**ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ЭЛЛАДЫ**

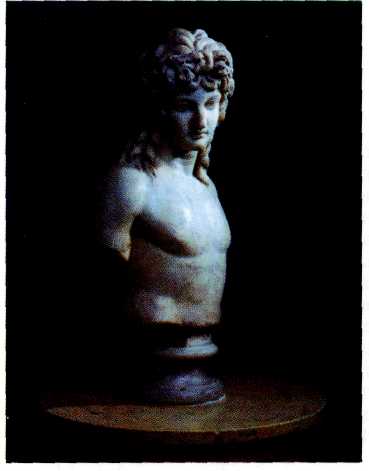
Искусство Древней Греции — одно из самых значительных явлений миро­вой художественной культуры. Погребённые Средневековьем древнегрече­ские руины открыли мастера эпохи Возрождения и дали высочайшую оцен­ку произведениям классической древности. Античность провозгласили непревзойдённой и совершенной. Она вдохновляла едва ли не всех великих художников — от Рафаэля и Микеланджело до Пикассо. В Древней Греции было создано совершенное по форме искус­ство. В то время как творения Египта, Шумера, Китая или Ассирии глубже выражали умонастроения и идеалы только этих конкрет­ных стран и народов, Эллада (Древняя Греция) вышла далеко за пределы национальных границ, создав искусство, понятное не только одним эллинам, но и всем другим народам. Как и поче­му им удалось этого достичь, навсегда останется тайной. Одна­ко красота и глубокий смысл эллинских творений продолжают пленять человечество на протяжении двух тысячелетий.

Искусство Древней Греции не явилось неизвестно откуда, оно выросло из крито-микенских корней (см. статью «Крито-микенское искусство»), создав на их основе новую художественную тра­дицию. Культурные достижения греческих городов во II тысячеле­тии до н. э. были переосмыслены в I тысячелетии до н. э. После так называемой эпохи «тёмных веков», которая длилась от заката Микенско­го мира вплоть до VIII в. до н. э., началось стремительное, мощное возро­ждение культуры. Это было время «греческого Возрождения», создавшее поч­ву для дальнейшего расцвета искусства. На пути своего развития это искусство миновало несколько основных фаз (стилей): *геометрику* (IX-VIII вв. до н. э.), *архаику* (VII—VI вв. до н. а), *классику,* которая делится на

*раннюю* (490—450 гг. до н. э), *высо­кую* (450—400 гг. до н. э.) и *позднюю* (400—323 гг. до н. э.). III—I вв. дон. э. заняты эпохой *эллинизма* — вре­менем после смерти Александра Ма­кедонского (323 г. до н. а), когда благодаря завоевательным походам великого полководца был впервые объединён пёстрый и разнородный мир — от Греции через Персию и Среднюю Азию до Индии. Тогда эл­линский стиль, в разных местностях принимая различные облики, рас­пространился на огромном про­странстве. Во II в. до н. э. Греция под­пала под владычество Римской республики и стала провинцией под названием Ахайя, но эллинское ис­кусство продолжило своё существо­вание уже на почве Рима, став самой блестящей составляющей в очень сложном и многонациональном ху­дожественном мире империи.



***Юноша, черпающий вино из крате'ра. Краснофигурный кили'к. V в. до н. э. Лувр, Париж.***



***Пракситель. Эрот. IV в. до н. э. Римская копия.***

*\** Античное искусство (от *лат.* antiquus — «древний») — искусство Древней Греции «Древнего Рима, а также стран и народов Древнего мира, культура которых развивалась в контакте с древнегреческой и древнеримской традицией.

Эллада - название Греции на греческом языке. Эллины — самоназвание греков.

Названия периодам в истории древнегреческого искусства дали современные историки.

ВОТИВЫ

Все святилища, в том числе и дельфийское, были настоящими музеями под открытым небом. Эллинские города, выборные пра­вители Дельфийского союза, куда входили сильнейшие из них (Афины, Спарта, Аргос, Фокида и т. д.), и отдельные граждане пре­подносили им самые ценные дары — обычно по обету. Их назы­вают *воти'вами* (от *лат.* votivus — «посвященный богам»); памят­ники посвящались богу, если были обещаны ему в особой ситуации. Подобные вотивные предметы ставили вдоль священ­ной дороги и, очевидно, во всех доступных местах, поскольку древнегреческий писатель II в. н. э. Павсаний в своём произведе­нии «Описание Эллады» упоминал о семидесяти тысячах памят­ников, увезённых из Дельф одним только римским императором Нероном.

Все они — групповые и одиночные, конные и пешие, изобра­жавшие людей, животных и демонов, изготовленные из драгоцен­ных материалов (золота) и простые — не нарушали гармонии ком­плекса, а находились с ним в сложной смысловой и эстетической связи. Сейчас её трудно восстановить, потому что очень многое погибло. Однако уцелевшие вотивные предметы показывают, что среди них были удивительные, прекрасные работы.

В то время творил один из вели­чайших ваятелей V в. до н. э. Мирон. Им была создана знаменитая статуя метателя диска — «Дискобол», не со­хранившаяся до наших дней, но ре­конструированная благодаря рим­ским копиям. Она была бронзовой, как и большинство других статуй строгого стиля, что вполне соответ­ствовало духу времени.

«Дискобол» замечателен остро­умием замысла: он и стремительно движется, и одновременно неподви­жен. Мирон вообще любил изобра­жать человека в крайних ситуациях и даже изготовил статую воспетого в стихах бегуна Лада, умершего на самом финише. Отличительной чер­той этой статуи является не гармо­ничность сложной фигуры, а дис­пропорции, специально внесённые в неё с учётом оптических поправок: лицо юноши, если его рассматри­вать анфас (спереди), асимметрично-



***Мирон.***

***Дискобол. V в. до н. э. Римская копия с бронзовой статуи. Национальный музей, Рим.***



***Мирон.***

***Афина (из композиции с двумя фигурами «Афина в споре с Марсием»), V в. до н. э. Мраморная римская копия. Либигхаус, Франкфурт-на-Майне.***

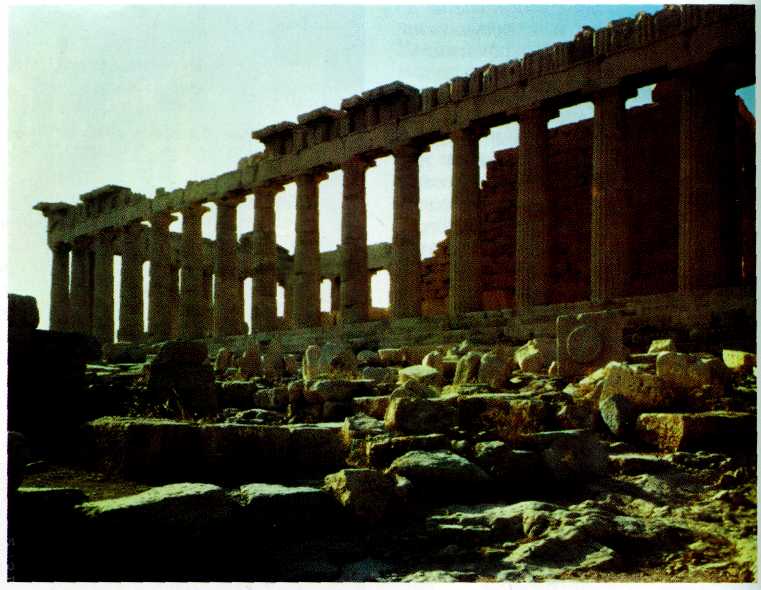
\*Бронзовое литьё появилось в Греции в VI в. до н. э, причём особенно отличились в нём мастера с острова Самос Ройк и Теодор. Они даже отливали в разных городах по половине одной и той же фигуры, а затем соединяли части без всяких зазоров.но, однако голова расположена в сильном наклоне, и в результате всех этих оптических эффектов у зрителя создаётся удивительно цель­ное восприятие лица. Такой же не­обычностью замысла отмечена его бронзовая скульптурная группа «Афина и Марсий», стоявшая на афинском Акрополе. Она была тоже в духе времени: богиня наказывала лесного бога Марсия, осмелившего­ся, нарушив запрет, найти и поднять сё тростниковую флейту. Инстру­мент этот изобрела сама Афина, но заметив, что игра на нём искажает прекрасные черты её лица, выброси­ла флейту, прокляв её и запретив к ней прикасаться.

**ВЫСОКАЯ КЛАССИКА**

К середине V в. до н. э. острота раннеклассического стиля постепенно изжила себя. Искусство Греции вступило в полосу расцвета. Повсю­ду после персидских разрушений отстраивали города, возводили хра­мы, общественные здания и святи­лища. В Афинах с 449 г. до н. э. пра­вил Перикл, высокообразованный человек, объединивший вокруг се­бя все лучшие умы Эллады: его друзьями были философ Анаксагор, художник Поликлет и скульптор Фидий. Заново отстроить афин­ский Акрополь, ансамбль которого сейчас считается красивейшим, вы­пало именно Фидию.

Афинский Акрополь стоял на вы­сокой отвесной скале, вздымающей­ся над городом. Акрополь был сре­доточием всех высших святынь афинян. При Перикле он был пе­реосознан как уникальный архи­тектурный комплекс. ***.***

\*Атлетика всегда почита­лась в Греции. Подобно вои­нам, атлеты добивались по­беды в суровом бою. Победителям во Всеэллинских играх — не только Олимпийских, но и Пифийских (которые проходили в Дельфах), и Немейских, и Истмийских — города за­казывали для святилищ по­чётные памятники. Их воспе­вали поэты, о них слагали легенды. Атлеты казались об­разцом гармонической лич­ности, у которой великий дух живет в прекрасном теле.



***Иктин и Калликрат.***

***Парфенон. Афинский Акрополь. V в. до н. э.***

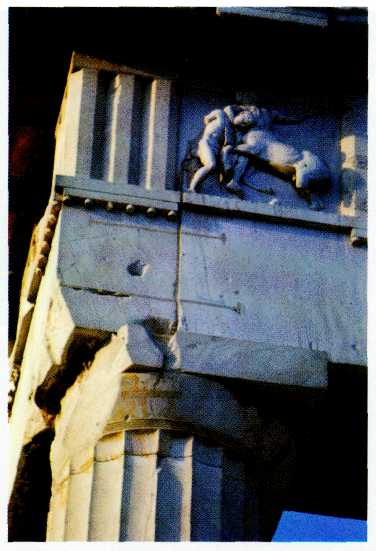
Если снаружи Парфенон украшали сцены жесто­ких сражений, в стиле которых ещё весомо звучал строгий стиль, то вну­тренний фриз изображал мирное событие — торжественное шествие афинян на празднике Великих Панафине'й (празднества в честь богини Афины; проходили один раз в четы­ре года; Малые Панафинеи — еже­годно). На Панафинеях везли на ко­рабле новое одеяние для Афины — пеплос. Этот дар был знаком её вос­кресения. Всеафинское шествие бы­ло представлено здесь в мерном, праздничном ритме: и знатные стар­цы с ветвями в руках, и девушки в новых хитонах и пеплосах, и му­зыканты, и жрецы, и всадники на вздыбленных, волнующихся конях.

Рельеф имел высоту всего один метр и был высечен уже на самом здании, но по гармоничности, сплавленности форм и красоте ритма он не имеет равных в мировом искусстве. Фронтоны храма были запол­нены скульптурой, прославившей эллинов на все времена; ваятели ра­ботали под наблюдением Фидия и по его программе. На западном фронтоне, обращённом к Пропиле­ям, был представлен миф о споре Афины с Посейдоном за обладание

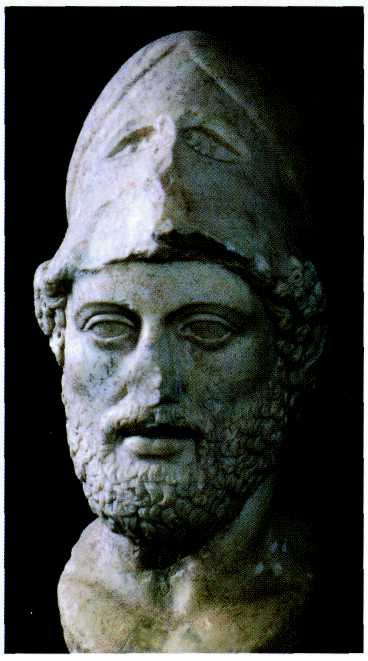


***Фидий и его ученики.***

***Богини с восточного фронтона Парфенона. V в. до н. э.***



***Битва кентавров с лапифами. Одна из метоп Парфенона. V в. до н. э. Афинский Акрополь.***



***Кресилай.***

***Перикл. V в. до н. э. Мраморная римская копия. Пергамон-музей, Берлин.***

греческой областью Аттикой с Афи­нами. Афиняне, как известно, пред­почли богиню, даровавшую им оливковую рощу. Оба бога были изображены в центре на колесни­цах со вздыбленными конями. За ними сидели боги и герои Аттики, присутствовавшие во время спора Афины и Посейдона. Главный (вос­точный) фронтон представлял миф о рождении Афины из головы Зев­са в присутствии богов и богинь, но уже вселенского, мирового уровня. К сожалению, скульптуры Парфено­на были сильно повреждены в XVII в. н. э., когда в нём произошёл взрыв. Остатки уцелевших фигур, а также ряд плит фриза выломал в 1801 г. лорд Эльджин, благодаря которому они попали в Британ­ский музей.

Строгий стиль вплотную подошёл к портретному видению людей. В то время был создан один из редких па­мятников — портрет героя греко-персидских войн Фемистокла (со­хранился в плохой копии). Впрочем, и герои Мирона имеют индивидуаль­ные, неповторимые черты. Фидий же нивелирует всё особенное, мешаю­щее воплощению общего. Красивые овальные лица приобретают иде­альные черты: большие, с подчёркну­тыми веками глаза, выразительный рот, высокий, сливающийся с лини­ей носа лоб — то, что получило на­звание классического греческого профиля. Такое же стремление к об­щему происходит и в теле: формы, обладающие идеальными пропор­циями, наливаются силой и мощью и, сливаясь в единый сложный орга­низм, начинают звучать, как музыка. Эпоха классики, особенно *высокой* (450—400 гг. до н. э.), не терпела мо­делей с изъянами — в человеке всё должно быть совершенным. Даже на Перикла, блиставшего умом и красотой, а также благородством ду­ха, скульптор Кресилаи надел шлем, чтобы скрыть слегка удлинённую форму его черепа.

Скульптуры фронтонов Парфе­нона обладают удивительной, неви­данной ранее жизненной силой. Сохранились лишь фрагменты, но и они исполнены сверхчеловеческой красоты. Прекрасен лежащий в уг­лу Тезей, но не менее выразительна голова коня Селены. Многие ком­позиции Фидия были обрамлены фигурами Гелиоса, восходившего из вод Океана на своей колеснице, и Селены, погружавшейся в них. Это на языке мифа означало рас­свет. Так передать в искусстве вре­мя и пространство космоса мог только Фидий. Тела сидящих, полу­лежащих, откинувшихся назад бо­гинь с их прекрасными формами и невероятной элегантностью не име­ют равных. В их одеждах трепещет каждая складочка.

Внутри Парфенона стояла ко­лоссальная статуя Афины Парфенос работы Фидия. Она была из слоно­вой кости и золота на деревянном каркасе (такая техника называлась акролитной), причём золото со­ставляло неприкосновенный запас афинской казны. Статуя сохрани­лась лишь в римских копиях, среди которых наиболее достоверна мра­морная статуэтка из Варвакиона. Богиня представлена как средото­чие всех духовных сил Парфенона; она воплощает идеи и образы хра­ма. На пьедестале статуи изображе­на сцена рождения первой женщи­ны — Пандоры, перекликавшаяся с рождением Афины. На рёбрах её сандалий — битва греков с кентав­рами (которая изображена на юж­ном фризе храма), на гребне шле­ма — сфинкс и пегасы, на внешней стороне огромного щита — битва греков с амазонками (западная сте­на), на внутренней поверхности щита, полузакрытой свернувшейся фигурой змея, брат Фидия Панен написал сцену битвы богов с гиган­тами, вышитую на панафинейском пеплосе богини (восточный фриз). В руке Афина держала подпираемую массивной колонной двухметровую статую богини победы Ники.

Так удивительно сплавил Фидий весь образный смысл грандиозного святилища в единой фигуре. В тём­ном пространстве Парфенона ста­туя Афины, ограждённая двухъ­ярусной колоннадой, излучала магический свет, который гасился нежной синевой храмовых штор, служивших фоном для этой блиста­тельной статуи.

Воинственный образ Афины Фи­дий представил в другом материа­ле — бронзе. Эта огромная статуя стояла на акропольской площади. Речь идёт о знаменитой Афине Промахос (Путеводительницы в битвах), золочёный кончик копья которой был виден морякам, под­плывавшим к Аттике.

ПОЛИКЛЕТ

Младший современник Фидия, аргосский скульптор Поликле'т, прославился статуями атлетов. Учёные нашли в массе римских ко­пий веши, известные в описаниях древних авторов под названи­ями «Дорифор» и «Диадумен». Обе статуи, замечательные сво­ей совершенной пластической красотой, были отлиты из бронзы. Дорифор, представлявший, возможно, героя Троянской вой­ны Ахилла, показан спокойно стоящим. В то же время он кажет­ся шагающим: правая нога выдвинута вперёд, левая отставлена. На плече его копьё. Фигура героя не только могуча, но и отме­чена печатью особой, почти математической логики. При постро­ении её, как и при создании ордерных храмов, принимался во вни­мание модуль (т. е. мерка). Благодаря сложным расчётам все части тела и даже каждая деталь подчинялись единому принципу. Поликлету среди классических скульпторов в этом не было равных. Итог своим теоретическим изысканиям он подвёл в трактате «Ка­нон». В последние годы, уже после смерти Фидия, погибшего, оче­видно, по навету в конце 30-х гг. V в. до н. э., Поликлет стал вно­сить в свои образы ноту лиризма. Его Диадумен широко раскинул руки в пространстве, ритм движений более лёгкий, стремительный, текучий. Завязывая диадему вокруг головы, этот юноша — воз­можно, это был сам бог Аполлон — весь ушёл в своё занятие, замкнувшись в сфере самосозерцания.



***Поликлет. Дорифор. V в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала.***

***Национальный музей, Неаполь.***

**ПОЗДНЯЯ КЛАССИКА**

В 30-х гг. Эллада переживала поли­тический кризис: завязалась война Афин со Спартой, в которой Спар­та одержала верх; в конце десятиле­тия, во время мора, погиб Перикл. Всё это не могло не отразиться на искусстве, которое в поздней клас­сической фазе (400—323 гг. до н. э.) стало следовать двум основным на­правлениям. Традиция Фидия со­хранялась до гибели античного ми­ра под ударами варварских племён (IV в. н. э.). На её фоне наметился, с одной стороны, уход в патетическую героику, с другой — в индивидуаль­ный, возвышенно-лирический мир. Выразителями двух направлений были великие мастера IV в. до н. э. — паросец Ско'пас и афинянин Пракситель.

Скопас родился на острове Па­рос, прославленном месторожде­нием самого прекрасного, снежно-белого кристаллического мрамора. Духовно он тяготел к миру бурь и страстей — к «пафосу». Работал Скопас по заказам в разных уголках ми­ра, в том числе и в Малой Азии, где трудился над фризом со сценой битвы амазонок — амазономахии, предназначенном для Галикарнасского мавзолея. Мавзолей в Галикарнасе воздвигал при жизни для себя и жены Артемисии правитель Карии Мавсол. Это чудо света не сохрани­лось, но по предположениям, гроб­ница представляла собой много­ярусное прямоугольное сооружение с захоронением внизу, героически­ми фигурами в центральном объё­ме-храме и статуями Мавсола и Артемисии, стоящих на колеснице. Рельеф Скопаса изображал поедин­ки греков с амазонками, фигуры ко­торых были насыщены особым дра­матизмом.

Голова раненого воина из храма Афины Алеи в Тегее показывает Скопаса глубинным реформатором концепции Фидия. Под его резцом прежде прекрасная форма искажа­ется: страдание делает человека не­красивым, обезображивает его лицо.



***Эрехтейон. Портик кариатид. Афинский Акрополь. V в. до н. э.***



***Галикарнасский мавзолей. Реконструкция.***

Раньше греческая эстетика вообще исключала страдание. Например, греческая поэтесса Сафо (VII в. до н. э.) говорила: «Скорбь в доме лю­бителя муз неуместна». Бесстрастие считалось чертой хорошего тона. Поэт Архилох (VII в. до н. э.) пропо­ведовал: «Слишком в беде не горюй и не радуйся слишком ты в счастье. То и другое умей доблестно в серд­це носить».

И вот фундаментальный нравст­венный принцип древнегреческого искусства оказался нарушен. Красо­та уступает место боли, боль изме­няет облик человека, и из его груди



***Амазономахия. Фриз Галикарнасского мавзолея. IV в. до н. э. Британский музей, Лондон.***

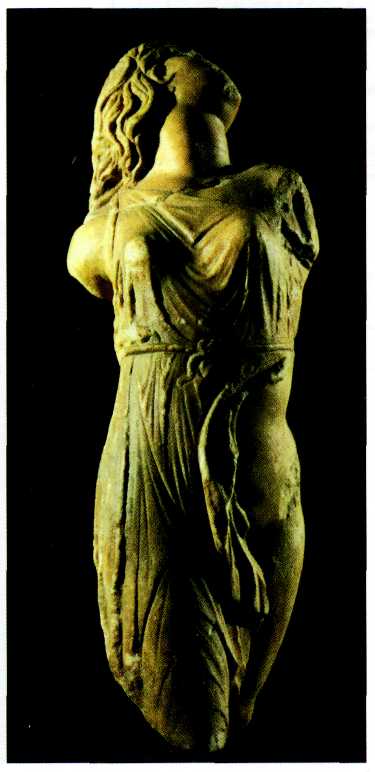
вырывается стон. Пропорции лица искажены: голова становится почти кубической и сплюснутой. Такой выразительности образ скорби ещё не достигал.

Знаменитая «Вакханка» — не­большая статуэтка служительницы культа Диониса — представляет Скопаса мастером новых пластических решений. Полуобнажённая, в дикой пляске, фигура уже не стоит, не по­ворачивается, а вращается вокруг оси в стремительном, бурном движе­нии. Вакханка охвачена страстью — разрывает на части животное, в ко­тором видит воплощение бога. На глазах зрителя совершается крова­вый ритуал, который никогда преж­де в греческой скульптуре таким образом не изображался.

Тогда же товарищ Скопаса по работе над Галикарнасским мавзо­леем Леохар работал над статуей возносимого на небеса Ганимеда. Юноша, увлекаемый орлом в подне­бесную высь, в целом был предста­влен обычно, но у него под ногами отсутствовала опора, фигура была лишена собственной тектоники, и применительно к ней становился бессмысленным стиль Поликлета — равновесие сил в человеческом те­ле, при котором противоположные части (правая рука — левая нога, и наоборот) взаимно связаны.

Ему приписывают знаменитую статую «Аполлон Бельведерский». Воспетый выдающимся немецким историком искусства И. Винкельманом, бог идёт, рассыпая вокруг — направо и налево, вперёд и назад, вверх и вниз — ослепительные лучи своей божественной славы. Несом­ненно, этот памятник, ставший хре­стоматийным, принадлежит к луч­шим творениям эллинов.

Пракситель был мастером лири­ческих божественных образов. Со­хранилось много римских копий его работ: «Сатир, наливающий ви­но», «Отдыхающий сатир», «Апол­лон Сауроктон» (или «Аполлон, уби­вающий ящерицу»), «Эрот» и др. Наиболее известна его скульптура обнажённой Афродиты, сделанная по заказу острова Коса, но переку­пленная жителями острова Книд, которая получила название «Аф­родита Книдская». Пракситель впер­вые обнажил Афродиту: только ей одной позволялось демонстриро­вать свою красоту без одежд. Она будто только что вышла из воды, прикрываясь руками. Сохранивши­еся копии не передают красоту статуи богини, которая была изуми­тельна, судя по элегантности работ этого мастера. Пракситель свои фи­гуры, высеченные обычно в тёплом, нежно светящемся мраморе, отда­вал для подцветки Никию. Когда его спросили, какие статуи из своей ма­стерской он вынес бы первыми в случае пожара, Пракситель ответил: «Конечно, те, которые расписал Никий». Фигуры были мягко тонированы воском и оживлены лёгким цветом. Сейчас трудно вообразить их красоту



***Скопас.***

***Вакханка. IV в. до н. э.***

***Государственная художественная коллекция, Дрезден.***



***Леохар.***

***Аполлон Бельведерский. IV в. до н. э. Римская копия. Ватиканский музей, Рим.***



***Пракситель.***

***Торс Афродиты Книдской. IV в. до н. э. Римская копия. Лувр, Париж.***

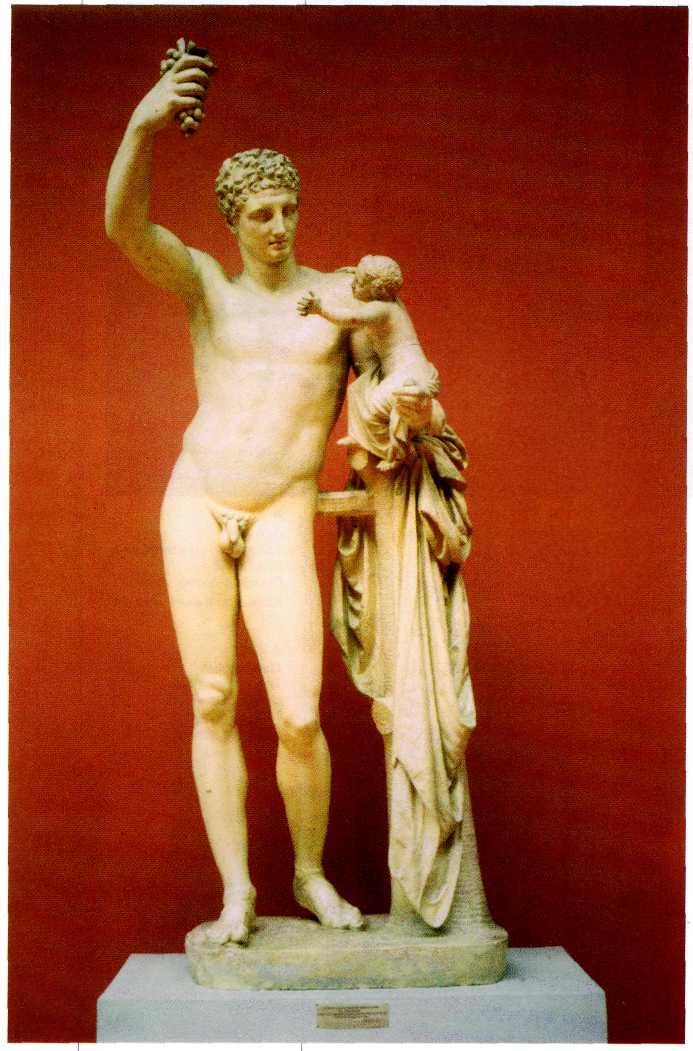
К счастью, одна из работ велико­го мастера дошла до наших дней в подлиннике. Это «Гермес с младен­цем Дионисом». Группа была посвя­щена в храм Геры в Олимпии, где её и нашли при раскопках. Утрачены только ноги и кисть руки Гермеса, державшего виноградную гроздь. Гермес, несущий младенца на вос­питание нимфам, отдыхает в пути. Фигура бога сильно наклонена, но это не делает скульптуру некраси­вой. Она, напротив, овеяна атмо­сферой неги. Черты лица обозначе­ны не слишком резко, они словно плавятся под действием полуденно­го солнца. Веки больше не подчёр­киваются, и взгляд становится том­ным, как бы рассеянным. Часто Пракситель ищет для своих фигур дополнительную опору: стволы, пилоны или другие подпорки, как бы не надеясь на силу их собственной тектоники.

На рубеже греческой классики и эллинизма работал последний вели­кий ваятель — Лиси'пп, придвор­ный скульптор Александра Маке­донского. Как художник он был очень многогранен — создавал скульптурные группы (например, «Подвиги Геракла»), отдельные ста­туи и даже портреты, среди которых наиболее известен портрет самого Александра Македонского. Лисипп пробовал себя в разных жанрах, но более всего ему удавались изображе­ния атлетов.

Главная его работа — «Апоксиомен» — изображает юношу, счи­щающего с тела песок после состя­заний (греческие атлеты натирали своё тело маслом, к которому во время состязаний прилипал песок); она значительно отличается от творений поздней классики и, в ча­стности, от работ Поликлета. Поза атлета свободна и даже несколько развинчена, пропорции совсем иные — голова составляет не одну шестую часть от всей фигуры, как в «квадратном» каноне аргосца, а одну седьмую. Фигуры Лисиппа более стройные, естественные, подвиж­ные и независимые. Однако в них исчезает нечто очень важное: атлет уже не воспринимается героем, об­раз становится более принижен­ным, в то время как в высокой клас­сике он был восходящим: людей героизировали, героев обожествля­ли, а богов ставили на уровень вы­сшей духовной и природной силы.

Словно предчувствуя такой ко­нец, греческое искусство поздней классики создало особый жанр ме­мориальных стел. Искусство над­гробного рельефа, пресечённое гре­ко-персидскими войнами, ожило в Аттике лишь после Фидия. Чем даль­ше, тем больше оно набирало силу и в IV в. до н. э. создало целый ряд первоклассных творений. В погре­бения клали изумительные по тон­кости исполнения и выразитель­ности средств белофонные лекифы, на которых были изображены встречи живых с умершими в риту­альные дни. А над захоронениями ставили мраморные надгробия со всё более высоким рельефом, при­близившиеся вплотную к скульптур­ным телам, помещаемым в эдикулы (от *лат.* aedicula — «маленький храм») — ниши, обрамлённые дву­мя небольшими колоннами или пи­лястрами с антамблементом и фронтончиком над ними. Такое оформление делало их похожими на храм, в котором происходит во­ображаемая встреча живых и умер­ших. Их союз подчёркивают руко­пожатие и встреча взглядов.

В 1985 г. в России на полуостро­ве Тамань был найден один из та­ких рельефов, сделанный в Афинах и представляющий традиционную сцену встречи-прощания. Грече­ское слово «хайре» («здравствуй») означало вместе с тем «прощай». То же было и с латинским «vale» («вале»). Изображены два воина в полном вооружении и в коринф­ских шлемах: слева — пожилой, бородатый; справа — юный с едва пробивающимися бакенбардами и «скопасовским» типом лица. Инте­ресно, что голова бородатого вои на исполнена в традициях высокой классики и даже внешне напомина­ет «Перикла» скульптора Кресилая. Голова юноши — другого, более позднего стиля. Чувствуется, что фигура бородатого должна была олицетворять прошлое, историю. Это умерший. Юноша вопрошает его о том, что в мире ином, но спут­ник безмолвствует. Он отводит взгляд, разворачивается к зрителю: он выключен из реальных событий. Идея подобных рельефов проста: все умершие живут в памяти близ­ких, никто не покидает мир бес­следно. Заботиться о мёртвых, хра­нить память о них в народных преданиях — священный долг всех людей. Именно этим благородным правилом был продиктован жесто­кий обычай древних греков в V в. до н. э.: полководца, выигравшего войну, но оставившего сотовари­щей не погребёнными, казнили.



***Пракситель.***

***Гермес с младенцем Дионисом. IV в. до н. э. Музей в Олимпии, Греция.***

В 317 г. до н. э. правитель Афин Деметрий Фалерский издал закон, за­прещавший роскошь. Великолепные, полные мудрости и человечности рельефы сменились однообразным строем низких колонок, усеявших греческие кладбища. Истребление памяти, в какой бы форме оно ни происходило, было ещё одним зна­мением конца классического грече­ского искусства.

Тем не менее греческие художни­ки не переставали творить — уже не для собственных потребностей, а для новых богатых заказчиков. Они продолжали традицию, повлиявшую на искусство стран и народов на ог­ромном пространстве — от Рима до государств Средней Азии.

**ИСКУССТВО ЭПОХИ ЭЛЛИНИЗМА**

К концу IV в. до н. э. узость границ маленьких греческих городов-госу­дарств — полисов — ощущалась всё острее. Классический греческий мир, раздираемый внутренними войнами, практически изжил себя. Наступала новая эпоха: стирались границы, объединялись народы и культуры всей ойкумены (извест­ного обитаемого мира). Этому способствовали великие завоева­тельные походы выдающегося гре­ческого полководца — македон­ского царя Александра. Умерший совсем молодым (в двадцать восемь лет), Александр Македонский со своей армией покорил многие древние народы, дойдя вплоть до Индии и создав огромную империю.

После смерти Александра Ма­кедонского в 323 г. до н. э. колоссаль­ная монархия распалась на несколь­ко областей, которыми управляли сподвижники завоевателя — диадохи. К их числу принадлежали Сирия с центром в Антиохии на Оронте, Египет со столицей Александрией, Пергамское царство с центром в Пергаме. Сама Греция всё больше пустела и постепенно превраща­лась в провинцию: мастера находи­ли заказы при дворах новых пра­вителей. Однако она оставалась главным средоточием *эллинизма —* художественной системы воспри­ятия мира, запёчатлённой в твор­честве её великих мастеров. Искус­ство эпохи, наступившей после Александра Македонского, назвали эллинистическим, потому что мест­ные традиции и школы в каждой стране во многом подражали обще­признанному эллинскому стилю.

Были общие черты, роднившие искусство разных областей в IV— I вв. до н. э. Оно воплощало новую идею величия мира, объединённого на громадном пространстве эллин­ской культурой. Осуществлялись фантастические проекты: горы пре­вращались в города, создавались ис­полины вроде медного Колосса Ро­досского (бога солнца Гелиоса) в гавани острова Родос.

Стремление выйти за рамки че­ловеческого и прорваться в мир бо­гов — одна из характерных черт искусства той эпохи. Александр Ма­кедонский называл себя Новым Ге­раклом и Новым Дионисом, культ обожествлённых правителей и их жён был традиционно популярен на Востоке и в Египте.

Повсеместно строились и пыш­но расцветали города, которые уже не следовали живописному прин­ципу оформления старых акропо­лей. Новые города подчиняли мест­ность регулярной планировке: их прорезали прямые и широкие ули­цы; площади украшали храмы, би­блиотеки, здания общественного назначения. Одним из самых кра­сивых городов той поры был Пергам в Малой Азии (ныне Бергама в Турции). Главная святыня города — храм богини мудрости Афины имел весьма внушительный вид. Другие постройки прекрасно сочетались с уступами почти голой скалы и бы­ли рассчитаны на восприятие горо­да со стороны моря.

Всемирную известность Пергаму принёс его алтарь (II в. до н. э.). Тер­раса алтаря находилась почти на двадцать пять метров ниже прочих зданий и была видна со всех сторон. Оттуда открывался прекрасный вид на нижний город с храмом бога вра­чевания Асклепия, святилищем боги­ни Деметры и другими сооружени­ями. Новшество состояло в том, что алтарь был вынесен за пределы хра­мов и превращён в самостоятельное архитектурное сооружение. Его вы­строили на высоком цоколе в виде прямоугольной ограды, замыкавшей жертвенное место со всех сторон, кроме передней. Ко входу вела ши­рокая лестница, внутри алтарь был украшен рельефами на тему мифа о Телефе — сыне Геракла, который по­читался царями Пергама как их ро­доначальник.

Снаружи ограду алтаря опоя­сывал грандиозный фриз с изобра­жением мифологической битвы олимпийских богов с их соперника­ми-гигантами за верховную власть. Сплошное поле фриза с могучи­ми рельефными фигурами, тела ко­торых бугрятся мощными формами, обходило все стены ограды и под­нималось вдоль ступеней, по кото­рым шли участники ритуала. Гиган­ты, утратившие человекоподобные формы, наделены героическими торсами и змеиными хвостами — ведь они сыновья богини земли Геи. Сама она наполовину поднимается на поле, чтобы, ужаснувшись, уви­деть страшное побоище и гибель своих детей. Вот непреклонная Афи­на хватает за волосы гиганта Энкелада. Богиня охоты Артемида в со­провождении зверей преследует врага. Богиня ночи Нюкс и богиня призраков Геката, с тремя телами и шестью руками, вступают в сраже­ние с гигантами. Все божества под­нимаются на этот страшный и пос­ледний бой. Сцена исполнена огромного напряжения и не знает себе равных в античном искусстве. То, что в IV в. до н. э. лишь намеча­лось у Скопаса как ломка классиче­ской идеальной системы, здесь дос­тигает высшей точки. Искажённые болью лица, скорбные взгляды побе­ждённых, пронзительность муки — всё теперь показано с очевидно­стью. до Фидия тоже любило драматиче­ские темы, но там конфликты не доводились до жестокого конца. Бо­ги, как Афина у Мирона, лишь пре­дупреждали провинившихся о последствиях их непослушания. В эпоху же эллинизма они физически рас­правляются с врагом. Вся их огром­ная телесная энергия, великолепно переданная ваятелями, направлена на деяние кары. Скульпторы стали показывать, как казнят Марсия, под­нявшего, несмотря на запрет, флей­ту, чтобы выучиться на ней играть. Марсий вступил в музыкальное со­стязание с Аполлоном и потерпел поражение. Его вешают на дереве, и палач-скиф отвратительной наруж­ности точит нож, чтобы содрать с него, уже повешенного, кожу.

Известная скульптурная группа «Лаокоон» была создана греческими скульпторами уже в I в. до н. э. (или, возможно, даже в римское время, по­скольку её нашли в термах импера­тора Тита).

Группа «Лаокоон» рассчитана на восприятие анфас (спереди). Зритель видит сразу и бородатого троянско­го жреца Лаокоона, тщетно пытаю­щегося сорвать с себя змеиные путы, и двух его детей, один из которых уже погибает. Яд разлился по телу жреца снизу вверх: бедро омертвело, но руки и торс ещё продолжают бо­роться, а в лице запечатлелась смер­тельная боль. Несмотря на тяжесть ситуации, Лаокоон сохраняет благо­родство и величие. Работа исполне­на виртуозно. Анатомия человека передана с невиданной ранее тща­тельностью, доходящей почти до натурализма. Правда, фигуры сыно­вей не очень убедительны — греки всегда ценили красоту лишь зрелых людей; детей они изображали как уменьшенных взрослых.

Другим шедевром эллинистиче­ского искусства является скульптура богини победы — «Ника Самофра­кийская», созданная во II в. до н. э. Нисхождение божества в человече­ский мир представлялось в искус­стве и раньше (см. статью «Крито-микенское искусство»). Но «Ника» с острова Самофракия превосходит все ранее созданные творения. Боги­ня победы была представлена слета­ющей с постамента в форме кормы корабля



***Маяк у входа в Александрийскую гавань на острове***

***Фарос. III в. до н. э. Считался одним из семи чудес света.***

.

.



***Полиевкт.***

***Демосфен. I в. до н. э. Мраморная копия.***

\*Рельефы Пергамского алтаря в 1878 г. обнаружил археолог Карл Гуманн и перевёз в Берлин, где алтарь был реконструирован и помещён в Пергамон-музее — отделе Государственных музеев в Берлине.



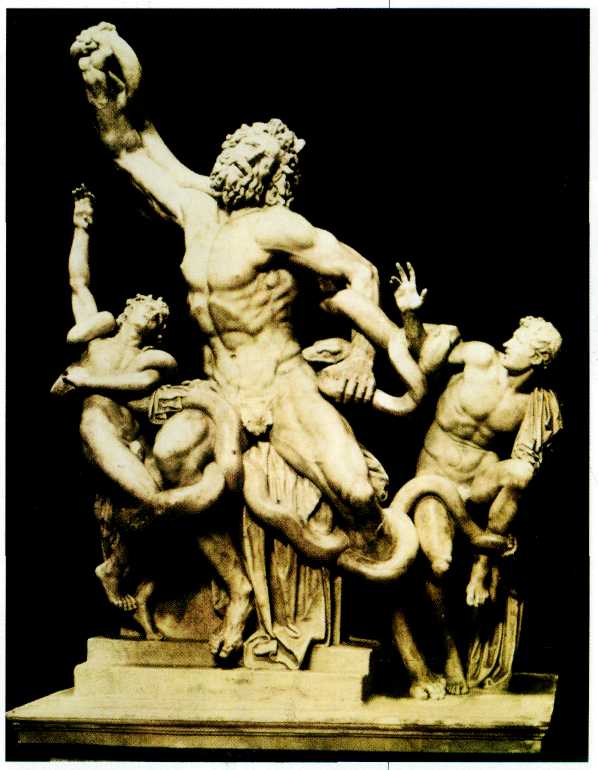
***Битва богов и гигантов. Фрагмент фриза алтаря Зевса в Пергаме. II в. до н. э.***

***Пергамон-музей, Берлин.***

Но «Ника» с острова Самофракия превосходит все ранее созданные творения. Боги­ня победы была представлена слета­ющей с постамента в форме кормы корабля. Её прекрасное мощное те­ло облегают намокшие одежды; вин­тообразный поворот, широко при­менявшийся со времён Скопаса, как бы прорезает воздух, наполненный брызгами солёного моря. Могучие крылья Ники тяжело трепещут за спиной, каждое перо на них показа­но отдельно. Образ стоит на грани «натурального», но в то же время ос­таётся величавым и поэтичным.

Воплощавшаяся в искусстве идея грандиозности мира и происходив­ших в нём катаклизмов — лишь одна сторона эллинизма. Другой стороной был уход в личный духов­ный мир. Появились камерные обра­зы, главным содержанием которых стала духовная жизнь. Одним из лучших памятников такого рода яв­ляется знаменитая «Венера Милосская» — статуя богини Афродиты *(лат.* Venus — «Венера»), найденная на острове Мелос (ныне Милос). Богиня изображена полуобнажён­ной, так что одеяние, закутывая но­ги и низ торса, является постамен­том для открытых рук, которые были показаны в движении. Возмож­но, в одной из них Афродита держа­ла яблоко. В эпоху эллинизма она, несомненно, была одной из люби­мых богинь. Её представляли то ко­кетливой, то задумчивой, то шалов­ливой. Афродита с острова Мелос строга и сдержанна. У неё простая причёска с прямым пробором, лицо и фигура представлены довольно обобщённо. Вероятно, она стояла на высоком постаменте и смотрела на зрителя сверху вниз. Взгляд Афроди­ты ниспосылает покой.

Об интересе к духовному миру человека говорят портретные ста­туи, которые появились уже в IV в. до н. э. Однако теперь, менее ско­ванные классической традицией, они стали более выразительными. Особенно выделяются портретные головы эллинистических правите­лей, часто показанные в необычных ситуациях и в некоторых случаях отличавшиеся подлинным психоло­гизмом. К ним можно причислить портрет Евтидема Бактрийского. Отсутствие нарочитости и идеаль­ности, а также глубина образа — новое слово в портрете. И всё же са­мые замечательные портреты — это статуи греческих философов, среди которых первое место по праву принадлежит фигуре Демосфена работы скульптора Полиевкта (III в. до н. э.). Демосфен стоит, бессиль­но соединив кисти рук и склонив голову. Его полуобнажённая фигура искусно выполнена мастером. Геро­ика, прежде свойственная грече­ским портретам, отсутствует. Персо­наж не молод, не красив — он просто исполнен достоинства. В его позе — отрешённость, горечь поражения в жизненной борьбе и безысходность. Однако сохраняет­ся «благородная простота и тихое величие» — качество, присущее, со­гласно И. Винкельману, всем эл­линским творениям.



***Агесандр, Афинодор, Полидор.***

***Лаокоон и его сыновья. I в. до н. э. Римская копия. Ватиканский музей, Рим.***

\*Лаокоо'н — троянский жрец, который пытался спасти Трою вопреки воле богов. Однажды троянцы увидели, что ахейцы, осаждавшие их город, ушли, оставив лишь огромного деревянного коня. Лаокоон предупредил сограждан, что в город его нельзя вводить: в нём сидели ахейские лазутчики. Он даже проткнул бок копя копьём, чуть не задев голову сидевшего внутри воина. Боги наслали по морю двух огромных змей. Они смертельно ужалили Лаокоона и задушили его сыновей.



***Венера Милосская. II в. до н. э. Лувр, Париж.***

Портреты философов знаменуют отход от классической системы, приверженной к героическим иде­алам, когда было принято изобра­жать только «прекрасных и доб­лестных» граждан. Мир стареет, стареет и культура, чувствуется, что эпоха эллинизма — это «осень» все­го древнегреческого мира. Тогда любили изображать то некрасивую натуру: жутких, морщинистых (но обнажённых!) старых рыбаков или пьяных старух, то впадали в слаща­вость, показывая женщин с том­ным выражением глаз и пухленьки­ми губками. А иногда смешивали жанры, включая в игру фантазии прекрасных обнажённых богинь и старых рогатых сатиров. В Афин­ском музее хранится любопытная скульптурная группа «Афродита и Пан» (около 100 г. *до* н. э.). Козло­ногий бог Пан, сын Гермеса, пы­тается ухаживать за прекрасной богиней. Шалун Эрот, бог любви, представленный в полёте, хватает его за рога, предупреждая о том, что он забыл меру. Однако Афродита и сама отбивается от уродливого по­клонника, замахиваясь на него сан­далией. Такие произведения уже стоят на грани жанрового искусст­ва — сюжетных композиций, темы которых основаны на впечатлени­ях обыденной жизни.



***Афродита. III в. до н. э. Римская копия. Эрмитаж, Санкт-Петербург.***

Гражданские, философские и религиозные проблемы уже давно переста­ли волновать многих. Отходившие от полисной жизни люди имели кредо — живи незаметно. Постепенно древность III—I вв. до н. э. вживалась в новую среду. Побеждённая Римом ойкумена входила в новый, последний этап сво­его античного развития — в рамках древнеримской культуры.

