

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Саратовский национальный исследовательский
государственный университет
имени Н.Г. Чернышевского»

Институт искусств

В.А. ИЩЕНКО

« АНТИЧНАЯ ПЛАСТИКА. Часть I »

**Учебное пособие для студентов, обучающихся
по направлению 50.03.03 - История искусств**

Саратов 2018

Ищенко В.А. Античная пластика: учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению 50.03.03 – История искусств. В 3-х ч. Ч. I. Саратов, 2018. 58 с.

Учебное пособие посвящено греческой скульптурной пластике. Содержит информационные сведения о дисциплине, а также краткое изложение лекционного материала по разделам: «Скульптура Эгеиды», «Скульптура Древней Греции»: архаика, классика, эллинизм, храмовая скульптура.

Предназначено студентам-бакалаврам, обучающимся по направлению 50.03.03 - История искусств. Пособие может быть использовано также в процессе изучения дисциплины «История искусства» студентами-бакалаврами направления 44.03.01 Педагогическое образование, профиль Музыка.

Учебное пособие рекомендовано:

Научно-методической комиссией Института искусств
Саратовского национального исследовательского государственного
университета имени Н.Г.Чернышевского

Содержание

I. Информационные материалы о дисциплине4

II. Лекционные материалы

2.1 Скульптура Эгеиды.....5

2.2 Скульптура греческой архаики.....10

2.3 Великие скульпторы Древней Греции.....15

2.4 Эллинистическая скульптура.....32

2.5 Храмовая скульптура.....48

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

1. Информационные сведения о дисциплине

Цели освоения дисциплины

Цель курса — охарактеризовать специфические черты античной пластики как ярчайшей страницы мировой художественной культуры.

Задачи:

1. дать представление об особенностях древнегреческой и древнеримской скульптуры;
2. ознакомить студентов с основными стилями, типологией памятников и средствами художественной выразительности эллинских произведений искусства; творчеством известных древнегреческих скульпторов;
3. сформировать представление об основных исторических этапах становления и развития римского скульптурного портрета и исторического рельефа;
4. развить самостоятельные навыки комплексного анализа выдающихся памятников древнегреческой и древнеримской пластики.

Место дисциплины в структуре ООП

Курс Б1.В.ОД.5 «Античная пластика» принадлежит к Блоку 1 вариативной части обязательных дисциплин. Для его освоения студенты используют знания, умения, навыки, полученные при изучении дисциплин «Мифология», «Иконографический анализ», «Искусство Древнего Рима», «Описание и анализ памятников», «Искусство Древней Греции».

Изучение данной дисциплины является необходимой основой для последующего изучения дисциплин «Основы искусства эпохи Возрождения», «Садово-парковое искусство», «Основы искусства эпохи Барокко и Классицизма», «Основы искусства XIX и XX вв.».

Продолжительность курса один (3-й) семестр. Форма отчетности - экзамен (3 семестр).

II. Лекционные материалы

2.1 Скульптура Эгейды

Греческие скульпторы дали миру произведения, которые вызывают восхищение многих поколений. Истоки греческой скульптуры относятся к эпохе эгейской культуры, которая развивалась на островах и берегах Эгейского моря, в восточной части Средиземноморья в течение почти двух тысяч лет (с 3000 до 1200 г. до н.э.). Она захватывала Кикладские острова, Пелопоннес, где находились города Микены, Пилос и Тиринф, и западное побережье Малой Азии, в северной части которого находилась Троя. Центром эгейской культуры был остров Крит.

Крит

Период расцвета критского искусства сопровождался развитием мелкой пластики. Сэр Артуром Эвансом во время его раскопок на Крите в 1903 г. были найдены *две статуэтки богинь со змеями*. Они изготовлены из фаянса и покрыты стеклянной глазурью, окрашены яркими пигментами в красновато-коричневые и желтовато-зелёные цвета и позже подверглись обжигу, приобретя стеклянный блеск (археологический музей Ираклиона). Богини со змеями были найдены в помещении рядом с дворцовым святилищем, в специально устроенных тайниках (каменных ящиках) вместе с другими предметами явно религиозного характера: вотивными изображениями женской одежды, ракушек, летающих рыб, мраморного креста.

Статуэтки изображают женщин в пышных одеждах, с широкой юбкой и обнажённой грудью, держащих в руках змей. Меньшая из этих фигурок имеет высоту 29,5 см, она держит змей в поднятых руках. Её головной убор увенчан изображением какого-то животного из семейства кошачьих. Она была разбита (шапка и левая рука были найдены как отдельные фрагменты) и реставрирована А.Эвансом. Голова и шея являются реконструкцией на основе второй статуэтки.

Вторая фигурка высотой 34,2 см — в высоком головном уборе, одна змея оплетает её руки и спину, другая змея узлом опоясывает её талию и грудь, третья сидит на головном уборе. Эта фигурка тоже дошла не в идеальном состоянии. Английский археолог реконструировал её на основании сохранившегося торса, правой руки, головы и шапки, пользуясь сравнением с первой статуэткой. Одежда женщин соответствует изображениям придворных дам на фресках Кносского дворца. Специальным культовым одеянием являются только короткие верхние юбочки-фартуки и головные уборы.

Шедевр критской мелкой пластики - *статуэтка богини со змеями Бостонского музея*, сделанная из слоновой кости и золота (17 см высоты). Её стройная фигурка так же одета в длинное платье со сборками, и так же в вытянутых руках она держит змей. Но лицо трактовано более реально, чем у фаянсовых статуэток, и более тонко моделировано. Тщательно передана мускулатура рук.

Изображением какого именно божества являлись богини со змеями - неизвестно. Возможно, что это изображения почитаемой во всем Средиземноморье верховной Богини-матери — покровительницы всего живого, богини растительности. Большая грудь женщины дает основание предположить, что она может быть также божеством плодородия.

Змея, атрибут богини, считалась священным существом. Змеи в руках являются также знаком связи с минойским царствующим домом. Змеи часто связывались с идеей продления жизни, так как они сбрасывают кожу и обновляются, поэтому они ассоциируются с мужской репродуктивной способностью. Исследователи отмечают, что если эти статуэтки - изображения божества, то они единственные в критском искусстве этого периода. Возможно, что это вотивные изображения богини (неизвестной), может быть, членов царствующего дома, выполнявших жреческие функции или домашнего божества. До настоящего времени истинная функция этого идола остается неясной.

Найденные на Крите статуэтки богинь, фаянсовые таблички с разноцветными фигурами летучих рыб, раковин, козы с козленком и др. сочетают обычную для эгейского искусства декоративность и изысканность с большой долей реалистической наблюдательности. Острая наблюдательность, верность и точность движения есть и в других образцах мелкой пластики Крита, в особенности в характерных для эгейского искусства многочисленных изображениях быка.

Микены

Религия микенцев уже сильно отличалась от критской. Это проявляется, прежде всего, в наличии идолов, изображений божества, помещавшихся в специально отведенных им помещениях, прообразах позднейших храмов. Миниатюрная капелла такого рода существовала и в Кносском дворце. Она относится к тому периоду, когда дворец уже лежал в развалинах, и, несомненно, служила культам материковой Греции, принесенным на остров микенцами. К микенской эпохе восходит почитание многих из позднейших греческих богов. Изменение характера погребальных обрядов указывает на то, что загробный мир и потустороннее существование умерших занимают значительное место в верованиях микенской Греции. Очевидно, именно с этими верованиями связано появление в это время больших скульптурных изображений, знаменующих зарождение монументальной круглой пластики.

В Микенах найдена *скульптурная голова из расписного стука*, размером примерно в половину натуральной величины. Моделировка головы, простая и обобщенная, дополняется хорошо сохранившейся росписью. Четко обозначены написанные черной краской симметричные локоны под широким плоским венком; странное выражение этому лицу придают выпуклые раскосые глаза под поднимающимися к вискам бровями и маленький, как бы усмехающийся рот; большие плоские уши трактованы орнаментально. Голова как бы сплюснута с затылка; чувствуется, что мастер, ее сделавший, только начинает овладевать объемной лепкой больших форм.

Своими исключительно высокими художественными достоинствами выделяется *скульптурная группа, найденная в 1939 г.* (XV или XIV в. до н. э.). Она изображает двух сидящих рядом, обнявшись женщин в одинаковых типично критских одеждах — широкая с пышными оборками юбка и узкий прилегающий лиф, оставляющий обнаженной грудь. Перед ними помещена фигурка ребенка, опирающегося о колени одной из женщин и ласково обхватившего ручонкой руку другой. Спины обеих женских фигур прикрывает одно покрывало, что подчеркивает их единство. Группа, очевидно, изображает божественного младенца и его двух кормилиц. Этот мотив был широко распространен в древних религиях, неоднократно встречался и в более поздних греческих мифах, в частности в мифе о младенческих годах Зевса, проведенных на Крите. Исполнение этой миниатюрной группы — высота ее не превышает десяти сантиметров — поражает замечательной тонкостью и мастерством. Свободно переданы сложные позы женщин; правда, скульптору не удалось избежать некоторых неправильностей в изображении ребенка. Особенно хороши тщательно разработанные красивые лица фигур (сохранились головы одной из женщин и ребенка). Волосы фигур были сделаны из тонкой золотой проволоки, не сохранившейся до наших дней. Утрачена также и золотая инкрустация бровей и зрачков.

Композиция этой группы выполнена по довольно свободной схеме: подвижные позы, отсутствие статики, непринуждённые жесты. Изображённые женщины и ребёнок почти лишены стилизации: мягко по фигуре драпированные складки одежды, кроме того, переданные и в объёме; чётко, без гипертрофии моделированные черты лица; объём тела показан не условно, с помощью простейших геометрических форм. Очевидно, скульптор стремился передать реальных пропорции. Сама скульптурная группа производит впечатление непринуждённой зарисовки на тему игры с младенцем, насколько она пронизана определённым, чётко выраженным настроением. Подобными качествами, эта скульптурная группа восходит к

минойским образцам. Предполагают, что исполнил эту вещь критский мастер для микенского заказчика, или же она просто была доставлена с Крита. Собственно микенские качества здесь практически не присутствуют.

Кикладские острова

Среди памятников 3000—2000 гг. до н. э. выделяется похоронная пластика Киклад. Всеобщую известность приобрели так называемые *кикладские идолы*. Это мраморные статуэтки с характерной геометризацией форм. Найдены в погребениях не только Киклад, но и на Крите, и в Балканской Греции. Идолы — иногда миниатюрные, а порой достигавшие полутораметровой высоты (крупные фигуры, помещаемые в могилу, разбивались), представляют собой фигуры обнажённых людей. Они изображены обычно стоящими в скованных позах, с прижатыми к груди руками. Эти «озябшие» боги помогали умершим обрести новую жизнь. По теории известного учёного Ю. Тимме, богини, некогда произведшие на свет людей, должны были совершить акт «обратного рождения». Статуэтки с соединёнными ногами, слабо намеченными руками и грудью завершаются весьма условным изображением головы, на которой всегда выделяется только нос и редко, на невидимых спереди боковых гранях, показаны сильно стилизованные уши. Исследователи предполагают, что остальные черты лица наносили красками. Однако их следов не обнаружено.

Лучшие кикладские идолы, поражающие лаконизмом формы и тщательностью обработки мрамора, хранятся в Афинском Национальном музее (великая богиня, музыкант - арфист). Безымянные скульпторы отказываются от простого натурализма в изображении человеческого, отображая его напряженность, при которой, например, *музыкант- арфист* как бы сливается с инструментом, передавая дух музыки. Подобная манера изображения, чуждая как минойской, так и микенской культурам, оказалась близка и созвучна современному искусству.

2.2 Скульптура Древней Греции

История пластического искусства Греции не была статичной, а прошла несколько этапов развития: от гомеровского периода до эпохи эллинизма.

Монументальная *скульптура гомеровской Греции* не сохранилась. Судить о ней можно по описаниям древних авторов. Представляли её деревянные статуи, лишь в самых грубых формах воспроизводившие человеческое тело, так называемые *ксоаны*. Подобные изваяния могли украшаться металлическими деталями одежды и оружия. Из скульптуры этого времени до нас дошли только произведения мелкой пластики, в основном культового характера. Это статуэтки, изображающие богов или героев. Нередко они, также, как и сосуды, украшались росписью. Создавались они из терракоты, слоновой кости или бронзы. Кроме изображения человека, гомеровские ваятели лепили *фигурки кентавров* (получеловек - полуконь). Уже в этих древнейших изделиях виден интерес и мастерство скульпторов в передаче тела человека, к сохранению его особой пластики.

Время рождения греческой пластики – *эпоха архаики*. В этот период возникают древнейшие *скульптуры курсов и кор*. Их появление определяется социальными потребностями и эстетическими запросами рабовладельческого общества, ведущего постоянные войны. Образ доблестного воина, обладающего большой физической силой и выносливостью, гражданина, способного защитить свой полис, воспевают поэты. С другой стороны, сама жизнь формировала в сознании древних греков атлетический идеал красоты, образ физически сильного и мужественного человека. Гимнастические упражнения, развивающие крепость тела и стойкость духа, являлись основой воспитания свободного гражданина полиса. Атлеты-победители общегреческих состязаний, главные из которых – Олимпийские игры, пользовались всеобщим уважением, их приравнивали к богам.

Этот идеальный образ воина-атлета нашел воплощение в статуях могучих обнаженных юношей, которые могли изображать как богов, так и людей. Их называли куросы (юноша). Изображения куросов еще несколько примитивны: неподвижная поза, плотно прижатые к телу руки, устремленный вперед взгляд – продиктованы узким каменным блоком, из которого статуя была высечена. Одна нога куроса обычно выдвинута вперед для сохранения равновесия. Лица оживляет таинственная «архаическая» улыбка. К *аттическим куросам* относятся статуя с мыса *Сунион* ок. 600 года (Афины, Национальный музей) и статуя конца VII века (Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Напротив, ионийские мастера стремились к стройности фигур, легкости пропорций. В ионических куросах есть ясная жизнерадостность. Таковы куросы середины VI века с острова Мелос (Афины, Национальный музей) и из Тенеи («*Аполлон Тенейский*», Мюнхен, Глиптотека).

Кроме куросов творческие интересы скульпторов были сосредоточены на разработке еще одного важнейшего образа – коры. Кора представляла задрапированную в длинные одежды фигуру женщины. Особенно популярны коры стали во время правления Писистрата, придавшему небывалый размах Панафинейским торжествам в честь богини Афины. Кору изображали в пеплосе с поясом, сверху которого одевалась накидка из более плотного материала. Под пеплосом находился льняной хитон, ниспадающий складками вниз. На голове – венок. Скульптуры были раскрашены. Основные цвета – голубой, зеленый, рыжий цвет волос придавали скульптурам кор праздничный оттенок.

К числу хорошо сохранившихся женских фигур относится «*Богиня с гранатом*» из *Кератеи* 580—570 годов (Берлин, Государственные музеи), сохранившая первоначальную яркую раскраску «Богиня с зайцем» из Герайона близ Тигани на острове Самос ок. 560 года (Берлин, Государственные музеи) и др. Нижняя часть последней статуи трактуется уже не как простой столбообразный объем. В ней проявляется естественная

пластика тела. Жест поднятой руки разрушает строгую неподвижную симметрию.

Кроме статуй кор и курсов авторы создают повествовательные композиции на различные мифологические темы. Ярким примером мужских изображений является скульптурная группа *Клеобис и Битон*, созданная на рубеже VII—VI веков Полимедом Аргосским. Хотя само по себе решение группы в виде двух почти одинаковых статуй показывает ещё ограниченность приемов архаики, созданный скульптором образ двух легендарных героев ярко выражает идеал дорического искусства Атики. Тяжеловесные объемы тел суровы, в них четко выявлены тектонические членения.

Одновременно древнегреческие скульпторы оформляют архитектурные сооружения и создают рельефные изображения на фронтонах, колоннах и других строительных конструкциях. Рельеф даёт мастеру больше возможностей для воплощения своих художественных идей, для создания повествовательных композиций на мифологические темы. Ранним примером решения композиции фронтона является *скульптура храма Артемиды в Керкире* ок. 590 года до н. э. (Керкира, музей.) Здесь изображен миф о Медузе-Горгоне и Персее. Фигура Медузы-Горгоны изображена коленопреклоненной в крупном масштабе в центре фронтона. Рядом с ней показана крошечная фигурка Персея, вносящая в композицию асимметрию. По сторонам от центральной группы изображены лежащие львы, а в углах фронтона крошечные по размеру сцены, одна из которых представляет Зевса, убивающего гиганта. Другим интересным примером решения композиции фронтонов является *скульптура Гекатомпедона* - древнейшего храма Афинского Акрополя, созданная ок. 570 года.

Помимо фронтонов рельефами украшались *метопы* дорических храмов. Сохранились метопы греческих храмов на Сицилии: храма "Малых метоп" 570-550 годы до н. э., храма "С" в Селинунте 540-530 годов до н. э. (Палермо, Национальный музей) В первом из них сохранилось изображение

Похищения Европы, интересное тем, как скульптор передал среду происходящего действия. Море обозначено волнообразными силуэтами двух дельфинов. Метопы храма "С" отличаются необыкновенно сильной передачей пластики фигур, представляющих собой горельеф, приближающийся к круглой скульптуре. Интересны так же метопы сокровищницы и небольшого храма из святилища Геры близ Пестума в устье реки Селы (вторая четверть и конец VI века до н. э., Палермо, Национальный музей). Некоторые из них в силу внешних причин остались незаконченными, но были расписаны и установлены на свои места. Создавая невысокий рельеф, скульптор не выходил за границу воображаемой им передней плоскости изображения. Вместе с тем, он сумел объединить все метопы единым композиционным ритмом. Особенностью итальянских рельефов является приземистость пропорций.

На территории самой Греции во второй половине VI столетия было создано скульптурное убранство второго Гекатомпедона в Афинах ок. 520 года (Афины, музей Акрополя), от которого сохранилась замечательная группа восточного фронтона, изображающая Афину, повергающую наземь гиганта. Живое движение передает драматичность происходящего. Фигуры действительно соединены в единую группу, что показывает значительный путь развития, пройденный греческой скульптурой за столетие. Здесь же следует назвать ещё одну группу — *Тесей и Антиопа*, занимавшую западный фронтон храма Аполлона в Эретрии, в Эвбее ок. 510 года (Халкида, музей). Фигуры Тесея и Антиопы слились здесь в единый пластический монолит.

Совершенным творением мастеров этого времени является и *рельефный фриз сокровищницы сифносцев в Дельфах ок. 525 года (Дельфы, музей)*, изображающий гигантомахию. Непрерывный ионический фриз удачно сочетает в себе ощущение бурной борьбы с выверенным ритмом движений рук с копьями и круглых повторяющихся щитов.

Столь же высокого уровня достигают и статуи конца периода архаики. Знаменитый *Мосхофор* (тельценосец) — интереснейший, сохранившийся

почти целиком ранний аттический памятник: посвятельная статуя человека, несущего дары божеству. По предположению исследователей, это ранняя работа мастера 60-х годов Файдимоса (блистательный). Тяжелые руки и трактовка волос напоминает ранних аттических куросов. Сопоставление головы быка и юноши – интересная композиционная находка, которая вместе с общим совершенством резьбы оправдывает горделивый псевдоним художника. У этой высеченной из мрамора статуи частично сохранилась раскраска: глаза человека красные, борода зеленая, теленок синий. Скульптура высотой 1,65 м несет ярко выраженные черты архаики: фронтальность фигуры, неподвижность позы; выставленная вперед, как у курора, нога; лицо с так называемой архаической улыбкой. Существует мнение, что архаическая улыбка получалась в результате специфического способа обработки камня (и в Древней Греции, и в Древнем Египте), когда последовательно обрабатывались грани каменного параллелепипеда по нанесенным на них проекциям. Вместе с тем живая пластика мускулистых рук Мосхофора, сжимающих ноги теленка, и почти реалистическое изображение животного говорят о художественных приемах более позднего времени.

К аттической школе относится статуя всадника с Афинского Акрополя (*Всадник Рампина*) ок. 560 года (Афины, музей Акрополя, подлинник головы всадника в Лувре), производящая впечатление даже в виде нескольких уцелевших фрагментов. Архаическая улыбка на лице всадника создает ощущение радостного, героического духа. Кружевная резьба волос и бороды, тонкая моделировка лица делает это произведение выдающимся примером индивидуального стиля эпохи Архаики. Лаконичная, почти лишенная складок одежда контрастирует с богатой проработкой волос, подобно тому, как лапидарные формы торса всадника оттеняются изысканно выполненной гривой его коня. В обоих случаях очень тонко моделированы планы в верхней части лица вокруг глаз, а также вокруг губ. Подлинное имя мастера, безусловно, встречается в обнаруженных надписях на базах, но

поскольку последние лишены статуй, мы не имеем возможности узнать имя этого одного из лучших скульпторов VI в. Этому же мастеру приписывается и юная *Кора в пеллосе*.

Скульптуры греческой архаики в целом несут в себе много черт условностей: человеческое тело не показано в движении, акцентируются чисто декоративные детали. Однако постепенно намечается путь к изображению прекрасного гармонически развитого человека, получившему свое воплощение в классический период.

Великие скульптуры греческой классики

В скульптуре нашли отражение все эстетические воззрения древних греков. Удивительная соразмерность, красота, гармония воплотились у греков в обнаженном теле, которое рассматривалось как благородный сосуд духа. Утверждение достоинства и величия человека - гражданина становится главной задачей греческой культуры эпохи классики. В статуях, отлитых из бронзы или высеченных из мрамора, мастера стремятся передать обобщенный идеальный образ совершенной человеческой красоты, которая заключается в единстве добродетели души с красотой тела («В прекрасном теле прекрасный дух»). Лукиан: «Более всего мы стараемся, чтобы граждане были прекрасны душой и сильны телом. Ибо именно такие люди хорошо живут вместе в мирное время и во время войны спасают государство и охраняют его свободу и счастье».

ЖЖЖ

В начале V века до н. э. в греческой скульптуре одновременно с обобщением образа, его большей ясностью и дальнейшим развитием связи скульптуры с архитектурой возникает особый интерес к максимально правдивой передаче движения. В эпоху классики выдвинулась целая плеяда выдающихся скульпторов, посвятивших свое творчество решению этой задачи. В бронзе работали два крупнейших мастера 5 в. до н.э. - Мирон и Поликлет.

Мирон — первым преодолел неподвижность и застылость форм. Мастер увлекался проблемой убедительного изображения движения. В копиях до нашего времени дошла статуя «Дискобол» и группа, изображающая Афину и Марсия.

В фигуре дискобола происходит принципиальный отказ от типа прямостоящего курса, хотя ещё сохраняется преобладание фронтальной точки зрения. Скульптор изображает мгновение, когда юноша, согнувшись, замер и готов вновь распрямиться, метнув диск. Все тело юноши пронизывает захватившее его движение, которое состоит как бы из нескольких этапов: размах, мгновенная остановка перед броском и сам бросок. Тема получила здесь особенно полное воплощение, развиваясь от затухающего движения замаха, через мгновенный покой к почти реально осязаемому готовящемуся броску. Сила дискобола подобна силе стальной пружины, силе туго натянутого лука. В следующее мгновение скрытая энергия атлета должна перейти в стремительный полёт диска. Динамика образа получает разрядку, успокаивается круговыми плавными контурами рук.

Фигура дискобола передает огромное внутреннее напряжение, которое сдержанно внешними формами скульптуры, упругими замкнутыми линиями, очерчивающими ее силуэт. Огромное физическое напряжение сдержано и уравновешено гармонической композицией. Атлет кажется спокойным, так как открыто показаны лишь затухающее движение и покой, а потенциально накопленное, уже готовое возникнуть движение ещё скрыто и не проявилось. Ход диска напоминает ход тяжёлого маятника, исчерпавшего один вид энергии и накопившего другой, но сохраняющего на мгновение состояние покоя, предшествующее ещё более энергичному обратному движению. Так, в одной статуе одновременно живут движение и покой, напряжение и разрядка. В этом основа вечного импульса сил, наполняющих «Дискобола» и получающих разрешение лишь в сознании воспринимающего его зрителя. Глубокий обобщённый смысл статуи заключает в себе не только

подтверждение победы определённого атлета на определённом состязании. Статуя воспринимается, как бронзовая поэма о совершенном, гармонично развитом, деятельном человеке.

«Дискобол», как и другие произведения Мирона, тесно связан со своим временем. Каким бы энергичным и деятельным ни был показан Миронем атлет, в нём должен был выражаться величавый покой классики. В «Дискоболе» это достигается средствами композиции. Спокойным и будто неподвижным показано лицо юноши. Ни Мирон, ни его современники не ставили перед собой задач создания скульптурного портрета в таких статуях. Это были памятники, прославляющие героя и город, пославший его на состязания. В лице «Дискобола» отсутствуют индивидуальные портретные черты. Это идеально правильное лицо совмещает «олимпийское» спокойствие с величайшим напряжением сил. Мирон так мастерски осуществлял свой замысел в бронзе, что ни один другой скульптор в истории не смог превзойти его, изображая мужское тело в действии.

Группа «Афина и Марсий» представляет миф о флейте, проклятой Афиной потому, что при игре на ней раздувались щеки и уродовалось лицо. Дерзнувший подобрать флейту Марсий в испуге отпрянул от разгневанной богини. Их лица представляют собой два противоположных, универсальных типа красоты и уродства, покоя и аффекта.

Поликлет — другой древнегреческий скульптор, живший тоже в V веке до н.э., работал в Аргосе, Афинах и Эфесе. Скульптор любил изображать атлетов в состоянии покоя, специализировался на изображении спортсменов, олимпийских победителей. Другая тема его творчества — изображения юношей-воинов, воплощавших представление о доблести гражданина полиса.

Для скульптур Поликлета свойственна пропорциональность, признанная современниками эталоном. Поликлет ваял скульптуру по разработанному им *канону*. Он математически точно рассчитал размеры всех частей тела и их соотношение между собой и строил по этому канону свои

скульптуры. Расстояние от подбородка до темени в статуях Поликлета равняется одной седьмой от высоты тела, расстояние от глаз до подбородка — одной шестнадцатой, высота лица — одной десятой, голова — одной седьмой роста, кисть — одной десятой и т.д.

Свой идеал Поликлет воплотил в своем знаменитом произведении «Дорифор» (Копьеносец) (450—440 до н.э.), которую в древности часто называли «канонем Поликлета». («Канонем» назывался его утраченный трактат по эстетике). В своем «Каноне» Поликлет уделял большое внимание пифагорейской теории золотого деления (вся длина так относится к большей части, как большая к меньшей). Например, весь рост «Дорифора» относится к расстоянию от пола до пупка, как это последнее расстояние — к расстоянию от пупка до темени. При этом Поликлет отказывался от золотого деления, если оно противоречило естественным параметрам человеческого тела.

В трактате воплощаются также теоретические идеи о переключенном распределении напряжения в руках и ногах. Скульптор первым додумался придавать фигурам такую постановку, чтобы они опирались на нижнюю часть лишь одной ноги. Мастер умел показывать человеческое тело в состоянии равновесия — человеческая фигура в покое или медленном шаге кажется естественной благодаря тому, что горизонтальные оси не параллельны. Дорифор изображен в спокойной величественной позе, держит копье на левом плече. Вся тяжесть тела перенесена на правую ногу. Убедительно передана великолепная мускулатура, от фигуры веет сдержанной мощью. Скованность и неподвижность архаических статуй преодолена с помощью хиазма — крестообразного чередования напряженных и расслабленных частей тела. Здесь в основе ритмической композиции лежит принцип перекрестной неравномерности движения тела (правая сторона, то есть опорная нога и опущенная вдоль тела рука, статичны и напряжены, левая, то есть оставшаяся сзади нога и рука с копьем, расслаблены, но в движении). Поликлет ярко выразил в этой скульптуре

идеал эпохи — разносторонне развитую, здоровую цельную личность. Формы этой статуи повторяются во многих произведениях скульптора и его школы. Поликлету принадлежит также «Диадумен» — статуя юноши, обвязывающего голову повязкой победителя. Для герайона в Аргосе он создал изображение богини Геры из слоновой кости.

Фидий (ок. 490 до н. э. — ок. 430 до н. э.) — древнегреческий скульптор и архитектор, величайший художник периода высокой классики — наиболее полно воплотил идеалы рабовладельческой демократии в период ее высшего расцвета. Личный друг Перикла.

Детство и юность скульптора прошли в годы греко-персидских войн, поэтому всю жизнь он посвятил созданию памятников, прославляющих победы греческого народа над персами. Между 465 и 460 годами до н.э. Фидий отлил бронзовую скульптурную группу из тринадцати фигур, которую афиняне посвятили дельфийскому храму Аполлона. Рядом с изображениями богов и мифологических героев, мастер поместил статую полководца Мильтиада, командовавшего афинскими войсками в битве при Марафоне.

Вместе с правителем Афин полководцем Периклом, Фидий разработал план реконструкции города. Первой его работой, которая украсила холм Акрополь в Афинах, стала бронзовая статуя Аполлона, затем последовала статуя Афродиты Урании (небесной), опирающейся ногой на черепаху. Оригинал из золота и слоновой кости, стоявший в храме в Элиде (Пелопоннес), погиб в древности. Его мраморной копией считают теперь фрагментированную статую в Берлинском музее. Сильная молодая, полная грации женская фигура своими пропорциями, пластичностью, живописной игрой складок одежды походит на возлежащую богиню восточного фронта Парфенона.

Мощь и величие Афин, прославляла и бронзовая статуя *Афины-Воительницы (Промехос)*, созданная Фидием в 465-455 годы до н.э. Она стояла на площади между Пропилями и Парфеноном. Ее воспринимали как

символ возрождения города, его мощи и непримиримости к врагам. Суровая и грозная богиня правой рукой опиралась на копье, а левой держала щит. Голову увенчивал шлем, ниспадающие складки одежды подчеркивали монументальное величие фигуры. Девятиметровая статуя Афины была хорошо видна со всех концов города, и даже с моря путешественники замечали сверкавшие на солнце конец копья и гребень шлема, сделанные из чистого золота. В XIII веке статую уничтожили в Константинополе (куда ее перевез один из правителей Восточно-Римской империи) суеверные рыцари-крестоносцы.

На Акрополе стояли и две другие бронзовые скульптуры Фидия – *Аполлон*, воздвигнутый в 460-450 годах до н.э., чтобы почтить бога за избавление города от нашествия саранчи, и *Афина Лемния*, которую около 450 года до н.э. посвятили родному городу граждане, переселившиеся на остров Лемнос. Здесь Афина предстает не как дева-воительница, грозная дочь Зевса, а как покровительница искусств и домашнего очага, державшая свой шлем в руке, но еще не оставившая копья.

Лемнианка, стоящая на открытом месте, женственна, подвижна; поворот ее головы, свободное движение рук создают впечатление гибкой живой фигуры. Особенно замечательна ее голова с мягким овалом и со свободной трактовкой волнистых волос, перехваченных лентой. Ее лицо светится добротой и покоем. К сожалению, почти все работы Фидия погибли, и судить о них можно лишь по описаниям древних авторов и найденным фрагментам. По реплике торса, находящегося в Дрездене, и по голове из Болонского музея удалось воссоздать Афину Лемнию.

Подлинную славу и широчайшую известность скульптору принесла колоссальная статуя бога-громовержца Зевса, выполненная для храма в Олимпии около 448 года до н.э. (чудо света). Она достигала тринадцати метров в высоту. К началу работы Фидия над статуей храм был уже построен. Это усложнило задачу создания статуи, учитывая ее огромные размеры. Чтобы не ошибиться и сделать статую соразмерно храму, Фидий

часть мастерской сделал такой же высоты, как и помещение храма.

Статуя выполнена в хрисозлефантинной технике: открытые части тела — в слоновой кости; закрытые — из золота. "Отец богов и людей" восседал на великолепном троне из редких пород дерева и инкрустированном золотом, слоновой костью, драгоценными камнями и эбеновым деревом. Трон украшали барельефы богов, выполненные из золота, и резные медальоны из слоновой кости, изображающие сцены и эпизоды из Олимпийских игр, а так же сюжеты эллинской мифологии и фигуры вполне реальных людей. Низкий пьедестал трона был сделан из темно-синего камня, а пол перед статуей был выложен черным мрамором. Это черное пространство окаймляла чуть приподнятая полоса паросского мрамора, образуя возле трона небольшое прямоугольное выделение. В него стекало оливковое масло, которым поливали, и протирали статую, чтобы уберечь ее от сырости, приносимой болотистым воздухом Альтиса.

Обнаженная до пояса фигура Зевса и его голова были выточены из слоновой кости. Струящиеся волосы и борода оттеняли спокойное, прекрасное лицо и были изваяны из золота. Голову статуи украшал золотой венок в виде оливковых ветвей — знак миролюбия грозного бога. Ниспадающий с левого плеча золотой плащ покрывали чеканные изображения полевых лилий, звезд и животных. Плащ свободными складками падал на колени. Ноги Зевса, одетые в сандалии, покоились на скамеечке, поддерживаемой по краям золотыми львами. На ней едва проглядывалась надпись: "Афинянин Фидий, сын Хармида, сделал меня". В правой руке Зевс держал золотую крылатую богиню победы Нику, в левой — скипетр, на котором сидел орел. Фидий сумел придать облику Зевса выражение доброты, глубокой человечности и мудрости.

Много забот Фидию доставило освещение Зевса. Окон в греческих храмах не делалось. Света, проходящего через предхрамие в храм, оказалось слишком мало, и лицо Зевса, находящееся под самым потолком, тонуло во мраке. Это затруднение он решил со свойственной ему гениальностью. Он

сделал в потолке храма, перед статуей, прямоугольный проем, через который проходил свет, проникающий сквозь тонкие мраморные плитки кровли. Сдержанный, рассеянный свет спокойно и ровно озарял правильные черты лица Зевса, усиливая выражение покоя и доброжелательности.

Скульптуру Зевса Олимпийского в древности ценили выше всех творений греческого искусства. Она просуществовала почти тысячу лет, однако и ее постигла печальная участь. В V веке до н.э. византийский император Феодосий II повелел разрушить и сжечь храмы Олимпии. По его приказу были варварски разбиты и уничтожены все статуи, украшавшие храмы и священный участок Альтис. По велению царя статуя Зевса была перевезена в Византию. Там она сгорела дотла в пожаре, уничтожившего до основания царский дворец. Голову статуи Зевса Олимпийского воспроизвел в *гемме* римский резчик Гилл при императоре Августе, а общую композицию повторяет колоссальная статуя, найденная в Кастель-Гондольфо, так же изображавшая, по предположению исследователей, прославленного фидиевского Зевса.

После победы над персами Перикл, который стоял во главе Афин, замыслил превратить крепость города, где находились главные его святыни, в памятник славы и величия Афин. Непосредственное осуществление этого плана Перикл поручил Фидию. Работы на Акрополе начались в 447 году до н.э., и в короткий срок (16 лет) под руководством Фидия вырос архитектурно-скульптурный ансамбль, поражающий современников и потомков удивительным единством и свободной живописной планировкой. Центральное место в композиции афинского акрополя занимает величественный храм Афины-Девы – Парфенон. В главном его помещении стояла статуя Афины-Парфенос (Афины-Девы), созданная Фидием в 447- 438 годах до н.э. из золота и слоновой кости.

Двенадцатиметровая фигура богини возвышалась на невысоком постаменте, украшенном рельефами. С трех сторон ее окружала двухъярусная мраморная колоннада. Роскошный шлем с изображением

сфинкса и крылатых коней, празднично нарядная одежда, козья шкура-эгида на груди, украшенная в центре маской Медузы Горгоны, двухметровая крылатая богиня победы Ника на правой руке Афины, опорой которой служила колонна, копье у левого плеча богини и стоявший рядом с ней щит придавали статуе особую торжественность. У ног Афины скульптор поместил громадного священного змея Эрхтония. Прекрасное лицо богини, ее обнаженные руки и маску на груди Фидий сделал из слоновой кости, одежду и оружие из тонких золотых пластинок, наложенных на деревянный каркас. По сообщениям древних писателей, на эту статую пошло около тысячи двухсот килограммов золота. В глаза Афины мастер вставил драгоценные камни.

Фидий использовал для украшений все части статуи: на сандалиях он изобразил схватку греков с кентаврами, на лицевой стороне пятиметрового в диаметре щита - сцены битвы с амазонками, на оборотной сражение богов с гигантами. Это напоминало грекам о победе над персами. Золото и слоновая кость идеально сочетались с золотистым цветом пентелийского мрамора. Размеры статуи были строго согласованны с внутренним пространством храма.

В V веке статую Афины увез в Константинополь один из византийских императоров, и там спустя 100 лет она погибла при пожаре. К счастью, остался ряд памятников, в которых в той или иной мере нашел отражение первоначальный вид знаменитой скульптуры. Это и геммы, которые воспроизводят голову Афины, и знаменитый медальон из Керчи, хранящийся в Эрмитаже, и римская копия, снятая когда-то с Афины, вернее, уменьшенная реплика. Маленькая высотой всего один метр, не очень подробная, многие детали на ней опущены - Афина Варвакион называется по месту, где когда-то была найдена.

В IV в. до н. э. греческая скульптура, не утратив своего совершенства, приняла иной, чем прежде, характер: к великим идеям и возвышенным чувствам, породившим столько замечательных произведений в век Перикла,

присоединились новые понятия и стремления. Создания пластики стали более страстными, проникнутыми драматизмом, в них проявилась более чувственная красота. Изменился также материал скульптуры: слоновая кость и золото были вытеснены мрамором; меньше стали использоваться металлические и иные украшения. Позднюю классику представляют ваятели Скопас, Пракситель, Лисипп.

Скопас. Трагические противоречия эпохи нашли наиболее глубокое воплощение в творчестве крупнейшего мастера первой половины 4 в. до н. э. Скопаса, работавшего в разных городах Древней Греции. Сохраняя традиции монументального искусства высокой классики, Скопас насыщал свои произведения большим драматизмом, стремился к многогранному раскрытию образов, сложных чувств и переживаний человека. Скульптора волнуют образы полные могучей энергией, страстного напряжения. Герои Скопаса, подобно героям высокой классики, воплощали совершенные качества сильных и доблестных людей. Но порывы страсти нарушали гармоническую ясность образов, придавали им патетический характер.

Скопас открыл область трагического в самом человеке, ввел в искусство темы страдания, внутреннего надлома. Таковы образы раненых воинов с фронтонов храма Афины в Тегее (сер. 4 в. до н. э., Афины; Национальный археологический музей). Голова воина с западного фронтона дана в стремительном патетическом повороте, резкая беспокойная игра светотени подчеркивает драматизм выражения. Гармоническое строение лица нарушено ради выявления внутреннего напряжения. Вместо правильной яйцевидной головы с овалоидным лицом и неподвижными чертами Скопас создал новый тип - кубической, сидящей на мощной шее, искажённой страданием, с небольшими, сильно запавшими глазами, сверкающими из затенённых глазниц скорбным, страдальческим светом. Голова дышит открытым пафосом, впервые триумфально вошедшим в искусство.

Скульптор покончил с прежним скульптурным идеалом. Ранее войны так не изображались: при всех вариациях иконографических жестов и поз лица сохраняли невозмутимость: изредка только скорбно изгибались брови или слегка опускались уголки губ. Теперь же вся структура лица меняется, деформируется. Тегейская голова - очень плотная, тяжёлая и чувственная: старый классический овал как будто приплюснут молотом. Лоб изборождён глубокой горизонтальной морщиной - черта, которая станет устойчивой приметой образа Геракла, а волосы, короткой курчавой шапочкой прикрывающие её, вносят свою долю смятения и страсти. Резко усиливается асимметрия лица, рисунок черт как таковых - глаз, носа, губ, бровей - более не существует. Он сминается пластическим натиском, форма словно перемалывается в одном общем котле, из которого потом отдельные черты, заново сформированные, возникают в новых связях. Шея не сохраняет прямой посадки; она кренился, изгибается, вращаясь вслед за тяжёлой головой. Скопас утверждает эту искажённость пропорций и черт как принцип, как новый идеал страдания и страсти.

Скопас предпочитал работать в мраморе, почти отказавшись от излюбленного мастерами высокой классики материала — бронзы. Мрамор позволял передавать тонкую игру света и тени, разнообразные фактурные контрасты. Его «Менада» («Вакханка», ок. 350 г. до н. э., Дрезден, скульптурное собрание), спутница бога Диониса, воплощает образ человека, одержимого бурным порывом страсти. Изображена в состоянии бурного стремительного танца, порыва, полностью ее захватившего. Фигура резко изогнута, голова запрокинута, распущенные волосы тяжелой волной падают на плечи.

Движение изогнутых складок ее хитона подчеркивает стремительный порыв тела. Скопас уловил и запечатлел в этой скульптуре очень сложное движение. Беспокойная игра светотени усиливает ощущение душевной взволнованности.

Герои Скопаса предстают то глубоко задумчивыми, элегичными, то живыми и страстными, но всегда они гармоничны и значительны.

Сохранился фриз Галикарнасского мавзолея с изображением битвы греков с амазонками. Стремительной динамики и напряжения полна часть фриза, исполненная Скопасом. На смену равномерному и постепенно нарастающему движению фриза Парфенона приходит ритм подчеркнуто-контрастных противопоставлений, внезапных пауз, всплеск движений. Резкий контраст света и тени подчеркивает драматизм композиции.

С именем Скопаса связывают замечательное надгробие юноши («Надгробие юноши из Аттики», ок. 340 г. до н. э., Афины, Национальный археологический музей). Скульптору принадлежали, в числе прочего, оригиналы скульптур Аполлона Кифареда, сидящего Ареса виллы Людовизи и, возможно, Ниобид, умирающих вокруг своей матери. Влияние искусства Скопаса на дальнейшее развитие греческой пластики было громадным, и его можно сравнить лишь с воздействием искусства его современника — Праксителя.

Другой великий мастер той же школы, *Пракситель*, воспекает радость жизни и чувственную красоту человеческого тела. В своем творчестве скульптор обратился к образам, проникнутым духом ясной и чистой гармонии, спокойной задумчивости, безмятежной созерцательности. Изобразив гармонически развитых, прекрасных героев, Пракситель также обнаружил связь с искусством высокой классики, однако и его полные грации и тонких чувств образы утратили героическое жизнеутверждение и монументальное величие произведений эпохи расцвета, приобретая более лирически-утонченный и созерцательный характер. Лучше всего удавались ему идеально-прекрасные юношеские и полудетские фигуры с оттенком едва пробудившейся или ещё скрытой страстности (Аполлон Сауроктон, Афродита Книдская, Гермес с младенцем Дионисом на руках и др.).

С наибольшей полнотой мастерство Праксителя раскрывается в мраморной группе «*Гермес с Дионисом*» (ок. 330 г. до н. э., Олимпия, Археологический музей). Поза Гермеса выражает состояние безмятежного покоя. Изящен изгиб фигуры Гермеса, непринужденна поза отдыха молодого

стройного тела. В нем нет силы, мужественности. Гермес привлекает изяществом и поэтической одухотворенностью. Правильный овал лица с идеально красивыми чертами и легкая улыбка рождает чувство ясной гармонии и безмятежной созерцательности.

Праксителя прославила, прежде всего, статуя *«Афродита Книдская»*, ставшая первой обнаженной женской фигурой в греческой скульптуре. Пракситель создал новый идеал женской красоты, воплотив его в образе Афродиты, которая, сняв одежду, собирается войти в воду. Хотя статуя предназначалась для культовых целей, образ прекрасной обнаженной богини освободился от торжественной величественности. Он пленяет жизненностью, совершенством форм и пропорций, удивительной гармоничностью. Статую чрезвычайно высоко ценили в древности. Афродита Книдская вызывала множество повторений в последующие времена, но ни одно из них не могло сравниться с оригиналом. В них преобладало чувственное начало, в то время как в Афродите Книдской воплощено преклонение перед совершенством красоты человека. Афродита Книдская известна в римских копиях, лучшие из них хранятся в Ватиканском и Мюнхенском музеях, голова Афродиты Книдской — в собрании Кауфмана в Берлине.

В мифологические образы Пракситель подчас привносил черты повседневной жизни, элементы жанра. Статуя *«Аполлона Сауроктона»* (третья четверть 4 в. до н. э., Рим, Ватикан) — изображение изящного мальчика-подростка, который целится в бегущую по стволу дерева ящерицу. Так переосмысливается традиционный образ божества, приобретая жанрово-лирическую окраску. Некоторые статуи Праксителя были искусно окрашены живописцем Никием. Тонкая поэзия, присущая творениям Праксителя, еще долго продолжала жить в мелкой пластике. Искусству Праксителя присуще богатство чувств, изысканная и тонкая красота, гедонизм. Эти качества проявились в таких его произведениях, как *«Сатир, наливающий вино»*, *«Эрот»*, *«Отдыхающий сатир»*, рельефах святилища Лето в Мантинее.

Если в искусстве Скопаса и Праксителя еще ощутимы связи с принципами искусства высокой классики, то в художественной культуре последней трети 4 в. до н. э. эти связи слабели. В противоположность афинским мастерам-идеализаторам, скульпторы пелопонесской школы этой же эпохи в Аргосе и Сикионе работали в натуралистическом духе, преимущественно воспроизводя сильные и красивые мужские фигуры, а также портреты известных лиц. Среди этих художников первое место принадлежит Лисиппу - последнему большому мастеру поздней классики и эллинизма. Расцвет его творчества приходится на 40—30-е гг. 4 в. до н. э., на время правления Александра Македонского. Его произведения не сохранились, о них дают представление описания античных авторов и римские копии.

Лисипп - первый скульптор реалистического направления в античности. Скульптор решал вопросы индивидуализации личности, приближал образы к реальной действительности, стремился дать их в конкретной жизненной ситуации, вносил более ясно выраженные особенности возраста, рода занятий. Новыми в творчестве Лисиппа были его интерес к характерно-выразительному в человеке, а также расширение изобразительных возможностей скульптуры.

Предвосхищая искусство эллинизма динамичного в отличие от величественно спокойной классики, Лисипп ввёл свой канон, по которому тело человека в отличие от Поликлета стало более лёгким и стройным (голова — одна восьмая), а тела с более легкими, удлинёнными пропорциями представлял в сложном, пространственно-многоплановом движении.

Свое понимание образа человека Лисипп воплотил в статуе юноши, скребком счищающего с себя песок после состязаний, — «*Апоксиомен*» (325—300 гг. до н. э., Рим, Ватикан). Фигура задумана в очень сложных формах, она находится в движении. Для этого скульптору пришлось переменить всю систему пропорций Поликлета. Лисипп удлинит руки и ноги, уменьшил размеры головы, так что туловище уже по внешнему своему

объему не могло играть доминирующей роли. Спортсмен опирается на левую ногу, правая отставлена назад, в сторону. Корпус атлета наклонен вперед и в то же время дан в сильном повороте. Фигура как бы переступает с ноги на ногу. Апоксиомен представлен скульптором не в момент напряжения сил, а в состоянии расслабленности. Стройная фигура атлета показана в сложном развороте, словно предлагающем зрителю обойти статую. Движение свободно развернуто в пространстве. Лицо выражает усталость, глубоко посаженные затененные глаза смотрят вдаль.

Большое значение имело творчество Лисиппа для развития портрета. В созданных им портретах Александра Македонского, при дворе которого он состоял художником, обнаруживается глубокий интерес к раскрытию духовного мира героя. Наиболее примечательна мраморная голова Александра (Стамбул, Археологический музей), в которой раскрыт образ сложный и противоречивый.

Лисипп умело передает переход от состояния покоя к действию и наоборот. Таковы скульптуры «Отдыхающий Гермес», «Гермес, подвязывающий сандалию», «Эрот». В числе прочих мастер создал типический образ Геракла.

Леохар - древнегреческий скульптор середины 4 века до н. э. Представитель академического направления в искусстве поздней классики. Как и Лисипп являлся придворным мастером Александра Македонского. Следовал традиционному классическому идеалу: создавал мифологические сцены и изображал богов. Леохар является исполнителем нескольких портретных статуй изображавших членов семьи Филиппа. На стиль произведений Леохара повлияли творчество Фидия и современная Леохару живопись, что проявилось в умении естественно передавать движения в плавности очертаний его статуй. Мастер работал в бронзе и мраморе. Будучи афинянином, работал не только в Афинах, но и в Олимпии, Дельфах, над скульптурным декором Галикарнасского мавзолея (совместно со Скопасом).

Его произведения известны в основном по более поздним копиям и сообщениям античных авторов (Павсаний, Плиний старший и др.)

Наиболее полно художественная программа Леохара, раскрывается в знаменитой статуе *Аполлона Бельведерского*. Статую, нашли в 15 в. в Анцио - во владении кардинала Джулиано делло Ровере. Взойдя на папский престол и став папой Юлием II, он повелел поставить статую в Оттогонском дворике Бельведерского дворца в Ватикане, откуда Аполлон Леохара и получил свое название.

Статуя изображает Аполлона, древнегреческого бога солнца и света, сына Зевса и Лето (Латоны), брата-близнеца Артемиды, в образе молодого прекрасного юноши, стреляющего из лука. Скульптура поразительным образом воплощает собой то, что древние греки называли «теофанией» – «внезапным вступлением в реальный мир доселе незримого божества». Фигура, построена смело и оригинально. Всё его тело в движении. Аполлон, как бы, появляется из глубины пространства. В левой вытянутой руке Аполлон держит лук, как будто он только что выстрелил и следит за полётом стрелы. В выражении его лица подчеркнуты горделивость и пылкость, свойства которые раньше были чужды образу Аполлона. За спиной у него висел колчан для стрел, а в опущенной правой руке - украшенная лентами лавровая ветвь. Ниспадающая сзади и переброшенная через руку мантия создавала фон для высокой стройной фигуры.

Облик Аполлона чрезвычайно элегантен. Обращает на себя внимание его пышная, изысканная причёска с завязанным бантом наверху. В фигуре Аполлона сочетаются сила и грация, энергия и лёгкость. Шагая по земле, он словно парит над ней. Причём его движение не сосредотачивается в одном направлении, а как бы лучами расходится в разные стороны. Для достижения подобного эффекта нужно было немалое мастерство ваятеля. Однако такой эффект исследователи его творчества считают слишком очевидным. Аполлон Леохара настойчиво приглашает, почти требует, любоваться его красотой.

В статуе Аполлона Бельведерского пленяет не только совершенство образа, но и мастерство техники исполнения. Со времен эпохи Возрождения Аполлон Бельведерский считается самым значительным произведением древнего искусства. Скульптура воспета в многочисленных стихах и описаниях. Немецкий историк искусства И.И. Винкельман называл эту скульптуру «высшим идеалом искусства среди всех дошедших до нас античных произведений», а Карл Юсти (биограф И.И. Винкельмана) говорил об Аполлоне Бельведерском как об «утреннем гимне восходящему солнцу греческого искусства».

Леохару принадлежит поражающая виртуозной техникой, холодным изяществом *Артемида Версальская* ("Диана-охотница" или "Диана Версальская"), выполненная Леохаром приблизительно в 340 году до н.э. Не сохранилась. Скульптуры такого типа известны археологам по раскопкам в Лептис-Магне и Анталье. Одна из копий находится в Лувре.

Артемида одета в дорийский хитон и гиматий. Правой рукой она готовится извлечь из колчана стрелу, левая покоится на голове сопровождающего её оленёнка. Голова повернута вправо, в сторону вероятной добычи. Изображение стремительного движения, красивого разворота фигуры характерно для искусного скульптора.

Слияние театрализованной патетики с жанровостью выступает в скульптурной группе Леохара «*Ганимед, похищаемый орлом*». Ганимед, необыкновенной красоты троянский юноша, по велению Зевса был похищен священным орлом и принесен на Олимп. Там Ганимед стал любимцем Зевса и виночерпием богов. Огромный размах мощных крыльев хищной птицы, уносящей мальчика-пастуха, величавая торжественность фигурки будущего виночерпия Зевса, встревоженная, прыгающая у ног его собака, обронённая на землю пастушеская свирель — все это своей детализировкой свидетельствуют о новых тенденциях в греческой пластике на рубеже классики и эллинизма. Композиция сложной многофигурной группы решена

блестяще. Это произведение Леохара предвосхищает жанровые скульптуры эллинизма.

2.4. Скульптура Эллинизма

В эллинистический период в жизни Древней Греции происходят грандиозные политические перемены: походы Александра Македонского, создание грандиозной державы, ее распад, возникновение монархий, которыми правили полководцы Александра, войны между монархиями. Центрами эллинистического мира становятся Александрия (Египет), Антиохия (Сирия), Пергам (Малая Азия). Приток рабов, военнопленных позволил развернуть громадное строительство. Возводятся великолепные царские дворцы, роскошные парки, украшенные декоративной скульптурой, общественные здания, богатые частные дома. Греческое искусство обогащается идеями и темами восточного искусства. Происходит своеобразное сочетание культурных достижений Греции и древневосточных цивилизаций, систематизация знаний, накопленных тысячелетиями.

Появление монархий привело к утрате гражданского самосознания. Рабовладельческая демократия полиса - основа высокого расцвета искусства классики - безвозвратно ушла в прошлое. С ней ушел из жизни и свободный гражданин полиса, активно участвовавший в управлении государством, с оружием в руках защищавший его от врагов, постоянно ощущавший свою неразрывную связь с коллективом свободных граждан. На смену свободному эллину классической эпохи пришел подданный деспотической монархии, освобожденный от обязанности защищать свое государство во время войн и лишенный прав участия в государственном управлении. Тесная связь человека с коллективом оказалась утраченной. В сознании людей эпохи эллинизма развиваются индивидуалистические тенденции, чувство неуверенности в себе, бессилия противостоять ходу событий. Так возникает характерное для мировоззрения эллинистического человека сознание конфликта с окружающей его действительностью, конфликта, породившего в художественных образах элементы диссонанса, трагического надлома.

Трагическому мироощущению, стремлению замкнуться в мире личных переживаний способствовали также бесконечные войны.

Эллинистическое искусство наполнено контрастами - гигантского и миниатюрного, парадного и бытового, аллегорического и натурального. Главная тенденция эпохи - возрастающее внимание к личности конкретного человека, интерес к национальным, возрастным, социальным приметам, событиям повседневной жизни.

Как и в классическую эпоху, скульптура в эпоху эллинизма сохраняла ведущее значение среди других видов изобразительного искусства. Ни в одном другом виде искусства сущность и характер эллинистической эпохи не отразились так ярко и полно, как в скульптуре, украшавшей частные дома, общественные здания, площади, акрополи. Для эллинистической скульптуры характерно отражение и раскрытие духа беспокойства и напряжения, стремление к помпезности и театральности, а иногда грубый натурализм. Авторы же самых прославленных скульптур, про которых ничего или почти ничего неизвестно, работали в русле классической традиции, развивая ее поистине творчески.

Греческая классика создала свой художественный идеал, обобщенный образ человека-гражданина, в котором неразрывно связаны черты доблести и красоты. В эллинистическом искусстве произошло как бы расщепление целостного образа человека: с одной стороны, воплощаются в преувеличенно монументализированных формах его героические качества. С другой - своеобразную противоположность им составляют образы лирически-интимного или буднично-повседневного характера.

Если в искусстве 5 в. до н.э. образы богов отличались такой же естественностью и человечностью, как и образы людей, то в эллинистическом искусстве образы богов часто наделяются чертами гипертрофированной монументальности. Характерные черты эпохи - внезапное расширение границ мира, открытие новых земель, возникновение и падение громадных государств, грандиозные военные столкновения,

великие научные открытия, невиданно расширивших познания человека и его кругозор, периоды бурного подъема и жестокого кризиса. Все это определило титанический характер, сверхчеловеческую силу и бурную патетику образов - качества, присущие выдающимся произведениям эллинистической *монументальной скульптуры*.

Развитие гигантской державы в эту эпоху образовало много художественных школ в скульптуре. Они возникли на острове Родос, в Александрии, в Пергаме, на территории собственно Греции.

Родосская школа скульптуры развивала традиции Лисиппа, здесь выработался образ сильного, атлетически сложенного обнаженного мужчины. От искусства Родоса до нашего времени дошли главным образом образцы позднеэллинистической монументальной пластики. Согласно указаниям источников, на Родосе было 100 колоссальных статуй и среди них знаменитый *«Колосс Родосский»* — бронзовая статуя бога солнца Гелиоса свыше 30 м в высоту, воздвигнутая учеником Лисиппа Харесом в 292-280 гг. до н.э., которая служила маяком. Статуя эта, считавшаяся одним из семи чудес света, была разрушена землетрясением в 20-х годах II в. до н.э.

Прославленным произведением родосской школы была группа *«Лаокоон и его сыновья»*, выполненная около 50 г. до н.э. Скульптура работы греческих ваятелей Агесандра, Полидора и Афинодора является мраморной копией второй половины I века до н.э. с оригинала, который был выполнен в бронзе в 200 г. до н.э. в Пергаме и не сохранился. Скульптурная группа изображает смертельную борьбу Лаокоона и его сыновей со змеями. Сюжет этого произведения взят из мифов о Троянской войне. Троянский жрец Лаокоон предупреждал сограждан об опасности перенесения в Трою оставленного греками деревянного коня. За это Аполлон, покровительствовавший грекам, направил на Лаокоона двух огромных змей, задушивших жреца и двух его сыновей.

Страшная душераздирающая по своему драматизму сцена показана виртуозно. Гигантские змеи душат в своих смертоносных кольцах Лаокоона

и его сыновей. Одна из змей впивается в грудь младшего сына, другая кусает в бедро отца. Младший сын уже задохнулся, старший напрасно умоляет отца прийти ему на помощь. Сам Лаокоон борется с чудовищем. Голова его запрокинута в нестерпимой муке, тело изогнуто, изо рта как бы несется отчаянный крик, в глазах — нестерпимая боль. С огромной силой мастера показали физическое и моральное страдание героев. Страшная гибель жреца и его сыновей показана с подчеркнутой наглядностью.

Скульптура свидетельствует о большом мастерстве художников, умело задумавших драматический эффект, о великолепном знании анатомии: показано, например, как мышцы живота Лаокоона сокращаются от резкой боли, вызванной укусом змеи. Искусна композиция: группа мастерски развернута в одной плоскости и исчерпывающе воспринимается с одной, фронтальной точки зрения. Однако мелодраматизм общего замысла, использование внешних эффектов в ущерб глубине образов, дробность и некоторая сухость пластической разработки фигур составляют недостатки этой скульптуры, не позволяющие причислить ее к высшим достижениям искусства.

Родосскому мастеру принадлежит прекраснейшая из монументальных статуй *Ника Самофракийская* - одно из лучших произведений ранней эллинистической пластики. Скульптура воздвигнута в честь победы, одержанной в 306 г. до н.э. Деметрием Полиоркетом над флотом египетского правителя Птолемея. Высеченная из паросского мрамора, богиня стояла на высокой отвесной скале на берегу моря, открытая ветру и брызгам морской пены. Пьедесталом для скульптуры служил нос боевого корабля. Дошедшая до нашего времени с большими потерями - обезглавленная, без рук, с поломанными крыльями — в музейной экспозиции Лувра она буквально царит над окружающим пространством и, кажется, наполняет его шумом прибоя и ветра, сверканием солнца, синевой неба. Складки ее одежды трепещут, развеваются, обрисовывая ее стан, устремленный вперед.

Мощная фигура богини с распростертыми крыльями, противостоящая бурным порывам встречного ветра, ее уверенный шаг, каждое движение тела, каждая складка трепещущей от ветра ткани - все в этом образе полно ликующего чувства победы. Это победное чувство дано без какой бы то ни было выпренности и риторики - образ Ники поражает, прежде всего, своей огромной жизненностью, эмоциональным напряжением и страстной патетикой. Греческие мастера многократно изображали богиню победы в монументальной скульптуре, однако никогда еще они не достигали такого эмоционального подъема, никогда не выражали с такой яркостью чувства победы, как в самофракийской статуе.

Ника Самофракийская дает пример нового пластического решения, характеризующегося более сложным пониманием движения и более дифференцированной трактовкой пластических форм. Общее движение фигуры Ники носит сложный винтообразный характер, скульптура имеет большую «глубину», достигаемую не только за счет откинутых назад крыльев, но и сильным шагом Ники и общей устремленностью ее фигуры вперед. Более подробно, нежели в классической скульптуре, трактована пластическая форма. Например, с изумительной тонкостью обрисованы мышцы тела, проступающие сквозь ткань прозрачного хитона.

В трактовке образа и в самой постановке монументальной статуи автор Ники выступает как продолжатель достижений Скопаса и Лисиппа, но вместе с тем в самофракийской Победе отчетливо проявляются черты эллинистической эпохи. Даже самые драматические образы Скопаса сохраняли человеческий масштаб, в них не было преувеличения, тогда как в скульптуре Ники проявляются черты особой грандиозности, титанизма образа. Отметим явную связь скульптуры с окружением. Статуя Ники не только требовала обхода с различных сторон, но и находилась в неразрывной связи с окружающим ее ландшафтом. Постановка фигуры и трактовка одежды таковы, что кажется, будто Ника встречает напор реального ветра, который раскрывает ее крылья и развеивает одежду.

Наряду с идущей от Скопаса и Лисиппа героической линией в эллинистической скульптуре Греции важное место занимало направление, восходящее к творчеству Праксителя. Обращением к прошлому, к возвышенным идеалам греческой классики видится скульптура Афродиты, традиционно называемая *Венерой Милосской* (120 г. до н.э.; ск. Агесандр). Была найдена в 1820 году на острове Мелос и сразу получила известность как совершенное создание греческого искусства (паросский мрамор, руки утрачены). По описанию современников, богиня в одной руке держала яблоко, другой придерживала ниспадающую одежду.

Скульптура с разных точек зрения кажется то гибкой и подвижной, то полной сдержанного покоя. Свет, блики, скользя по поверхности паросского мрамора, создают ощущение прекрасного человеческого тела. В облике Венеры сочетаются нежность и сила. Идеально правильные черты пленяют ясным спокойствием и поэтической одухотворенностью. Созерцание ее рождает чувство светлой гармонии, чистоты и нравственности. Она мало похожа на современные ей статуи, изображающие богиню любви. Афродита Милосская, обнаженная только наполовину, задрапированная до бедер, строга и возвышенно спокойна. Она олицетворяет не столько идеал женской прелести, сколько идеал человека в общем и высшем значении. Главная черта, представляющая особую привлекательность этого произведения, - это этическая высота образа.

Для родосской скульптуры чрезвычайно характерны многофигурные группы на сюжеты остродраматического характера. В отличие от пергамских скульпторов родосские мастера позднеэллинистического времени стремились не столько к раскрытию внутренней патетики героического образа, сколько к воплощению сложных повествовательных сюжетов, рассчитанных на театральные, бьющие по нервам эффекты.

Характерным образцом в этом отношении является многофигурная скульптурная группа, известная под названием «*Фарнезский бык*», выполненная скульпторами Аполлоном и Тавриском во второй половине 2

в. до н.э. (известна в римской копии). Сюжет композиции взят из греческой мифологии. Антиопа, мать двух сыновей — Зефа и Амфиона, — находилась в рабстве у жестоко преследовавшей ее царицы Дирки. Сыновья были воспитаны вдали от матери и не помнили ее лица. По приказу Дирки Зеф и Амфион должны были привязать Антиопу к рогам дикого быка. Юноши, узнавшие, что им предстоит казнить родную мать, привязали к рогам быка вместо нее жестокую Дирку. Сюжет явно заключал в себе идею неотвратимости кары за злодеяние и восстановление в мире справедливости.

Создатели «Фарнезского быка» постарались со всеми подробностями воспроизвести сцену казни. Группа включает фигуры Зефа, Амфиона, Дирки, Антиопы, символическое изображение места действия. Однако образы действующих лиц невыразительны, чувства их не раскрыты, движение носит чисто внешний характер. Зритель, не знающий сюжета, вряд ли поймет, что, собственно, изображает эта группа. Акцент поставлен не на развернутой образной характеристике героев, а на занимательных подробностях драматической ситуации. Построение группы отличается дробностью и запутанностью; по существу, общий композиционный замысел и средства его выражения выходят за грани возможностей скульптуры.

Рядом с родосской художественной школой стоит *пергамская*, процветавшая в период среднего эллинизма. Ведущими в Пергаме являлись художественные традиции Скопаса с его интересом к бурным проявлениям чувств, передаче стремительных движений. Прогрессивной чертой пергамского искусства было более широкое, нежели в классике, отражение различных сторон действительности, выразившееся в появлении новой тематики, что в свою очередь повлекло за собой расширение и развитие системы художественных жанров.

Среди отдельных жанров скульптуры наибольшее развитие получила монументальная пластика, бывшая необходимым элементом архитектурных ансамблей и ярко воплотившая важнейшие черты эпохи. Наряду с мифологической тематикой, ярко представленной в огромных рельефных

композициях Алтаря Зевса, в пергамской монументальной пластике встречается и историческая тематика: эпизоды битвы пергамцев с галлами в групповых композициях того же пергамского акрополя.

Среди архитектурных комплексов Пергама наиболее знаменит прославленный *алтарь Зевса* (около 180 г. до н. э.), построенный Эвменом II в честь победы над галлами в 180 г. до н.э. Первый ярус, служивший ему основанием, представлял собой подиум девятиметровой высоты, на боковых и задней стенках его был развернут грандиозный скульптурный фриз, исполненный в технике горельефа и изображавший битву олимпийских богов и восставших гигантов со змеями вместо ног (длина 120 м, высота 2,3 м). На западной стороне подиума находилась широкая лестница, которая вела во второй ярус, к жертвеннику, занимавшему здесь центральное положение. Верхняя площадка (ее размеры 37,7х34,6 м) ограничивалась со всех сторон ионической колоннадой.

Монументальная скульптура Пергама достигает в алтаре Зевса высоты своего расцвета. В скульптурных композициях фронтонов и метоп классической эпохи греческие мастера неоднократно в иносказательной форме выражали идеи своего времени. Так, изображение борьбы лапифов с кентаврами должно было напоминать грекам о борьбе с персами. В скульптурных композициях Олимпийского храма и метопах Парфенона победа лапифов воспринималась как торжество свободного, разумно направляющего свою волю человека над стихийными силами зла. Сходная тема в пергамском фризе получила иное истолкование. Долголетняя война с "варварами" предстала как гигантомахия - борьба олимпийских богов с гигантами. Однако если произведения классического искусства прославляли величие человека, то пергамский фриз призван возвеличить могущество богов и царей. Боги побеждают гигантов не своим духовным превосходством, а только благодаря своему сверхъестественному могуществу. При всей своей титанической силе гиганты обречены — их сокрушают молнии Зевса, стрелы Аполлона и Артемиды, их грызут звери,

сопровождающие богов. Показательно в данном случае введение страшных божеств, не встречавшихся в классической скульптуре (например, трехликой и шестирукой Гекаты).

Гениально решена композиционная задача — наглядно показать два борющихся мира. Фигуры богов, выполненные горельефно, почти отделяются от фона, возвышаются над поверженными гигантами. Они даны в самых сложных поворотах и бурных движениях, которые подчеркнуты живописно развивающимися одеждами и резким контрастом света и тени.

В пергамском фризе нашла наиболее полное отражение одна из существенных сторон эллинистического искусства — особая грандиозность образов, их сверхчеловеческая сила, преувеличенность эмоций, бурная динамика. Искусство эллинизма не знает более яркого воплощения темы титанической борьбы, чем изображение схватки Зевса с тремя гигантами. Головы их не сохранились, но выразительность могучих тел ярко передает сверхчеловеческое напряжение этой борьбы. В обнаженной фигуре Зевса ощущается такая беспредельная мощь, что удары молнии, обрушиваемые на гигантов, воспринимаются как ее непосредственное излучение. Верховный бог уже готов поразить предводителя врагов Порфириона.

Столь же драматичен эпизод битвы с участием Афины. Схватив за волосы прекрасного крылатого гиганта Алкионея, богиня повергает его на землю. Змея Афины впивается в его грудь. Тело гиганта напряженно изогнуто, голова запрокинута в нестерпимой муке, широко раскрытые, глубоко посаженные глаза полны страдания. Рядом с Афиной из земных недр поднимается мать гигантов — Гея. Она тщетно умоляет Афину пощадить Алкионея. В ее образе мастерски передана трагическая скорбь матери, оплакивающей гибель своих сыновей. В движениях и жестах Афины царит грозная решимость и торжество победителя. Летящая Ника уже готова украсить голову Афины венком победителя. Резкие контрасты света и тени, сопоставление мощной мускулатуры гиганта и живописно развевающихся

складок одежды богини усиливают драматическую выразительность композиции.

Пергамский фриз был исполнен группой мастеров, имена которых сохранились на цоколе постройки. Среди его создателей были скульпторы Дионисад, Орест, Менекрыт и другие. Мастерство скульпторов огромно: оно сказывается в ярчайшем воплощении самых разнохарактерных образов, эмоций и пластических мотивов — от сверхчеловеческой мощи Зевса до прекрасного лирического образа богини зари Эос; одинаково успешно переданы напряженные мускулы гигантов и складки прозрачных хитонов богинь. Условность изображенного сражения начинает здесь сопоставляться с реальным пространством: ступени, по которым поднимался человек, шедший к алтарю, служили и участникам яростной битвы. Они то опускаются коленями на эти же ступени, то восходят по ним подобно реальным существам.

Звучание пластических форм напряженных мускулов, трагические, обращенные к небу лики гигантов приобретают порой характер драматической феерии, разыгранной искусными актерами, сумевшими в своей трагедии передать чувства, волновавшие людей той бурной эпохи. В рельефах Пергамского алтаря находит пластическое выражение целый мир человеческих чувств. Если более скромные по своим масштабам композиции классической эпохи вызвали в человеке спокойную уверенность в своей силе и значительности, то грандиозные образы Пергамского алтаря признаны потрясти человека, заставить его почувствовать свою слабость перед высшими силами.

Внутренний малый фриз Пергамского алтаря Зевса (170 -160 гг. до н.э.), не имеющий пластической силы обобщенно-космического характера большого, связан с более конкретными мифологическими сценами и повествует о жизни и судьбе Телефа, сына Геракла. Он меньше размерами, фигуры его спокойнее, сосредоточеннее, порой элегичны. Сохранившиеся фрагменты изображения - Геракл, устало опирающийся на палицу, греки,

занятые постройкой корабля для путешествия аргонавтов. В сюжете малого фриза выступила излюбленная в эллинизме тема неожиданности, эффект узнавания Гераклом своего сына Телефа. Так патетическая закономерность гибели гигантов и случайность, господствующая в мире, определили темы двух эллинистических фризів алтаря Зевса.

Рельефы алтаря завершают «героический» период развития эллинистической монументальной скульптуры. Искусство позднего Эллинизма не смогло подняться до уровня скульптур алтаря Зевса. В пергамском фризе нашла наиболее полное отражение одна из существенных сторон эллинистического искусства — особая грандиозность образов, их сверхчеловеческая сила, преувеличенность эмоций, бурная динамика. Это — не превзойденный шедевр мирового искусства.

Дары царя Аттала 1. Пергам не раз отражал нашествие галлов, и эти события были дважды запечатлены в памятниках искусства. По заказу Аттала I в 220 г. до н.э. была создана серия скульптур в честь победы греков над варварами (ск. Эпигон, Пиромах). В этих произведениях ярко выразились характерные черты пергамской школы. Бронзовые группы, прославляющие эту победу, стояли на Пергамском акрополе у святилища Афины. Их повторения были выставлены на южной стороне Афинского акрополя как дар богам за победу.

Самым крупным мастером, работавшим при дворе Аттала I во второй половине 3 в. до н.э., был скульптор Эпигон, к оригиналам которого восходят римские копии с отдельных статуй и групп из рассматриваемого комплекса. К лучшим из них принадлежит группа *«Галл, убивающий себя и свою жену»*. Драматическая ситуация используется художником для выражения героических черт образа. Пергамский мастер объективно передает доблесть побежденных: галл решается на такой отчаянный шаг, чтобы не попасть в позорный плен к победителям. Образ галла (очевидно, вождя племени) полон героического пафоса, усиленного контрастом его мощной фигуры с бессильно падающим телом его жены. Лицо галла выражает страдание и

трагическую решимость. При всей монументальности образа черты идеальности здесь выражены слабее; большое внимание уделено передаче этнического типа. Композиция группы отличается сложностью: объединение различных по образной характеристике и контрастных по движению фигур проведено с большим мастерством. Группа рассчитана на обход с различных сторон. В соответствии со сменой зрительных аспектов меняются не только композиционно-пластические мотивы, но и характеристика образов — на первый план выступают то черты страдания, то героического пафоса.

В статуе «Умирающего галла» дано другое воплощение темы гибели на поле битвы. Истекающий кровью галл пытается приподняться, но силы покидают его и сознание угасает. Снова пергамский мастер создает героический образ иноплеменника, убедительно воплощая сложную гамму чувств умирающего — его мужество, страдание, сознание неотвратимой смерти. В этом произведении меньше пафоса, нежели в рассмотренной выше скульптурной группе, но больше глубокой проникновенности, и тем сильнее художественное воздействие образа. В статуе «Умирающего галла» особенно точно передан этнический тип галла — резкие черты лица, усы, волосы, торчащие короткими грубыми прядями (галлы смазывали их известковым раствором), тело сильное, но лишенное признаков того гармонического развития, которое достигается гимнастическими упражнениями. Художник изобразил даже такую характерную принадлежность галльского вождя, как металлическая гривна на шее.

Победная серия скульптур включает и предполагаемый *портрет Аттала I*. Царь Пергама 241-197 гг. до н.э., по уверениям современников, по праву носил прозвище Сотер, т. е. спаситель. Атталу удалось наголову разбить галлов, угрожавших его государству. Удачливый полководец, дальновидный политик, ставший верным другом Рима, этот блистательный человек резко выделяется среди греческих правителей. Мраморная голова (больше натуральной величины), найденная в Пергаме, предположительно изображает Аттала I, хотя установить подлинность портрета с помощью

монетных изображений невозможно. Великолепный венок локонов был создан отдельно, а затем надет на более простую прическу. Таким образом, вначале скромный портрет хотели, очевидно, сделать более выразительным, царственным. Очевидно, Аттал I изображен здесь на вершине своей славы. Исследователи отмечают, что портрет пергамского царя поразительно похож на портрет Александра, выполненный Лисиппом. Однако пышная шевелюра придает его изображению более эффектный вид.

Эллинистические мастера значительно обогатили арсенал художественных средств скульптуры. Они открыли новые возможности более конкретной передачи натуры, нашли приемы для показа различных эмоций, для передачи движения в его сложных и разнообразных формах, разработали новые композиционные принципы в построении многофигурных групп и рельефов, продолжили поиски трехмерности скульптуры и построения скульптурного памятника с учетом множественности точек зрения. Расширение кругозора искусства связано и с его пытливым интересом к человеческой личности, ее индивидуальным характеристикам.

Данная тенденция нашла свое отражение в *эллинистическом портрете*. Греческая классика не знала столь развитого портрета. Первые попытки внести в портрет элементы душевного переживания еще в очень общей форме были сделаны Лисиппом. Эллинистические портреты, сохраняя свойственный греческим художникам принцип типизации, несравненно более индивидуализировано передают не только черты внешнего облика, но и различные оттенки душевного переживания модели. Если мастера классического времени в портретах представителей одной и той же общественной группы прежде всего подчеркивали черты общности (так возникли типы портретов стратегов, философов, поэтов), то эллинистические мастера, в сходных случаях сохраняя типические основы образа, выявляют характерные особенности данного конкретного человека.

Характерное для эллинизма ослабление идеальной обобщенности образа, повышенный интерес к правдивой передаче натуры, обращение к

внутреннему миру человека можно проследить в *портрете Аристотеля* из римского Национального музея. Внутренняя характеристика образа дана еще обобщенно, без детализации; пластическое воплощение отличается строгостью, композиция фронтальная, построение лица подчеркнуто конструктивно. Новым в этом портрете является повышенное внутреннее напряжение образа, содействующее передаче духовной мощи великого мыслителя. Сходными особенностями отличается также относящийся к началу 3 в. до н.э. *портрет Эпикура*. Следующий шаг вперед представляют собой *портреты Менандра*, известного драматурга конца 4 - начала 3 в. до н.э. В превосходном портрете, хранящемся в ленинградском Эрмитаже, меньше связанности с каноническими принципами, более индивидуально переданы черты тонкого нервного лица Менандра, детальнее раскрывается его внутренний облик - черты раздумья, грусти, усталости. Однако эти качества образа выражены приглушенно, они еще не составляют предмета основного внимания художника. Композиционное построение стало свободнее, голова дана в легком повороте и наклоне, чем усиливается впечатление естественности; большей мягкостью отличается пластическая моделировка.

Пример зрелого эллинистического портрета дает сохранившаяся в римской копии портретная статуя афинского оратора Демосфена (ск. Полиевкт). Статуя выполнена в 280 - 279 гг. до н.э., то есть более чем сорок лет спустя после смерти Демосфена. Полиевкт отказался от какой бы то ни было идеализации в передаче индивидуальных черт лица Демосфена, трактуя их с ярко выраженным портретным сходством, что свидетельствует о тщательном изучении прижизненных изображений оратора. Конкретизация образа не помешала скульптору создать образ чрезвычайно широкого охвата и большой идейной глубины.

При работе над портретом Демосфена Полиевкт руководился стремлением воссоздать трагический образ афинского патриота, который безуспешно пытался объединить своих сограждан в борьбе против

Македонии, готовившейся к захвату Аттики. Погруженный в себя оратор стоит, склонив голову, согнув плечи, сжав опущенные руки. Избороженный морщинами лоб, запавшие глаза, впалые щеки, слабое худое тело, одежда - плащ, небрежно скомканный и переброшенный через плечо, превращенный у пояса в беспорядочно смятый комок, выразительный жест - весь облик Демосфена выражает сознание бессилия, горечь и разочарование, чувство трагической безысходности. Это образ человека, исчерпавшего все свои силы в бесплодной борьбе. Значение портрета Демосфена состоит в том, что в этом произведении (в отличие от портрета Менандра, в котором передавалось только общее душевное состояние) осуществлен переход к изображению конкретного переживания героя. Портрет Демосфена - это не только изображение отдельной индивидуальности, он содержит в себе глубокую историческую оценку одного из выдающихся деятелей эпохи.

Реалистическую линию эллинистического портрета завершает бронзовый *бюст неизвестного философа* (или поэта) в Неаполитанском музее. С первого взгляда портрет поражает необычайной остротой в передаче внешнего облика старого философа: подчеркнуты признаки старческой дряхлости - морщины, бороздящие лицо, впалые щеки, старческие складки кожи на шее. Однако главное здесь не во внешней характеристике, а в глубокой передаче духовного облика человека. В противовес портретным образам классической эпохи неаполитанский портрет философа представляет человека в момент крайнего эмоционального напряжения. Здесь пафос переходит в трагический надлом. Тема духовного кризиса, положенная в основу этого образа, не только характеризует данную конкретную личность, но является выражением кризиса всей эпохи.

В искусстве эллинизма впервые предметом пластики стало *бытовое направление* натуралистического толка. Эллинские скульпторы создали замечательные изображения детского тела. "*Мальчик с гусем*" ск. *Бозэфа* - прелестный ребенок со всеми анатомическими особенностями детского возраста и со всем очарованием, ему свойственным.

К раннеэллинистическому времени относится найденная на дне моря близ острова Эвбеи *бронзовая статуя мальчика, скачущего на лошади*. Эта скульптура поражает небывалой свежестью художественного восприятия. Характерная внешность мальчика (классическое искусство не знало столь выразительного изображения детских возрастных особенностей), его естественная и свободная посадка, сильный порыв, увлекающий его вперед, - все передано без малейшей условности и идеализации. Общее пластическое решение, так же как и обработка бронзы отличается высоким совершенством.

Одним из замечательных произведений эллинистической мелкой пластики является статуэтка, известная под названием «*Старый учитель*». Изображающая согнутого годами худого старика, эта статуэтка отличается точностью образной характеристики, остротой жизненной наблюдательности и мастерством скульптурного решения. Натурализмом отличается работа скульпторов александрийской школы "*Старик, вынимающий занозу из ноги*". Более поэтичны и лиричны терракотовые статуэтки из Танагры.

Эпоха эллинизма характеризуется расцветом садово-паркового искусства и строительством загородных вилл. Новым видом пластики явилась *садовая декоративная скульптура*, широко применявшаяся при украшении парков. Например, изображение Нила с шестнадцатью детскими фигурами - аллегориями 16 локтей, на которые река поднимается во время разлива (автор неизвестен). Также появился так называемый живописный рельеф, в котором бытовые сцены изображались на фоне пейзажа (пейзаж впервые начал изображаться в скульптуре именно в эпоху эллинизма).

Храмовая скульптура. Скульптура Парфенона

«И дивный храм как будто весь поет»

И.В. Гете

Скульптурный ансамбль Парфенона — это одно из величайших творений мирового искусства. Он отличается удивительной цельностью и логической завершенностью. Это — воплощенная в мраморе ясная и величавая поэма об Афине. Скульптурные украшения храма созданы Фидием и его учениками Алкаменом, Агоракритом, Каллимахом и др. В пластических образах нашли воплощение чувства и настроения греков времени расцвета Афин. Именно поэтому вымысел здесь воспринимается как реальность, а сюжеты, навеянные жизнью, приобретают характер особенной возвышенной идеальности. В скульптуре Парфенона заключен глубокий смысл. В наглядно зримых образах раскрывается величие человека — идея, которая выражена и в архитектуре храма. В образно-поэтической форме утверждается мысль о красоте героической борьбы человека со стихийными силами природы.

Основная задача храма состояла в том, чтобы хранить хрисозлефантинную *статую Афины* (см. *творчество Фидия*). При всей важности этой статуи, ею не ограничивалась «скульптурная составляющая» храма. В нее входили две большие фронтовые композиции из ряда скульптур, отдельные выполненные в высоком рельефе скульптурные группы на метопах и ионийский фриз — в низком рельефе. Вся скульптура, находящаяся на храме, выполнена из пентелийского мрамора, но некоторые детали (оружие и изображения конской упряжи) сделаны из металла. Ряд деталей и фон были раскрашены. Все сюжеты фронтонов, метоп, зофорного фриза связаны с мифами об Афине, вдохновлявшей героев на подвиги.

Архитектура Парфенона предполагала размещение *метоп* над колоннадой, с внешней стороны храма. На 92 метопах представлены боги-олимпийцы и герои, сражения греков с амазонками и кентаврами, битвы богов с гигантами, эпизоды Троянской войны. Метопы располагались в

следующем порядке: по 14 на фасадных сторонах и по 32 – на боковых стенах. Вырезаны они были в высоком рельефе – горельефе.

Раньше рельефные метопы располагались обычно лишь на восточной и западной сторонах храмов. Парфенон они украшали также с севера и юга. На западной стороне на метопах показана битва греков с амазонками; на южной - греков с кентаврами; на северной - сцены из Троянской войны; на восточной - сражение богов и гигантов. Метопы западной стороны Парфенона сильно повреждены. Северные метопы тоже сохранились плохо (из тридцати двух лишь двенадцать): эта часть колоннады сильно пострадала от взрыва пороха. Здесь, видимо, рельефы были особенно хорошо исполнены, так как они чаще всего находились на виду. Вдоль этой стороны Парфенона проходила торжественная процессия по Акрополю.

Скульптор, украшавший рельефами метопы северной стороны, учитывал это, и направление общего движения и развитие действия на северных метопах он согласовал с движением человека вдоль храма. На первой метопе северной стороны был изображен как бы открывающий события бог солнца Гелиос, на одной из последних завершающих - богиня ночи Нюкс. Эти образы соответствовали началу и концу действия. На средних метопах показывались сборы в поход, прощание воинов, отъезд, сцены Троянской войны. Вход в храм был с востока, и в украшениях этой стороны скульпторы представляли самые значительные события. На восточных метопах была показана борьба и победа олимпийских богов над гигантами.

Лучше других сохранились 18 (из 32) метоп обращенной к обрыву южной стороны Парфенона. Близость обрыва, очевидно, мешала воспринять их человеку, стоящему на Акрополе у храма. Они хорошо были видны издали, из города снизу. Поэтому мастера сделали фигуры особенно объемными. Сохранившиеся метопы поражают мастерским изображением битвы греков с кентаврами. Здесь много трагических тем. В квадратах обрамлений показаны сцены яростных схваток не на жизнь, а на смерть,

различные ситуации борьбы, сложные положения тел. Нередко кентавры торжествуют над побежденными людьми. В одной из метоп грек тщетно пытается защититься от наступающего противника, в другой показан распростертый на земле эллин и торжествующий над ним кентавр. В таких плитах в полный голос звучит глубокий драматизм события - гибель героя в схватке со страшной злой силой. Показаны и побеждающие греки: один схватил слабеющего врага за горло, другой, замахнувшийся на кентавра, собирается нанести ему решительный удар. Иногда невозможно предугадать, кто будет победителем. В одной методе грек и кентавр уподоблены двум высоким волнам, столкнувшимся друг с другом.

В каждой методе звучит своя, неповторимая тема — то трагическая, то победно-бравурная, порой исполненная напряжения нечеловеческой борьбы, иногда спокойная. Характер чувств выражен с кристальной ясностью и чистотой. Эти образы бесконечно далеки от театрального пафоса, неискренности, многозначительной недоговоренности. Скульпторы Парфенона показывают внутреннее кипение страстей, сложные, порой трагические конфликты во внешне спокойной, сдержанной форме, свойственной искусству высокой классики. Каждый отдельный образ взволнован и динамичен, но в целом вся сцена обычно приведена в состояние композиционной гармонии.

В 432 году до н.э. мастера завершили работу над композициями *фронтонов*. На восточном фронте мастер запечатлел согласно древнегреческому мифу сцену рождения богини из головы громовержца Зевса. Тема западного фронтона - спор Афины и Посейдона за господство над Аттикой. Статуи, для прочности прикреплявшиеся свинцом, находились на большой высоте и имели поэтому легкий наклон верхней части вперед, чтобы при обозрении снизу их было лучше видно. За два с половиной тысячелетия они сильно пострадали, и то, что сейчас хранится в музеях, лишь остатки прекрасных скульптур. Большинство из них дошло в руинах.

На западном фронте представлен спор Афины и Посейдона за

обладание Аттикой. Согласно мифу, для разрешения спора они должны были принести дары городу. Посейдон, ударив о землю трезубцем, высек источник. Афина, вонзив копье в землю, создала оливу, дерево, приносящее плоды - маслины. Греки отдали предпочтение богине, и она стала покровительницей их города. Чтобы представить, как располагались в древности фигуры на фронте, исследователям пришлось проделать большую работу. Принималось во внимание все: сохранившиеся описания древних авторов, случайные зарисовки путешественников, рисунки художника Каррея, сопровождавшего в XVII в. французского посла в поездке по Греции.

Афина и Посейдон и стояли в центре и были расположены по диагонали друг к другу. От статуй спорящих богов сохранились лишь фрагменты, но и они очень выразительны. Так, в небольшом фрагменте статуи Афины в гордом повороте головы, в сильном развороте плеч выступает величавость богини. Грозная сила олимпийца, его мощь воплощены в обобщенных и цельных формах торса. Каждый мускул Посейдона как бы насыщен жизнью. Общие идеальные представления о могуществе божества переданы здесь в формах человеческой фигуры. По обеим сторонам от них находились колесницы: в северной, вероятно — Ника с Гермесом, в южной — Ирида с Амфитрионом. Вокруг располагались фигуры легендарных персонажей афинской истории, но их точная атрибуция практически невозможна.

На восточном фронте, основном, так как вход в Парфенон был с востока, представлено великое для эллинов событие - рождение Афины. Это сюжет общеэллинский, более значительный, нежели спор Афины с Посейдоном. Из-за больших разрушений данная сцена восточного фронтона в целом не восстанавливается, несмотря на многолетние усилия ученых. Сохранились лишь боковые части композиции. Центральное место в композиции занимала утраченная сцена, изображающая рождение Афины из головы Зевса. По бокам от нее располагались статуи богов и богинь,

присутствующих при этом великом событии. В левом углу фронтона сохранилось изображение бога солнца Гелиоса. Он поднимается на небо на колеснице. Над волнами моря показались головы его коней, жадно вдыхающих воздух широко раскрытыми ноздрями. В пластике мраморных изваяний, в красивых линиях гордого изгиба лошадиных шей, в величавом наклоне голов коней, как в поэтической метафоре, воплощены чувства от созерцания торжественно и плавно восходящего светила. Навстречу Гелиосу обращает свой взор прекрасный обнаженный юноша — бог Дионис. Он полулежит на скале, расстелив звериную шкуру, в естественной и непринужденной позе. Блики света и тени, скользящие по его телу, подчеркивают крепость атлетической фигуры. Рядом с Дионисом сидят богиня Деметра и ее дочь Кора. К ним стремительно приближается вестница Ирида, спешащая возвестить миру о рождении Афины.

Необычайной красотой, свободой и грацией привлекают статуи сидящих богинь в правой части фронтона. Это — Лето — мать Аполлона и Артемиды, богиня любви Афродита и ее мать Диона. (Отметим, что некоторые исследователи трактуют эти скульптуры как изваяния богинь судьбы — Мойр). Исполненные благородного величия, они сидят в спокойных, жизненно правдивых позах. Афродита отдыхает на коленях матери, край хитона спустился с ее плеча. Длинные одежды из шерстяной ткани струятся мягкими полупрозрачными складками, сквозь которые чувствуется пластическая красота здорового тела. Монументальная простота и героическая сила сочетаются в этих статуях с лирической женственностью и одухотворенностью.

Голове Гелиоса и его коням отвечают справа полуфигура богини ночи Нюкс (Селены) и голова ее лошади, погружающиеся в воды Океана. Морда лошади показана со свесившейся за нижнюю границу фронтона губой. Она будто храпела от усталости и спешила к прохладной воде.

И, наконец, как финал этой грандиозной симфонии выступает *фриз Парфенона*, посвященный празднику Больших Панафиней, который

проводился в Афинах каждые 4 года в честь покровительницы города – богини Афины. В последний день праздника после гимнастических и музыкальных состязаний начиналось торжественное шествие на Акрополь. К этому дню девушки готовили ткань для деревянной древнейшей статуи Афины. Ткань укрепляли на мачте корабля, который несли на руках. За кораблем шли жрецы, правители города, знатные афиняне, послы. По улицам двигались колесницы, скакали на лошадях всадники. Эти события гениально отражены на проходящем за колоннами вокруг всего здания зофоре Парфенона, общей длиной 160 метров и шириной около метра — произведении особенно цельном, гармоничном глубокой взаимосвязанностью всех своих образов (442-438 гг. до н.э.).

Шествие афинян на рельефах начинается от юго-западного угла храма и идет двумя потоками. Одна часть изображенных на фризе людей направляется по южной стороне Парфенона на восток, другая — сначала по западной, затем сворачивает и идет по северной стороне храма к восточному фризу, где показаны боги. На восточном фасаде оба потока сливаются.

Поражает идейная, тематическая и ритмическая цельность, грандиозность композиции. Чтобы подчеркнуть ее единство, скульптор пользуется условным приемом исокефалии (равноголовия). Рельеф удивляет неистощимой фантазией в передаче движения: на фризе запечатлены 365 фигур людей и 227 животных, однако ни одна фигура в точности не повторяется. Участники действительной процессии, проходя около Парфенона, видели эти рельефы — обобщенное, идеальное изображение, отзвук реальной жизни.

На рельефных плитах *западного фриза* видно, как всадники подготавливаются к процессии: беседуют друг с другом, завязывают сандалии, седлают и ведут не спеша своих лошадей, укрощают слишком горячих скакунов. Далее всадники начинают свое движение, следуя друг за другом. Композиция западной части является началом всего фриза: движение процессии перейдет на северную сторону храма. В то же время она

воспринимается вполне законченным рельефом, так как по краям, будто обрамляя его, стоят фигуры спокойных юношей.

На фризе *северной стороны храма* движение быстро скачущих всадников *быстрое и неравномерное*. Создается впечатление пульсирующего, напряженного ритма, будто слышится drobный цокот лошадиных копыт. Иногда процессию останавливает возникающая против потока фигура. Перед всадниками, показаны колесницы, мерно влекомые могучими, красивыми конями. Их сменяет шествие празднично одетых людей Афин, несущих к Парфенону праздничное одеяние Афине (пеплос), сотканный афинскими девушками. Пожилые афиняне несут в руках оливковые ветви. Жесты их сдержанны. Некоторые беседуют друг с другом, другие оборачиваются назад, как бы окидывая взором следующую за ними процессию. Перед старейшинами четверо юношей несут на плечах гидрии — сосуды для воды. Жрецы, разговаривающие друг с другом, ведут жертвенных баранов. Перед ними показаны музыканты в длинных одеждах, с флейтами и лирами, затем чужестранцы с дарами — корзинами, наполненными плодами и хлебами. Процессии на фризе продольной стороны храма отвечало и направление действий на северных метопах.

Южный фриз пострадал сильнее, но и на нем можно увидеть участников спокойной и величавой процессии. Всадники едут в три ряда в глубину, движутся колесницы и погонщики с жертвенными животными. Некоторые быки идут покорно, иных, жалобно мычащих, служители сдерживают. Безупречна по красоте композиции и ритмике группа, в которой показаны два жреца, идущие за быком. Один из жрецов на ходу обернулся и, слегка склонившись, смотрит назад.

На востоке (над входом в храм) представлено окончание процессии: жрец в окружении богов принимает сотканный для богини афинянками пеплос. Рядом стоят важнейшие люди города. Афиняне чинно беседуют друг с другом, будто все время помня о близости своих покровителей. Здесь девушки с чашами и кувшинами в руках, величавые женщины. Фигуры их

стройны. Ниспадающие складки плащей подобны желобкам колонн Парфенона. Восседающие на тронах боги значительно превосходят размерами смертных афинян. Этим они отличаются от обычных людей, в остальном подобных прекрасным олимпийцам.

Фриз Парфенона — это своеобразный гимн афинскому народу, созданный его гениальным художником.

Скульптура храма Зевса в Олимпии

Выдающуюся роль в истории классического искусства Древней Эллады сыграли скульптурные украшения храма Зевса в Олимпии, исполненные из паросского мрамора в 470-456 гг. до н.э. Имена их создателей окончательно не установлены.

Над торцевыми колоннами располагался ряд *метоп* — мраморных плит с изображениями богов и героев. Все метопы храма Зевса в Олимпии объединены одним сюжетом — двенадцать подвигов Геракла. Этот персонаж был выбран не случайно. Для древних греков его подвиги означали победу разумного человека над непонятными и необъяснимыми силами зла. Располагались изображения таким образом, чтобы паломники начинали обзор с первого и заканчивали последним. Все эти необыкновенные архитектурные изыски были лишь подготовкой к лицезрению главной достопримечательности — скульптуры верховного бога Зевса. Метопы несколько вытянуты вертикально. Исследователи полагают, что это была задумка архитектора, который хотел придать зданию максимальное величие, некое стремление вверх.

Эти метопы, как и фронтоновые группы храма, принадлежат к числу наилучших скульптурных произведений в рассматриваемую эпоху. Проблема гармоничного заполнения ограниченного пространства, сочетания движения с уравновешенностью целого решена в них блестяще. Примечательно, что как и в греческой драме, где трагические сцены чередовались со спокойными выступлениями хора, так и на метопах храма изображения активного

действия сменялись спокойными композициями (на каждой четвертой мето́пе), очевидно игравшими роль цезуры

Выше, на фронтонах, были представлены сцены из греческих мифов. На восточном фронте находилась скульптурная группа, изображавшая состязание мифических Эно́мая и Пелопса, за которым наблюдает Зевс, а на западном — битву лапифов с кентаврами в присутствии Аполлона.

Многочисленные скульптуры фронтонов разной степени сохранности дошли до наших дней и поражают своей экспрессией и искусством исполнения. Сюжетом композиции на западном фронте выступает миф о свадьбе предводителя племени лапифов Пейрифона, который пригласил на свой свадебный пир богов, героев и соседнее племя кентавров. Опьянев, кентавры попытались похитить женщин и юношей, в том числе и невесту Пейрифоя — Дейдамию. Герои вступили с ними в схватку.

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

Сюжет этот был многократно использован греческими художниками как олицетворение торжества культуры (лапифов) над варварством

(кентавры). После победы над персами эта мифологическая сцена на фронте храма Зевса Олимпийского приобрела особое звучание.

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

Восточная часть оформлена в несколько ином стиле. Фигуры выглядят более статично и расположены вдали друг от друга. Историки склоняются к версии, что эти две части были выполнены разными мастерами. (По некоторым предположениям восточный фронтон храма украшала скульптурная группа мастера Пеония с Меиды, а западный фронтон — группа мастера Алкамена из Афин).

Венчала всё строение позолоченная фигура Победы, установленная по центру фронтона, а по краям стояли позолоченные чаши. Боковые стороны крыши были укреплены искусно вырезанными из мрамора львиными мордами — по пятьдесят одной на каждой продольной стороне храма. Они одновременно украшали постройку, служили оберегами, отгоняющими зло (апоτροпеями) и служили водостоками.

ИЩЕНКО ВАЛЕНТИНА АЛЕКСЕЕВНА

АНТИЧНАЯ ПЛАСТИКА. ЧАСТЬ I

Издается в авторской редакции

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО