краской, и другие сосуды.

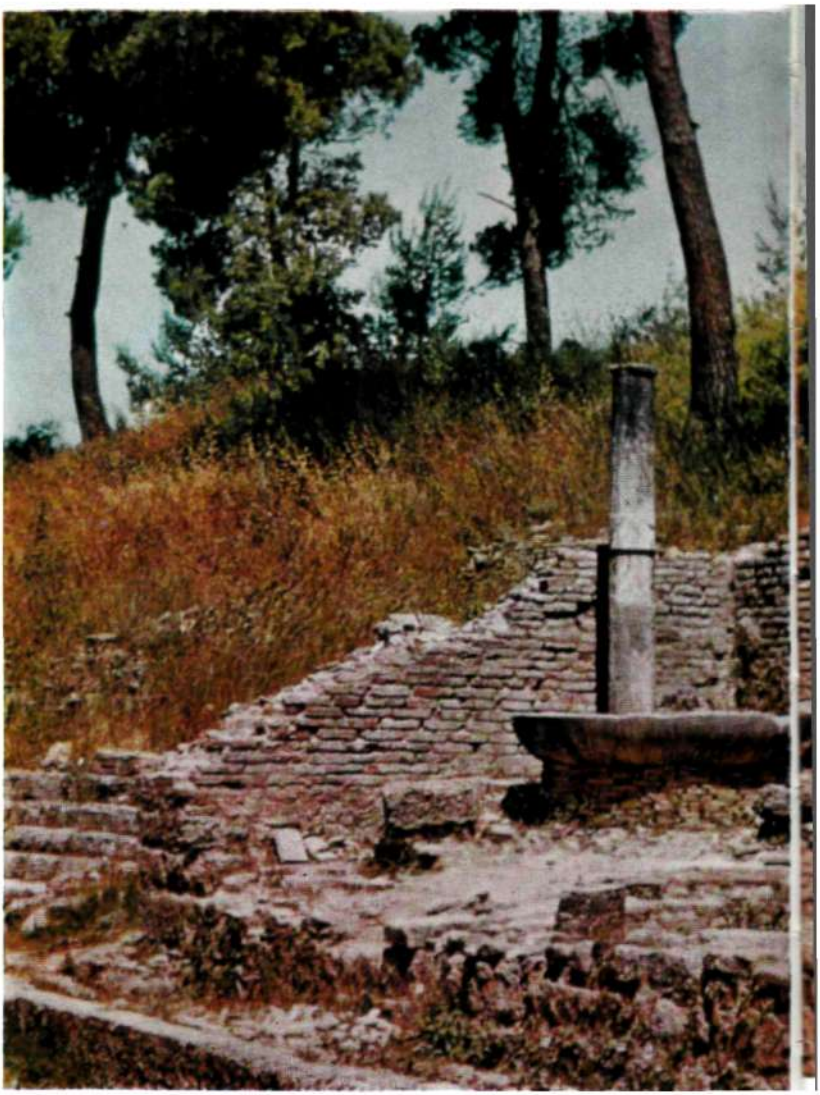
Эллинистическая Олимпия отразила в своем архитектурно-пластическом развитии эволюцию, которую переживало тогда греческое искусство. Широта размаха строительных комплексов при нарастающей сухости и холодности деталей проявилась не только в создании огромных гимнасия и палестры, но и в характере построек. Любовь эллинистических скульпторов к монументальным пластическим памятникам нашла выражение и в Олимпии. В эллинистическую эпоху здесь ставилось много конных монументов посвятительного характера, прославлявших полководцев, диадохов, членов их семей. С юго-западной стороны храма Зевса были воздвигнуты известные по сохранившимся постаментам конный монумент царя Дропиона (в 279 году до н. э.), а недалеко от Филиппейона (во II веке до н. э.) еще три статуи с тираном Калликратом в центре, а также статуи Филиппа и Александра Македонского, Селевка I Никатора и Антигона I Монофтальмоса, подаренные элейцами [112]. Все это позволяет составить представление о широте распространения в эллинистической Олимпии подобных произведений.

Особенно величественным был памятник Птолемею II Филадельфу у портика Эхо. По реконструкции В. Хофнера он представлял собой две высокие (8,89 м) ионические колонны со статуями царя и его сестры — Арсинои. Колонны покоились на двух длинных (24 м) базах-постаментах, разделенных проходом к портику Эхо. Посвятительные ионические колонны существовали и в годы поздней архаики, но в эпоху эллинизма число их увеличилось. Если судить по монетам, в Олимпии часто выставлялись ионические колонны с орлами наверху. Около портика Эхо и в других местах Альтиса воздвигали статуи не только полководцы и цари, но и частные лица [113].

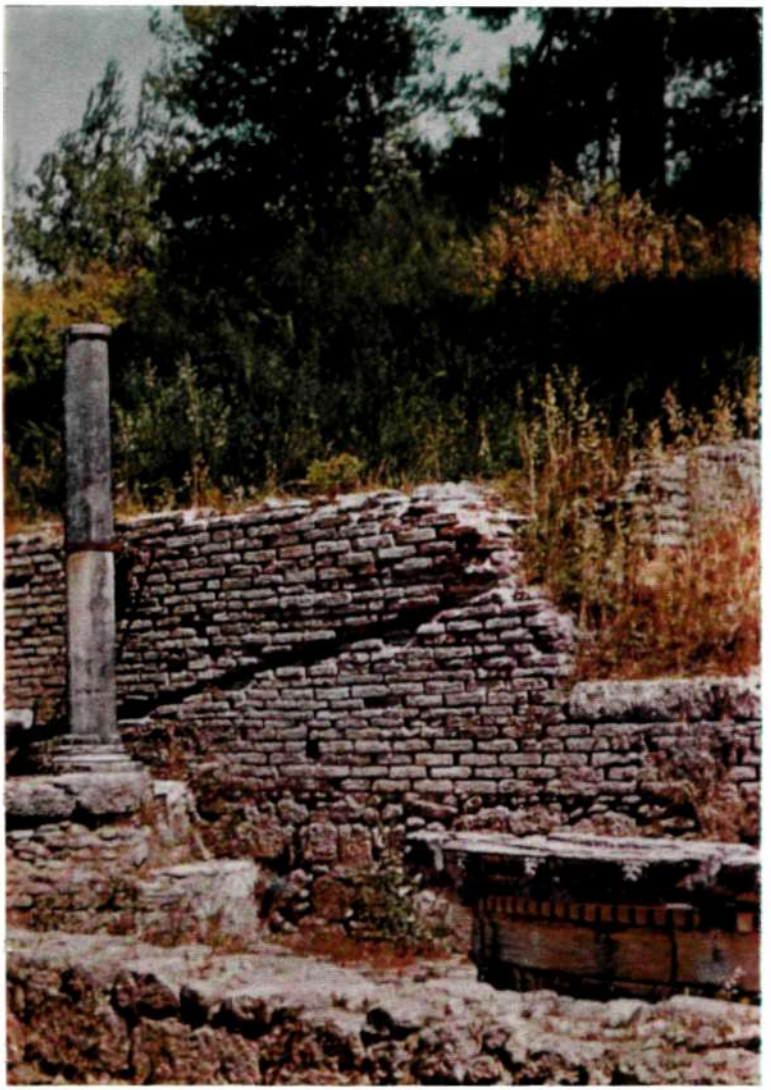
В 168 году до н. э. Олимпию посетил полководец Павел Эмилий после победы при Пидне, и святилище начало все сильнее испытывать влияние римлян [114]. В 146 году до н. э. полководец Муммий разрушил Коринф, а с 145 года до н. э. Греция стала римской провинцией. Завоеватели тем не менее приносили в Олимпию дары, любили посвящать богам свои статуи [115]. Появились изваяния чиновников администрации, управлявшей провинцией Ахайя. На юге Альтиса вырос огромный монумент со статуями Муммия и десяти его легатов, которые правили в Греции. Но чаще римляне грабили Олимпию. Особенно пострадала она при Сулле [116], позволившем солдатам в конце первой митридатовой войны 85 года до н. э. опустошить ее сокровищницы. Сулла намеревался даже перенести Олимпийские игры в Рим и приказал 175-ю олимпиаду 80 года до н. э. проводить в Риме, но через четыре года игры в Олимпии снова возобновились. В конце эллинистического периода, когда Греция подпала под власть Рима, Олимпийские игры постепенно утратили былой размах и приобрели характер местных спортивных состязаний.

Олимпия римского времени.
I—VI века н. э.

В эпоху римского владычества Олимпия постепенно приходила в упадок, хотя порой при покровительстве некоторых императоров или частных, финансировавших святилище лиц возрождалось великолепие игр и оживлялось строительство. После запустения святилища в годы позднего эллинизма деятельность Олимпии при Августе была возобновлена с целью возвеличения императорского культа. Известно, что Германик получил на играх венок, а Тиберий стал победителем в беге колесниц в 4 году до н. э., правда, лишь как владелец колесницы, но не как возничий. В Леонидайоне жили чиновники, наблюдавшие за деятельностью жрецов и магистратов, и останавливался римский наместник Ахайи, когда он посещал Олимпию. Был реставрирован и превращен в храм Августа Метроон с постановкой там вначале статуи Октавиана, а затем и других правителей империи. В I веке н. э. там находились статуи Домициана, Клавдия в образе Юпитера (скульпторы Филатенайос и Гегий), императора Тита, а также императриц Домиции, Агриппины Младшей, Юлии Титы; на самом почетном месте высилось изваяние Августа в виде Юпитера со скипетром и пучком молний. На архитраве Метроона появилась надпись об Августе как сыне богов и спасителе Греции и всех земных народов. Павсаний сообщает также о статуе Августа из электра [117] и других императорских портретах в сокровищницах, в частности киренской [118].

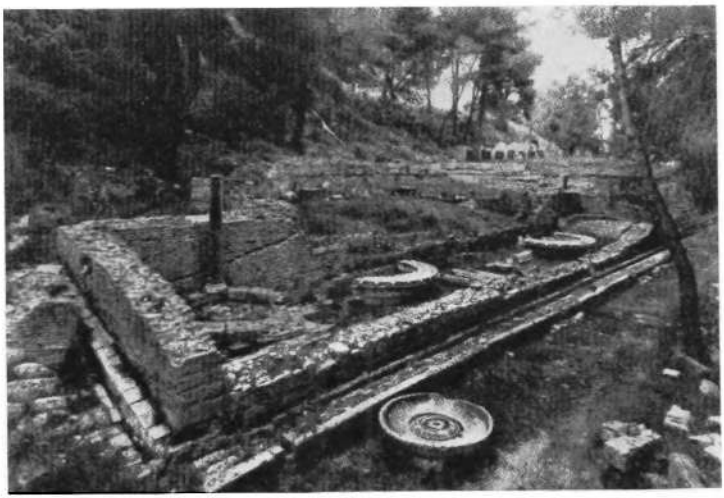


Нимфей Герода Аттика.
II в. н. э.



Мозаичный пол у колодца из западного дома гостиницы. II—III вв. н. э.

В послеавгустовское время Олимпию часто грабили. Калигула хотел увезти в Рим статую Зевса, но, по свидетельству древних авторов, отправленный для этого из Рима в Грецию корабль поразила молния [119]. Особенно много было похищено статуй из Олимпии во время правления Нерона, хотя стремление его к славе и привело к краткому оживлению строительства и игр, в которых принимал участие император. В годы ранней империи в Олимпии расширили стадион, увеличили высоту южной стены, реконструировали судейские трибуны. Для пребывания Нерона в Альтисе был построен дворец в римском стиле с атриумом, перистилем и вестибюлем, с ванной и баней поблизости от стадиона и ипподрома. Чтобы въехать в Альтис на колеснице, Нерон приказал разобрать в юго-восточной части ограды стену и построить триумфальную арку. Примечательно, что фундамент арки Нерона сложен был из постаментов статуй, к тому времени, очевидно, уже похищенных.



Нерон объявил, в нарушение всех вековых правил, игры на два года ранее положенного срока и приказал ввести певческие состязания, считая свой голос особенно приятным и сильным. Он получил много первых призов и венков [120], но после его убийства игры объявили недействительными. Приказ Нерона сбросить с постаментов статуи прежних победителей, очевидно, не успели исполнить. Однако из Альтиса уже было увезено около 500 бронзовых статуй [121].

Внимание к Олимпии усилилось вновь во II веке н. э. в связи с покровительством Греции Адриана. В Афинах строился храм Зевса Олимпийского, сочинял олимпийский гимн афинянин Главк, писал об Олимпии, упоминая важные события в истории святилища, Флегон из Тралл. В Олимпийских играх, носивших тогда в полном смысле слова международный характер, все чаще отличались негреки. На состязания приезжали атлеты из Александрии, Эфеса, Сирии, Финикии; в празднествах участвовали африканцы, вавилоняне, армяне.

Нимфей Герода Аттика.
II в. н. э.

Этот последний расцвет Олимпии не случаен. Во II веке н. э., когда воздействие христианских идей на граждан обширной Римской империи стало особенно сильным, правители Рима решили оживить прославленные языческие культы. В Олимпии был возрожден древнейший оракул. Частично этим интересом к древним святыням можно объяснить и возникновение сохранившегося до наших дней труда Павсания «Описание Эллады». Дион Хризостом во II веке н. э. написал свою «Двенадцатую речь» о Зевсе Фидия. На монетах, которые чеканились при Адриане, поместили изображение статуи Зевса. Несколько раз посещал Олимпию и видел игры Лукиан. В эти годы, стремясь поднять значение Олимпии, представляли ее святилищем еще более древним, чем она считалась до того времени. На бронзовом, найденном в Олимпии диске, посвященном Зевсу победителем в пятиборье Публием Асклепиадом в 241 году, имеется на одной стороне посвятительный текст, а на другой — надпись спортивного чиновника Флавия Скрибониана. Он называет в ней Олимпиаду, в которой победил Асклепиад, не 255-й, а 456-й, то есть ведет счет не от 776 года до н. э., а от 1580 года до н. э., подчеркивая этим более древнее происхождение Олимпийских игр. И все же культовые сооружения, статуи и сокровища Олимпии воспринимались в римскую эпоху без того благоговейного трепета, с которым относились к ним греки V века до н. э., и, скорее, как музейные памятники, а Олимпийские игры—как грандиозные зрелища спортивного характера. Однако Олимпия и тогда сохраняла традиции и не допускала к себе чужих богов, как это случилось с Дельфами, где в ту эпоху возник культ Озириса.

Для посещавших Олимпию римлян строилось много терм. На запад от Альтиса в начале II века н. э. на месте древних терм возникли новые. Вход в эти термы Кладея помещался в юго-восточном углу. Правее входа размещались котельная и туалеты. По узкому коридору проходили в атриум, а оттуда в аподитерий, тепидарий, кальдарий и фригидарий (раздевальня, теплая, горя-

Статуя Клавдия.
Середина I в. н. э.

чая, холодная бани). Крыша над атриумом и соседним двором, украшенным мозаиками, имела сквозные отверстия, остальные помещения перекрывались сводами. Полы терм Кладея во II веке н. э. были богато орнаментированы мозаиками. Смоченные водой разноцветные камни гальки или мрамора обычно кажутся особенно яркими и красочными, что и привело к помещению выложенных из них композиций на дне неглубоких бассейнов терм.

Южнее терм Кладея во II веке н. э. была сооружена гостиница со множеством жилых помещений и двумя

Статуя юноши.
Вторая четверть
II в. н. э.

перистильными дворами, украшенными мозаиками. Кроме терм Кладея были сооружены термы на севере Олимпии, около гимнасия, и южные термы восточнее Леонидайона, возможно, самые поздние в Олимпии. Именно в юго-восточной части Олимпии многие постройки II века н. э., включая весь ипподром, погибли при сильном изменении русла Алфея в средние века.

Во II веке н. э. для Олимпии имели большое значение пожертвования частных лиц и финансирование богатыми меценатами. Одним из самых известных покровителей святилища во II веке н. э. был Герод Аттик. Он строил не только в Афинах, где сохранился до наших дней величественный Одеон его имени (место для музыкальных состязаний), но и в святилище Зевса, где был сооружен роскошный большой фонтан — нимфей в виде экседры. Находившаяся западнее сокровищниц экседра Герода Аттика представляла собой полукружие со статуями в нишах, на торцах и сверху постройки. Вода, поступавшая по трубам из Кладея, вытекала из пяти отверстий фонтана и собиралась в полукруглый бассейн на уровне нижних ступеней террасы сокровищниц. Декоративность нимфея усиливалась двумя беседками с открытыми колоннадами и изваянием бычка. Статуи экседры Герода Аттика изображали императоров Адриана, Антонина Пия, Марка Аврелия, а также самого Герода Аттика и его жену — Региллу. Базы статуй, использованные как строительный материал, были найдены в стенах позднейшей византийской церкви. В некоторых случаях сооружения такого рода, как экседра Герода Аттика, воздвигались из-за недостатка места над ветшавшими древнейшими святынями Олимпии. Во II веке н. э. это вызывало возмущение ревнителей старины и защитников древних построек Олимпии. Возможно, в связи с этим Павсаний ничего не сообщает об экседре Герода Аттика, игнорируя эту, сложенную к тому же из блоков разнообразных сокровищниц, постройку богача. Такого рода здания вызывали в то время критику и Лукиана [122].

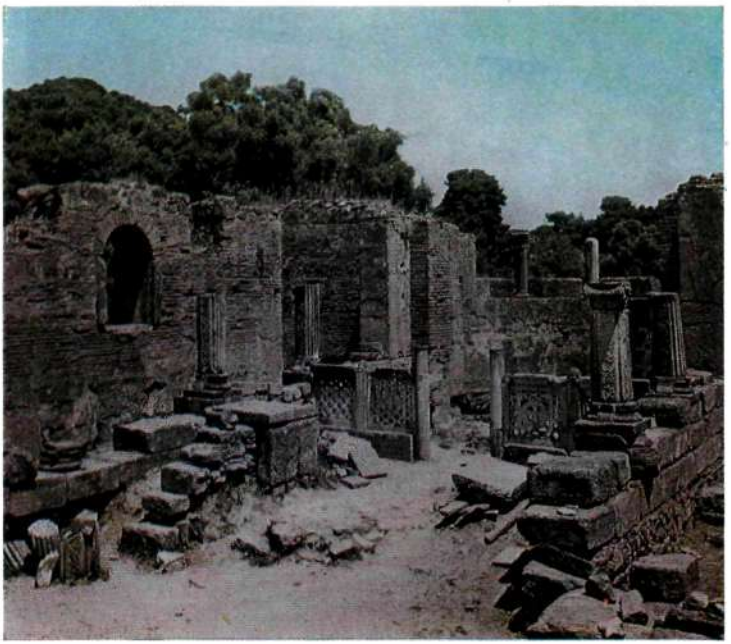
Найденные в Олимпии изваяния римского времени, хотя и выполнены, нужно думать, высококвалифицированными мастерами, не могут сравниться по художественным достоинствам с такими выдающимися произве-

Светильники с фигурными щитками. II в. н. э.

Стена башни позднеантичного укрепления. Вторая половина III в. н. э.

дениями, как рассмотренные выше статуи Зевса скульптора Фидия, Ники скульптора Пэония, Гермеса с Дионисом скульптора Праксителя или портрет кулачного бойца. Памятником, свидетельствующим о помпезности форм в искусстве I века н. э., является статуя Клавдия в виде Юпитера. Император изображен полуобнаженным, с тяжелыми складками тоги, закрывающей нижнюю часть фигуры. Торжественная поза, горделивая посадка головы, величественно поднятая рука со скипетром — все призвано возвеличить Клавдия, индивидуальные черты которого мастер показывает с точностью, присущей римским портретистам. Обнаженность торса, скипетр в руке и орел у ног должны вызывать у зрителя ассоциацию римского цезаря с божеством.

Особенности римского искусства следующего столетия проступают в художественных формах статуи юноши II века н. э., найденной вблизи палестры. Юноша показан задрапированным в плащ и облокотившимся левой рукой о невысокую подставку. Его голова чуть склонена, волосы перехвачены тонкой лентой, и в лице передана свойственная антониновским образам задумчивость. Нетрудно заметить в таких памятниках и подражание настроениям праксителевских образов. Излюбленные художественные приемы мастеров II ве-



Раннехристианская церковь.
V в. н. э.

ка н. э.— живописность складок плаща, богатая светотеневая моделировка — проявились и в этом изваянии.

В руинах римских построек обнаружены также остатки посвятительных даров, фрагменты керамики с рельефными украшениями, светильники. На щитках светильников римского времени из Олимпии сохранились сюжетные изображения, характерные для I—II веков н. э. Иногда щиток обрамлен вдавленными полукругами и овалами. На некоторых распространенных тогда краснолаковых светильниках можно видеть орнаментальные узоры в виде пальметт или радиально расходящихся от центра линий или оставленные совершенно гладкими овальные поля. На других светильниках щитки украшены сложнее: на одном изображен

Гелиос в короне с острыми лучами; на другом — бегло и карикатурно очерченный крупноголовый кабанчик; на третьем — фигурка в рост с обобщенно трактованными головой и туловищем. На светильниках II века н. э. гирлянды виноградных листьев и кистей обрамляют круглые щитки с радиальными линиями.

Напряженный, изобиловавший катастрофическими событиями III век н. э. в Греции был и для Олимпии столетием кризисным и драматическим. Святилище постепенно приходило в упадок. Южнее терм Кладея еще строились иногда дома для приезжих. Но это были уже последние свидетельства деятельности святилища. Сильное землетрясение в III веке н. э. разрушило многие обветшавшие здания Альтиса. К III веку н. э. относится постройка самых поздних, южных, терм Олимпии. Последняя, зафиксированная археологическими раскопками статуя победителя на Олимпийских играх отмечена 261 годом. В первой половине III века н. э. было создано и самое позднее греческое сочинение о гимнастике — книга Филострата.

Особенно сильно пострадала Олимпия от нашествия в Грецию варваров. В 267 году герулы, наступавшие на Элладу, разрушали города и двигались на Пелопоннес. В страхе перед нашествием все сметавших на пути орд Олимпия начала воздвигать крепостные стены, стремясь защитить самую дорогую святыню — храм Зевса со статуей бога, исполненной Фидием. Укрепленный район захватывал небольшую часть Альтиса. С севера это был храм Зевса, а с юга — портик возле булевтериона. Для оборонительных сооружений спешно разбирались многие здания Олимпии. Стены строили из камней разобранного Леонидайона, сокровищниц, портика Эхо и Метроона. Не тронули храм Геры, Филиппейон, сокровищницу сикионцев и некоторые другие, слабый камень которых не годился для крепостных стен. Опасения олимпийской администрации, однако, были напрасными: герулы не дошли до святилища, лежавшего теперь и без их вмешательства в руинах.

В конце III века н. э. при Диоклетиане производились некоторые ремонтные работы, чинились крыши храмов Зевса, Геры и палестры. Пытались реставрировать некоторые помещения Леонидайона, восстанавли-

вали теоколейон. В эти суровые для всего античного общества годы в святилище еще устраивались спортивные игры. Олимпия медленно сдавала свои позиции, и в течение всего IV века н. э. состязания, хотя и не такие пышные и торжественные, как раньше, но происходили. Не так внимательны, как раньше, были администраторы тогда и к фиксации имен победителей. Последним известно имя победившего в играх 369 года н. э. армянского принца Вараздата, ставшего царем в 374 году н. э. В 394 году н. э. Теодорих I запретил игры.

В IV веке н. э. не только преследования императоров были бедой для святилища. Большой урон ему нанесли проходившие в 395 году н. э. на юг Пелопоннеса готы Алариха. Если в целом античная цивилизация того времени испытывала удары как со стороны варваров, так и воинствующих фанатиков-христиан, то Олимпия была подвержена еще и воздействию жестоких природных стихий. Губительные землетрясения разрушали ее постройки. Подземными толчками в IV ве-

Вид с востока
на раннехристианскую церковь,
перестроенную из мастерской
Фидия. V в. н. э.

ке н. э. были разбиты избежавшие нашествия герулов и починенные в III веке н. э. храм Геры и палестра, а также защищавшие Альтис от вод Кладея каменные западные стены. Теперь стихию рек ничто не сдерживало и наводнение в IV веке н. э. принесло новые бедствия. Памятники святилища разрушались и природой и людьми. Статую Зевса скульптора Фидия, по вышеприведенному свидетельству византийского автора, перевезли в Константинополь во дворец царя, где она сгорела во время пожара. Следов алтаря Зевса из пепла не нашли даже археологи. Однако в Олимпии все еще совершались культовые церемонии. В 426 году н. э. Теодорих II издал эдикт об уничтожении языческих построек, и храм Зевса, как утверждают источники, был сожжен или разрушен землетрясениями.

В раннехристианское время на месте Олимпии, где еще высились руины некогда блестящих построек, осталась небольшая деревушка. Жители ее устроили в мастерской Фидия церковь, создав нартекс с колоннами и аркадой и пристроив с востока апсиду. Материалы для перестройки у них были в изобилии. В руинах церкви археологи нашли много плит из нимфея Герода Аттика, из Филиппейона, сокровищниц. Восточнее храма Зевса раскопками обнаружены фундаменты жилых домов VI века н. э. с двориками, кладовками, хлевами для скотины. В этих постройках находили глиняные светильники античной формы, но с христианскими изображениями на щитках — чаще всего крестами; попадались также небольшие подвески в виде крестика с примитивно трактованными орнаментальными украшениями. В конце VI века н. э. Олимпию постигло новое землетрясение. Разливы Алфея и Кладея угрожали безопасности последних обитателей раннехристианской Олимпии. Вскоре и они покинули свои жилища и уступили природным стихиям место, где некогда было прославленное на весь античный мир святилище. Наступавшие с юга Алфей и с запада Кладей заливали территорию Олимпии, оставляя каждый раз толстые слои наносного песка, и постепенно святилище оказалось под шестиметровым слоем земли. Скрытое от глаз людей, оно ожидало археологических раскопок XIX—XX веков.

Заключение

Святилище Олимпии, прославленное место поклонения Зевсу и особенно торжественных спортивных состязаний, приобрело в наши дни значение крупнейшего историко-художественного памятника древнего мира. Обнаруженные археологами на территории Олимпии произведения эллинского искусства несут в большинстве своем следы высокого мастерства зодчих, скульпторов, керамистов.

Найденные памятники исполнены в различных техниках. Небольшие глиняные статуэтки и крупные терракотовые статуи типа Зевса и Ганимеда, высокохудожественные изваяния из известняка и мрамора, изделия в своеобразной технике сфирелатон и такие первоклассные бронзовые отливки, как голова кулачного бойца, а также остатки от работы Фидия над хризоэлефантинной статуей Зевса—все свидетельствует о широте диапазона мастеров Олимпии, о многообразии художественных материалов, использовавшихся для украшения святилища.

Произведения искусства — здания, статуи, рельефы, сосуды Олимпии—дают возможность почувствовать сущность духовных идеалов античной цивилизации, различных в разные эпохи ее развития. Смысл и значение памятников Олимпии, особенно ее классического периода, выходят за рамки историко-познавательного характера. В их художественных формах эллинский гений выразил чувства и настроения, понятные и близкие в своем поэтическом строе всем последующим поколениям человечества.

Примечания

Библиография

Список иллюстраций

Примечания

[1] *Павсаний.* Описание Эллады. Пер. С. П. Кондратьева. V, 10, 1. М., 1938—1940.
[2] *Schöbel H.* Olympia und seine Spiele. Leipzig, S. 128.
[3] Результаты раскопок были опубликованы в 1834 году в кн.: Expedition scientifique de Morée, t. 1. Paris, 1831.
[4] Отчеты раскопок этих лет: „Ausgrabungen von Olympia"; „Olympia. Die Ergebnisse der vom Deutschen Reich verausstalteten Ausgrabung". Hrsg. von E. Curtius und F. Adler. Tafelband I—IV. Text I—V Mappe. Berlin, 1890.
[5] *Dörpfeld W.* Alt-Olympia. Berlin, 1935.
[6] *Сидорова Н. А.* Искусство эгейского мира. М., 1972, с. 44—45, рис. 32, 34.
[7] *Dörpfeld W.* Alt-Olympia. Taf. 1—8, 10, 11, 22.
[8] *Павсаний.* V, 13, 8—11.
[9] *Павсаний.* V, 14, 10.
[10] *Павсаний.* V, 14, 5.
[11] *Павсаний.* V, 14, 8.
[12] *Павсаний.* V, 14, 10.
[13] *Павсаний.* V, 14, 10.
[14] *Павсаний.* VI, 20, 6.
[15] *Павсаний.* V, 13, 10.
[16] *Павсаний.* V, 13, 1.
[17] *Павсаний.* V, 13, 2.
[18] *Павсаний.* V, 16, 2.
[19] *Павсаний.* V, 16, 4.
[20] *Павсаний.* VI, 20, 5.
[21] *Dörpfeld W.* Alt-Olympia. Abb. 13.
[22] *Павсаний.* V, 20, 6—7.
[23] Не исключено, что это приводило к распространению в святилище огромного количества мух, так как Павсаний пишет, что, когда Геракл приносил жертву в Олимпии, ему страшно надоели мухи и он прогнал их за Алфей, принеся жертву Зевсу Апомию (отгоняющему мух). *Павсаний.* V, 14, 21.
[24] *Павсаний.* V, 15, 3.

[25] *Gerhard E.* Auserlesene Vasenbilder, Bd. 4. Taf. 256. Berlin, 1958.
[26] *Alscher L.* Griechische Plastik, Bd. 1. Berlin, 1954, Abb. 19.
[27] *Павсаний.* V, 14, 6.
[28] *Alscher L.* Griechische Plastik. Abb. 20.
[29] Существуют иные определения этой группы. Иногда видят здесь кентавра Фолоса, радушно принявшего Геракла в своей пещере, когда тот охотился на эримантского вепря. Порой считают это изображением Зевса, борющегося с Тифоном в виде кентавра, порой называют кентавра олицетворением Кроноса. Однако большинство исследователей, указывая на то, что на левом боку кентавра изображено подобие меча, склоняются к мысли, что здесь изображена кентавромахия.
[30] *Павсаний.* V, 15, 11.
[31] *Ксенофонт.* Греческая история. VII, 4, 31. Л., 1935, с. 192.
[32] *Ксенофонт.* Греческая история, с. 192.
[33] *Павсаний.* V, 23, 1; 24, 1, 9.
[34] Пер. М. Гаспарова. — «Вестник древней истории», 1973, № 2, с. 229.
[35] *Павсаний.* V, 14, 9.
[36] *Павсаний.* V, 21, 3, 18.
[37] *Павсаний.* VI, 20, 9.
[38] Пер. М. Гаспарова.—«Вестник древней истории», 1973, № 3, с. 237.
[39] *Павсаний.* V, 16, 1.
[40] *Павсаний.* V, 16, 2.
[41] *Павсаний.* V, 17, 1
[42] *Павсаний.* V, 17, 20.
[43] *Павсаний.* V, 17, 2—10; 18, 1—8; 19, 1—10.
[44] *Павсаний.* V, 20, 1; *Плутарх.* Ликург, 1, 23.
[45] *Павсаний.* VI, 19, 2.
[46] *Павсаний.* VI, 19, 6.
[47] Исследователи относят также третью сокровищницу Эпидамну, четвертую — Византию, пятую — Сибарису, шестую — Кирене, седьмую — неизвестному центру.
[48] Известно из «Илиады», что и щит Агамемнона был украшен изображениями чудовищ: Горгоны, Деймоса (ужас) и Фобоса (страх). «Илиада». XI, 36.
[49] *Павсаний.* VIII, 40, 1.
[50] *Павсаний.* V, 17, 2; 26, 6.
[51] Павсаний пишет об изображениях Зевса. V, 2, 3; V, 17, 1; V, 22, 1; V, 24, 6.
[52] *Эсхил.* Персы. 747.
[53] *Страбон.* География. VIII, 378. М., 1964.
[54] *Павсаний.* III, 17, 6; VIII, 14, 7.
[55] *Павсаний.* IX, 12, 4.
[56] Enciclopedia dell'arte antica. Roma, 1963, t. V, ill. 805.
[57] Не исключено, что голова Геры принадлежала и какой-то статуе, стоявшей вне храма Геры. Ее нашли в 1878 году, хотя и неподалеку от храма у палестры, но вне храма. Фрагменты же статуи Геры, украшавшей храм, заставляют думать, что она была сделана из другого материала.
[58] *Блаватский Б. Д.* Греческая скульптура. М., 1939, с. 12.

[59] *Колпинский Ю. Д.* Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1970, рис. 179.
[60] *Плутарх.* Фемистокл, 17. М., 1961, с. 157; *Павсаний.* VIII, 50, 3.
[61] *Лукиан.* Геродот или Аэций, I.
[62] *Павсаний.* XXV, 2—5.
[63] *Павсаний.* V, 10, 2.
[64] *Павсаний.* V, 10, 4.
[65] *Павсаний.* V, 10, 3.
[66] *Павсаний.* V, 12, 2.
[67] *Павсаний.* V, 10, 6—7.
[68] Пер. М. Гаспарова. — «Вестник древней истории», 1973, № 2, с. 223.
[69] *Павсаний.* V, 10, 8.
[70] *Мазурин К.* Олимпия. М., 1892, с. 60.
[71] *Павсаний.* V, 10, 8.
[72] Существует несколько вариантов реконструкций и расстановки фигур: одна — Лешке, Трея и Фуртвенглера, другая — Хиршфельда и Кекуле, третья — Бутора, Студнички, Зефмонда.
[73] Высота статуи Аполлона на западном фронтоне 3,15 м.
[74] *Hege W.* und *Rodenwaldt G.* Olympia. Berlin, 1936, S. 45, Abb. 26.
[75] *Павсаний.* V, 10, 9.
[76] *Виппер Б. Р.* Искусство Древней Греции. М., 1972, с. 166—167.
[77] Упругая линия контура торса Геракла воспринимается как пластический прообраз тех пульсирующих нечеловеческой мощью контуров живописных фигур, которые Микеланджело будет наносить на потолок Сикстинской капеллы спустя два тысячелетия.
[78] Иногда считают, что здесь изображена нимфа Гесперида.
[79] *Overbeck J.* Schriftquellen. № 692—754.
[80] Пер. М. Гаспарова — «Вестник древней истории», 1973, № 2, с. 232.
[81] *Павсаний.* V, 10, 2.
[82] *Павсаний.* V, 11, 1.
[83] *Вальдгауер О. Ф.* Античная скульптура. Пг., 1923, с. 142.
[84] *Страбон.* География. VIII, 353. М., 1964, с. 337.
[85] *Виппер Б. Р.* Искусство Древней Греции, с. 191.
[86] *Павсаний.* V, 11, 5.
[87] Цит. по кн.: *Латышев В. В.* Очерк греческих древностей. Спб., 1899, с. 122.
[88] *Мазурин К.* Олимпия. М., 1892, с. 67.
[89] Греческая эпиграмма. М., 1960, с. 213.
[90] *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. М., 1961, с. 323.
[91] *Светоний.* Жизнеописание двенадцати цезарей. Гай Калигула, 22. М., 1933, с. 282.
[92] *Павсаний.* IV, 31, 6; V, 11, 10; V, 14, 4.
[93] *Мазурин К.* Олимпия, с. 68.
[94] *Лукиан.* Юпитер Трагический, 25.
[95] *Павсаний.* V, 9, 3.
[96] *Лесницкая М. М.* Статуя Юпитера из собрания Эрмитажа. Л., 1963.
[97] *Плутарх.* Перикл, 31, 5.

[98] Примечательно, что в этой надписи не назван враг, побежденный мессенянами и навпактянами,— спартанцы.
[99] *Павсаний.* V, 26, 1; V, 10, 4.
[100] *Павсаний.* VI, 20, 10—21.
[101] *Павсаний.* V, 20, 9.
[102] *Павсаний.* V, 21, 17.
[103] *Павсаний.* V, 15, 4.
[104] Отрывки гимна к Дионису. Эллинские поэты. М., 1963, с. 137.
[105] См.: *Ривкин Б. И.* В долине Алфея. М., 1969, с. 52.
[106] *Павсаний.* VI, 4, 5.
[107] *Hege W.* und *Rodenwaldt G.* Olympia. Berlin, 1936, S. 53.
[108] *Блаватский В. Д.* Греческая скульптура. М., 1939, с. 148.
[109] *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. 5, 11. М., 1936.
[110] *Павсаний.* VI, 23, 1.
[111] *Павсаний.* VI, 21, 2.
[112] *Павсаний.* VI, 11, 1.
[113] *Павсаний.* VI, 16, 2.
[114] *Плутарх.* Эмилий Павел, XXVIII.
[115] *Павсаний.* V, 10, 5.
[116] *Плутарх.* Сулла, 12.
[117] *Павсаний.* V, 12, 6—7.
[118] *Павсаний.* VI, 19, 10.
[119] *Светоний.* Калигула, 57, 1; 22, 2.
[120] *Светоний.* Нерон, 24, 2.
[121] *Павсаний.* X, 7, 1.
[122] *Лукиан.* Смерть Перегрина, 19.

Библиография

Павсаний. Описание Эллады. Пер. С. П. Кондратьева, т. 1—2. М., 1938—1940.
Страбон. География. Пер. Г. А. Стратановского. М., 1964.
Оды Пиндара. Пер. М. Гаспарова. — «Вестник древней истории», 1973, № 2—3.
Мазурин К. Олимпия. М., 1892.
Колобова К. М., Озерецкая Е. Л. Олимпийские игры. М., 1958.
Ривкин Б. И. В долине Алфея. Олимпийские игры в искусстве древних греков. М., 1969.
Лесницкая М. М. Статуя Юпитера из собрания Эрмитажа. Л., 1963.
Buschor E. et *Hamann R.* Die Sculpturen des Zeustempels zu Olympia. Marburg an der Lahn, 1924.
Curtius E. Olympia. Berlin, 1935.
Dörpfeld W. Alt-Olympia. Berlin, 1935.
Hege W. und *Rodenwaldt G.* Olympia. Berlin, 1936.
Neue Ausgrabungen (Berichte über die Ausgrabungen in Olympia) 1—8. Berlin, 1937—1967.
Kunze E. und *Schleif H.* Olympische Forschungen. 1—6. Berlin, 1944—1966.
Blümel C. Der Hermes eines Praxiteles. Baden-Baden. Woldemarklein, 1944.
Liegle I. Der Zeus des Phidias. Berlin, 1952.
Kunze E. Zeus und Ganimed (in V Bericht über die Ausgrabungen in Olympia). Berlin, 1956.
Hofkes-Brukker Ch. Die Nike des Paionios und der Bassaefrie (in BVAB, XXVI, 1961).
Herrmann H.-V. Olympia. Berlin, 1972.
Aschmole B. et *Yalouris N.* Olympia. The sculptures of the Temple of Zeus. London, 1967.

Список иллюстраций

Стр.

6 Общий вид на Олимпию и холм Кронос.

11 Вид на Олимпию сверху.

12 Вид на Кронос и Олимпию.

14 План святилища с изображением места памятников различных эпох.

17 Реконструкция святилища Олимпии.

22 Сосуды раннеэлладской эпохи. Глина. III тысячелетие до н. э. Олимпия. Музей.

23 Сосуды среднеэлладской эпохи с орнаментами (из апсидального дома). Глина. 1-я половина II тысячелетия до н. э. Олимпия. Музей.

25 Культовая статуэтка. (Идол). Терракота. II тысячелетие до н. э. Высота 0,1 м. Олимпия. Музей.

28 Котел с головой быка. Бронза. VIII в. до н. э. Высота 0,53 м. Олимпия. Музей.

29 Котел на трех ножках. Бронза. IX в. до н. э. Высота 0,65 м. Олимпия. Музей.

31 Верхняя часть ножки треножника с рельефом. Бронза. VIII в. до н. э. Высота 0,47 м. Олимпия. Музей.

32 Лошадь с жеребенком. Бронза. VIII в. до н. э. Высота 0,1 м. Афины. Национальный музей.

33 Статуэтка лошади. Бронза. VIII в. до н. э. Высота 0,16 м. Олимпия. Музей.

34 Культовая женская статуэтка. Терракота. VIII в. до н. э. Высота 0,16 м. Олимпия. Музей.

35 Зевс Копьеметатель. Лаконская статуэтка. Бронза. VIII в. до н. э. Высота 0,11 м. Олимпия. Музей.

35 Возничий. Бронза. VIII в. до н. э. Высота 0,14 м. Олимпия. Музей.

36 Возничий. Бронза. VIII в. до н. э. Высота 0,23 м. Олимпия. Музей.

37 Человек и кентавр. Бронза. VIII в. до н. э. Высота 0,11 м. Нью-Йорк. Метрополитен музей.

43 Атлеты и судья. Чернофигурная амфора. VI в. до н. э. Вюрцбург. Университет. Музей Мартина-Вагнера.

46 Общий вид храма Геры с севера. VI в. до н. э.

49 Храм Геры. Часть колоннады. VI в. до н. э.

51 Колонны храма Геры. VI в. до н. э.

53 Сокровищницы и храм Геры. Реконструкция. VI в. до н. э.

54 Гигант со щитом. Рельеф с сокровищницы мегарян. Известняк. 520 г. до н. э. Олимпия. Музей.

55 Бронзовая пластина с Антиопой и Тезеем, Орестом и Клитемнестрой. 570 г. до н. э. Олимпия. Музей.

56 Боевой панцирь. Бронза. VI в. до н. э. Высота 0,44 м. Олимпия. Музей.

57 Поножи, посвященные Зевсу. Бронза. VI в. до н. э. Высота 0,42 м. Олимпия. Музей.

58 Коринфский шлем с серебряными украшениями. Бронза. VII в. до н. э. Высота 0,23 м. Олимпия. Музей.

59 Бронзовый шлем иллирийского типа с серебряными украшениями. 530 г. до н. э. Олимпия. Музей.

60 Голова грифона (украшение котла). Бронза. VII в. до н. э. Высота 0,28 м. Олимпия. Музей.

61 Фобос. Украшение щита. Бронза. Середина VI в. до н. э. Высота 0,56 м. Олимпия. Музей.

62 Поднявший лапу грифон. Бронза. VII в. до н. э. Высота 0,79 м. Олимпия. Музей.

63 Смерть Кенея. Рельефное украшение котла. Бронза. 3-я четверть VII в. до н. э. Высота 0,22 м. Олимпия. Музей.

65 Статуэтки Зевса-воина. Бронза. VII в. до н. э. Высота 0,23 м. Олимпия. Музей.

66 Юный спартанец в олимпийском венке. Бронза. VI в. до н. э. Высота 0,18 м. Олимпия. Музей.

68 Палладион. Богиня в шлеме с копьем. Бронза. 1-я половина VII в. до н. э. Высота 0,15 м. Олимпия. Музей.

69 Зевс. Бронза. Конец VI в. до н. э. Высота 0,29 м. Афины. Национальный музей.

72 Голова Зевса. Бронза. 520 г. до н. э. Высота 0,17 м. Афины. Национальный музей.

73 Верхняя часть крылатой женской фигуры. Сфирелатон: бронза, дерево, камень. Начало VI в. до н. э. Олимпия. Музей.

74 Женская голова. Терракота. VI в. до н. э. Олимпия. Музей.

75 Голова Геры. Известняк. VI в. до н. э. Высота 0,52 м. Олимпия. Музей.

79 Молящаяся девушка. Бронза. Середина V в. до н. э. Высота 0,17 м. Берлин. Государственный музей.

80 Зевс, мечущий молнии. Бронза. 480 г. до н. э. Высота 0,16 м. Олимпия. Музей.

81 Лошадка из упряжки. Бронза. 470 г. до н. э. Высота 0,23 м. Афины. Национальный музей.

82 Тетрадрахма из Сиракуз. Серебро. Диаметр 0,027 м. 484 г. до н. э. Сиракузы. Археологический музей.

83 Скачки в честь Патрокла. Аттический чернофигурный динос мастера Софилоса. 2-я четверть VI в. до н. э. Афины. Национальный музей.

85 Голова Афины. Терракота. Нач. V в. до н. э. Высота 0,22 м. Олимпия. Музей.

86 Статуя воина. Терракота. Нач. V в. до н. э. Высота 1,4 м. Олимпия. Музей.

89 Статуя Зевса и Ганимеда. Терракота. 470 г. до н. э. Высота 1,1 м. Олимпия. Музей.

92 Храм Зевса. Ступени и колонны. V в. до н. э.

93 Храм Зевса. Капитель колонны. V в. до н. э.

96 Храм Зевса. Вид с востока. Реконструкция. V в. до н. э.

97 Храм Зевса. Вид с запада. Реконструкция. V в. до н. э.

98 Центральная группа восточного фронтона храма Зевса. Высота фигуры Зевса 3,15 м. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.

99 Фигура Зевса. Восточный фронтон. V в. до н. э.

100 Коленопреклоненный юноша с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.

102 Коленопреклоненная девушка с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.

103 Восточный фронтон храма Зевса. Часть композиции. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.

104 Сидящий юноша с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.

106 Сидящий мальчик с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
107 Прорицатель с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
108 Изображение реки Кладей с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
109 Голова Кладея. Деталь с восточного фронтона храма Зевса. V в. до н. э.
111 Правая часть западного фронтона храма Зевса. Борющиеся грек, гречанка и кентавр. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
111 Деталь правой части западного фронтона храма Зевса (рука кентавра). V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
112 Угловая фигура западного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
115 Левая часть западного фронтона храма Зевса. Борющиеся грек, гречанка и кентавр. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
115 Деталь левой группы борющихся с западного фронтона храма Зевса. Голова кентавра. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
116 Деталь левой группы борющихся с западного фронтона храма Зевса.
117 Деталь левой группы борющихся с западного фронтона храма Зевса.
118 Борющиеся грек и кентавр из правой части западного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
119 Деталь группы борющихся грека и кентавра. Голова грека. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
120 Борющиеся кентавр и Дедамия с западного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
121 Деталь группы борющихся кентавра и Дедамии. Голова Дедамии. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
122 Центральная часть западного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
123 Голова Аполлона с западного фронтона храма Зевса. V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
126 Голова Афины. Деталь западной метопы храма Зевса «Геракл и немейский лев». V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
127 Голова Геракла. Деталь западной метопы храма Зевса

«Геракл и немейский лев». V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
128 Западная метопа храма Зевса «Геракл и Афина». V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
129 Голова Афины. Деталь западной метопы храма Зевса «Геракл и Афина». V в. до н. э. Олимпия. Музей.
129 Голова Геракла. Деталь западной метопы храма Зевса «Геракл и Афина». V в. до н. э. Олимпия. Музей.
130 Западная метопа храма Зевса «Геракл и критский бык». V в. до н. э. Мрамор. Париж. Лувр.
132 Восточная метопа храма Зевса «Геракл и Атлант». V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
133 Голова Афины. Деталь восточной метопы храма Зевса «Геракл и Атлант». V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
134 Деталь восточной метопы храма Зевса «Геракл и Цербер». V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
135 Восточная метопа храма Зевса «Очищение Гераклом Авгиевых конюшен». V в. до н. э. Мрамор. Олимпия. Музей.
137 Рельеф с ниобидами. Деталь. Римская копия с оригинала V в. до н. э. Ленинград. Государственный Эрмитаж.
140 Монеты с изображением статуи Зевса Олимпийского. II в. н. э. Бронза. Диаметр 0,03 м. Берлин. Государственный музей.
141 Инструменты из мастерской Фидия. V в. до н. э.
142 Чернофигурный кувшинчик из мастерской Фидия с надписью «Я принадлежу Фидию». Высота 0,08 м. Глина, лак. 440—430 гг. до н. э. Олимпия. Музей.
145 Статуя Ники. Скульптор Пэоний. Мрамор. Высота 1,95 м. 420 г. до н. э. Олимпия. Музей.
154 Вид на стадион Олимпии.
156 Стартовая полоса Олимпийского стадиона.
156 Желоб для воды близ Олимпийского стадиона.
158 Метроон. Руины. Нач. IV в. до н. э. Олимпия.
161 Филиппейон. 330 г. до н. э. Олимпия.
163 Постаменты статуй Занов около входа на стадион. IV в. до н. э.
164 Праксителъ. Статуя Гермеса с Дионисом. Мрамор. Высота 2,12 м. 340 г. до н. э. Олимпия. Музей.
165 Гермес с Дионисом. Вид сзади.
166 Гермес с Дионисом. Деталь.
167 Гермес с Дионисом. Лицо Гермеса. Деталь.
169 Аттическая краснофигурная амфора мастера Клеофрада.

Подготовка к кулачному бою. Ок. 500 г. до н. э. Мюнхен. Музей.
170 Голова атлета. Мрамор. 340 г. до н. э. Высота 0,27 м. Олимпия. Музей.
172 Голова кулачного бойца. Профиль.
173 Голова кулачного бойца. Бронза. Высота 0,28 м. 330 г. до н. э. Олимпия. Музей.
177 Леонидайон. Руины. Конец IV в. до н. э. Олимпия.
178 План Олимпии в эпоху эллинизма.
179 Палестра Олимпии. Колонны. III в. до н. э.
180 Сводчатый проход на стадион. III в. до н. э. Вид с запада.
181 Красноглиняный пифос. Глина. Диаметр 0,58 м, высота 0,59 м. III в. до н. э. Олимпия. Музей.
182 Гимнасий. II в. до н. э. Олимпия.
183 Чернолаковые кубки-канфары. Глина. III в. до н. э. Олимпия. Музей.
186 Нимфей Герода Аттика. II в. н. э. Олимпия.
188 Мозаичный пол у колодца из западного дома гостиницы. II—III вв. н. э. Олимпия.
189 Нимфей Герода Аттика. II в. н. э. Олимпия.
190 Статуя Клавдия. Мрамор. Середина I в. н. э. Высота 2,1 м. Олимпия. Музей.
192 Статуя юноши. Мрамор. 2-я четверть II в. н. э. Олимпия. Музей.
194 Светильники с фигурными щитками. Глина. II в. н. э. Олимпия. Музей.
195 Стена башни позднеантичного укрепления. 2-я половина III в. н. э. Олимпия.
196 Раннехристианская церковь. V в. н. э. Олимпия.
198 Вид с востока на раннехристианскую церковь, перестроенную из мастерской Фидия. V в. н. э. Олимпия.
На обложке: сводчатый проход на стадион. III в. до н. э. Постаменты статуй Зенов. IV в. до н. э.
Фронтиспис: Колонны храма Геры. VI в. до н. э.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ
5

ДРЕВНЕЙШАЯ ОЛИМПИЯ.
III тысячелетие до н. э.— VIII в. до н. э.
20

АРХАИЧЕСКАЯ ОЛИМПИЯ.
VII—VI века до н. э.
41

КЛАССИЧЕСКАЯ ОЛИМПИЯ.
V век до н. э.
77

ПОЗДНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ОЛИМПИЯ.
IV век до н. э.
152

ЭЛЛИНИСТИЧЕСКАЯ ОЛИМПИЯ.
III—I века до н. э.
176

ОЛИМПИЯ РИМСКОГО ВРЕМЕНИ.
I—VI века н. э.
185

ЗАКЛЮЧЕНИЕ
200

ПРИМЕЧАНИЯ
203

БИБЛИОГРАФИЯ
207

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ
208

Соколов Г. И.

С 59 Олимпия. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1981. — 214 с., ил.

Книга посвящена истории прославленного древнегреческого святилища, на стадионе которого каждые четыре года проходили знаменитые Олимпийские игры. Значение этих игр так велико, что даже летосчисление в Древней Греции велось по олимпиадам. В книге рассказывается о развитии художественного облика святилища, о памятниках искусства, созданных на заре его возникновения, в годы расцвета, а также в эллинистическую эпоху и в период римского владычества вплоть до разрушения Олимпии в годы раннего христианства.

С $\frac{80101\text{-}032}{025(01)\text{-}81}$ без объявл. 4901000000 ББК 85.1 709

Глеб Иванович Соколов

ОЛИМПИЯ

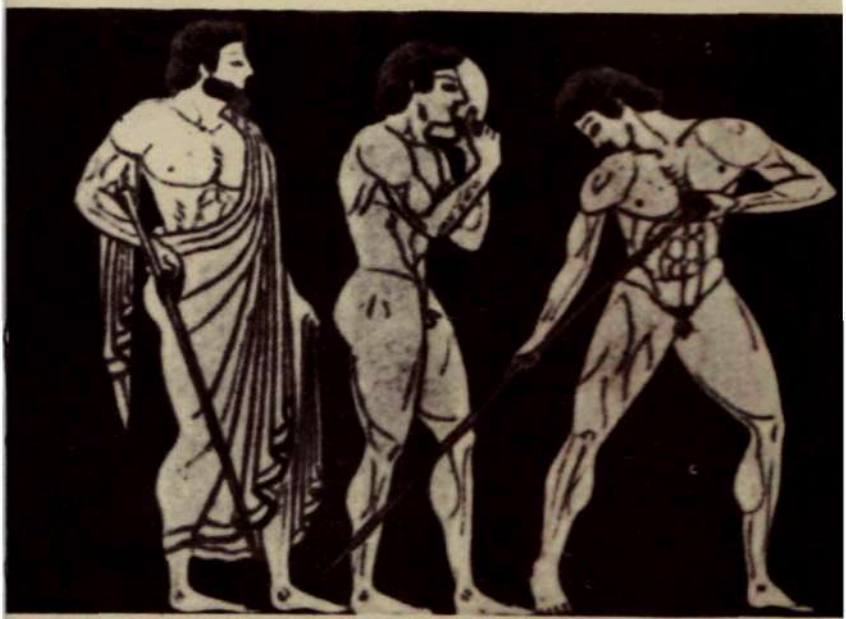
Редактор
Л. М. Азарова

Оформление
и художественная редакция
Л. А. Ивановой

Корректура цветных
иллюстраций
С. И. Кирьяновой

Технический редактор
Н. Г. Карцушкина

Корректоры
И. Н. Белозерцева
и Н. Я. Корнеева

И. Б. № 1598

Сдано в набор 03.04.81. Подписано к печати 17.08.81. А 09573. Формат издания 84×100¹/₃₂. Бумага мелованная. Гарнитура обыкновенная. Высокая печать. Усл. печ. л. 10,5. Уч.-изд. л. 9,98. Изд. № 1366. Тираж 50 000. Заказ № 6160. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126 Ленинград, Звенигородская ул., 11