

В конце 4 в. до н. э. рабовладельческие государства восточного Средиземноморья и Ближнего Востока вступили в новый период своего исторического и культурного развития, получивший в науке название эллинизма.

Экономический и политический кризис греческих полисов в 4 веке свидетельствовал о невозможности дальнейшего развития античного рабовладельческого общества в рамках старых государственных установлений — для этого требовались новые формы политического устройства. Кризис переживала не только Греция. Ее давний враг—персидская держава Ахеменидов, распространившая свою власть на большую часть стран Переднего Востока, к концу 4 века находилась в состоянии глубокого упадка. Именно эти факторы сделали возможным быстрый разгром персидского царства, возникновение на его развалинах громадной империи Александра Македонского, расширение рынков, распространение греческой колонизации по обширным территориям Востока. Империя Александра не была долговечной,—она распалась тотчас после его смерти, но выделившиеся из ее состава отдельные державы явились уже государственными образованиями нового типа: это были деспотические монархии эпохи эллинизма.

В качестве главнейших из этих государств должны быть названы эллинистический Египет, царство Селевкидов, Македонское царство (включавшее значительную часть Греции), Пергам и Родос. При общности социально-экономического строя, при известной близости форм государственного устройства, основанного на безграничной власти монарха и, по существу, полном бесправии граждан, каждое из названных государств имело свои отличительные особенности, определившие его исторические судьбы и черты его культуры. Так, громадное царство Селевкидов, границы которого простирались от берегов Средиземного моря до Сыр-Дарьи и Инда, было населено многочисленными народами и племенами, различавшимися по степени социально-экономического развития, по культуре и языку. Египет, где укрепилась династия Птолемеев, был по своему населению и культуре более целостным государственным образованием. В самой Греции и в городах Малой Азии еще сохранилось полисное устройство, но суверенность этих полисов была чисто внешней — полномочия их властей ограничивались вопросами городского самоуправления. Полисное устройство восстановилось после смерти Александра и на Родосе, но, по существу, республиканскими формами правления здесь маскировалась диктатура узкой олигархической верхушки.

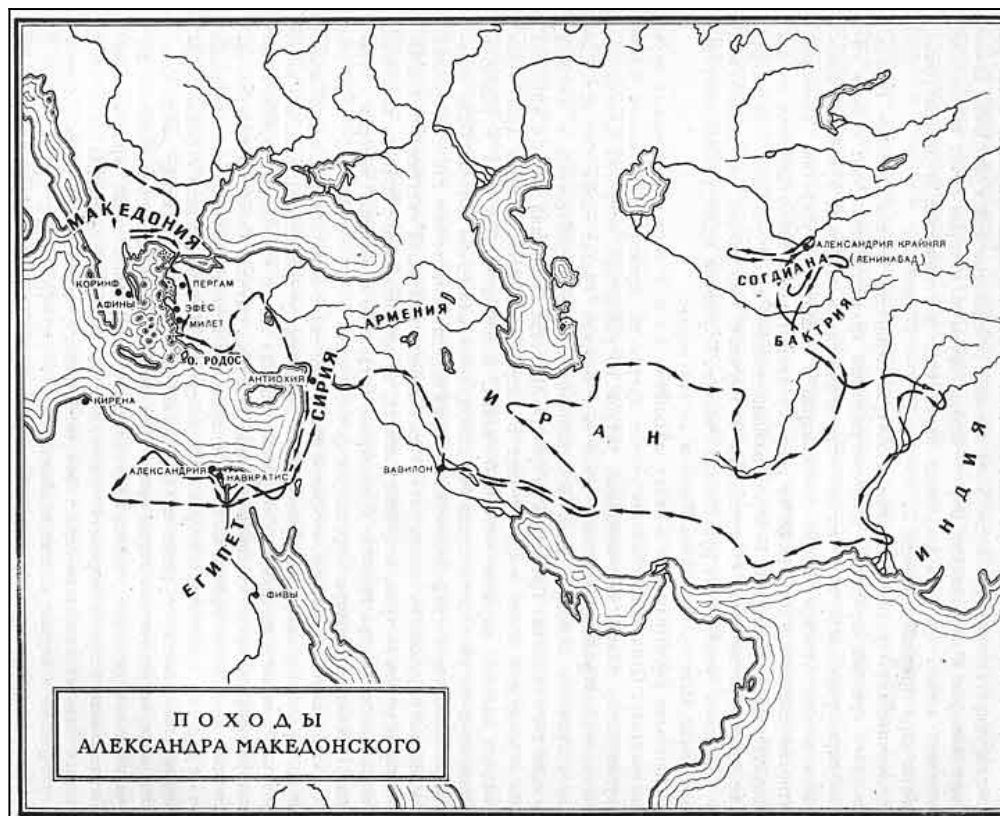
Наряду с этими государствами в орбиту политических и торговых связей эллинистического мира оказался втянутым ряд стран в бассейне Средиземного моря, в Передней и Средней Азии. Сюда должны быть отнесены выделившиеся из царства Селевкидов Бактрия и Парфия в Средней Азии, Армения и Иберия в Закавказье, Понтийское и Боспорское царства на берегах Черного моря и другие. Эти государства восприняли высокие достижения греческой культуры, но преобладающими к ним оказались все же местные культурные традиции.

Эпоха эллинизма в основном делится на два периода. Ранний период — с конца 4 в. до начала 2 в. до н. э. — был ознаменован экономическим и культурным подъемом большинства эллинистических государств, главным образом Египта, Сирии, Пергама и Родоса. Собственно же Греция утратила ведущую роль в экономическом и политическом развитии античного мира, хотя и сохранила громадное культурное значение. В поздний период во 2—1 вв. до н. э. обнаружились усилившиеся признаки кризиса в основных эллинистических государствах. Зато именно на это время приходится политический и культурный подъем государств на периферии эллинистического мира — в том числе Понтийского царства, Армении, Парфии.

Экономический прогресс в эллинистическую эпоху носил временный и неустойчивый характер. Основные внутренние противоречия рабовладельческого общества — падение роли труда свободных граждан, низкая производительность рабского труда и невозможность технического прогресса в этих условиях — должны были неизбежно проявиться с новой силой. В период эллинизма резко обострился контраст между фантастическим богатством рабовладельческой верхушки и нищетой народных масс. На это время приходятся восстания рабов, а также народов, насильственно включенных в состав больших эллинистических государств (движение в Иудее, восстание Аристоника в Пергаме).

Для культуры эллинизма характерны два важнейших момента: во-первых, широчайшее распространение греческой культуры по всем областям эллинистического мира, в результате чего к лучшим достижениям классической Греции в области науки, литературы и изобразительного искусства оказались приобщенными народы и племена, населявшие грандиозную по размерам территорию эллинистического мира — от Сицилии на западе до Средней Азии и Индии на востоке, от Боспорского царства в Северном Причерноморье до Нубии в экваториальной Африке.

Второй важнейший момент — объединение элементов греческой культуры с местными, главным образом восточными культурными традициями. На основе переработанных эллинских и древних местных элементов ряд народов, входивших в состав эллинистических государств, создал свою собственную культуру, слившую эти элементы в своеобразном новом качестве.



Большую роль в распространении греческой образованности сыграло сложение общегреческого языка (койне). Широчайшее распространение койне в государствах эллинистического мира было доказательством неразрывной связи культуры Этих государств с передовой для того времени общеэллинской культурой. Египтянин Манефон и вавилонянин Берос создают труды по истории своих народов на греческом языке. На этом же языке писал свои исторические и литературные работы царь Армении Артавазд II.

Значительную роль в развитии культуры эллинизма играли большие города. Для этого времени характерно широкое развитие градостроительства: старые города перестраивались, а в важных стратегических и торговых пунктах основывались новые. Столица Египта Александрия и столица государства Селевкидов Антиохия выросли в огромные по тому времени города, насчитывавшие по несколько сот тысяч жителей. Центром эллинистической культуры была Александрия с ее музеем (в котором объединялись и научные учреждения) и библиотекой, где хранились сотни тысяч рукописных свитков. Крупными культурными центрами были также Пергам, Сиракузы, Родос и другие города.

Наиболее значительными в эпоху эллинизма были успехи естественных наук и математики. Один из величайших ученых древности, Архимед, работавший в Сиракузах, автор многих замечательных трудов по различным вопросам математики и механики, открывший основной закон гидростатики, создал также ряд механизмов, сыгравших большую роль в совершенствовании строительной и военной техники того времени. Греческий астроном Аристарх Самосский первым высказал идею о вращении земли вокруг солнца и вокруг своей оси. Ученик Аристотеля Теофраст заложил

научные основы ботаники. Исключительную роль в развитии точных наук сыграла александрийская школа, представителями которой были математик, астроном и географ Эратосфен, давший поразительно точное для того времени определение окружности земли, математик Эвклид, оставивший систематическое изложение основ геометрии, астроном Гиппарх, автор обширного звездного каталога. Расширение кругозора привело к созданию трудов по всемирной истории (сочинения Полибия и Диодора Сицилийского).

Для эллинистической философии в целом был характерен поворот к проблемам этики, морали и религии. Наиболее полно эти новые устремления отразили школы Эпикура, стоиков и киников. Материалистическая линия в развитии эллинистической философии, представленная школой Эпикура, сыграла большую прогрессивную роль. Общефилософские взгляды Эпикура, его естественно-научные воззрения и по существу атеистическая трактовка вопросов религии оказали огромное воздействие на дальнейшее развитие материализма и атеизма. К концу эпохи эллинизма материалистическая линия философии шла на убыль, и особое развитие получили идеалистические учения, например стоическая философия, проповедовавшая фаталистическую покорность судьбе, а также мистические направления, рост которых был естественным следствием того кризиса, в котором очутилось античное общество в период позднего эллинизма.

Для религии эллинистической эпохи чрезвычайно характерно распространение мистических культов, в том числе синкретических греко-восточных божеств (например, культа Сараписа, объединившего в себе черты египетских богов Аписа, Осириса и греческих Зевса, Посейдона и Аида).

Основные проблемы общественной жизни, узловые вопросы этики и морали, которые решались в литературе эпохи классики, в частности в драме, перестали волновать эллинистических писателей. На смену монументальным трагедиям Эсхила и Софокла и ярким сатирическим комедиям Аристофана пришла лишенная глубокого идейного содержания комедия нравов, крупнейшим представителем которой был Менандр. В поэзии преобладающее место заняли камерные жанры — эпиграмма, идиллия, буколика, элегия. Обычное назначение эллинистической литературы, особенно позднего периода, — развлекать читателя, заполнять его досуг. Глубокого отражения общественных противоречий действительности того времени эллинистическая литература почти не знает. В отличие от литературы изобразительное искусство эллинизма оставило замечательные памятники, в чрезвычайно яркой форме выражающие специфические черты этой эпохи.

* * *

Собственно эллинистическим искусством называется искусство материковой Греции и прилегающих к ней островов Эгейского архипелага, Малой Азии (главным образом Пергамского царства), Родоса, Сирии (западной части государства Селевкидов) и Египта, то есть тех областей и государств эллинистического мира, в искусстве которых

греческие традиции, переработанные в соответствии с новыми общественными идеями, получили преобладающее значение.

При несомненных и очень существенных чертах общности искусство каждой из этих областей отмечено также чертами своеобразия. Это своеобразие определялось особенностями экономического, политического и культурного развития каждого из государств, а также значением местной художественной традиции. Так, в эллинистической Греции сохранение общественных и художественных традиций классической эпохи определило более тесную, нежели где-либо, связь искусства с классическими образцами. В значительно меньшей степени эта связь ощущается в художественных памятниках Пергама и Родоса — здесь признаки эллинистического искусства как нового этапа в истории искусства получили наиболее отчетливое выражение. В искусстве эллинистического Египта сильнее, чем в каком-либо из названных государств, заметны черты синкретизма (слияния) форм греческого искусства с местной художественной традицией.

Процесс образования отдельных местных художественных школ проходил при наличии теснейших культурных связей между ними, чему способствовали, например, частые переезды художников из одного государства в другое. Сходство социальных условий в сочетании с художественными связями было причиной того, что при всей своей сложности и многогранности культура эллинистического мира отмечена чертами целостности, поскольку она отражала специфические черты определенного периода в развитии античного рабовладельческого общества.

В целом искусство эллинизма разделяется на два основных этапа. Время от конца 4 в. до начала 2 в. до н. э. составляет ранний период эллинистического искусства, когда оно переживало свой наивысший расцвет и прогрессивные художественные тенденции получили наиболее глубокое выражение. 2—1 вв. до н. э., время нового кризиса рабовладельческого общества и его культуры, составляют поздний период эллинистического искусства, отмеченного уже чертами явного упадка.

Эллинистическая архитектура переживала бурный подъем в конце 4 и в 3 в. до н. э., в период возникновения целого ряда новых столиц, торговых, административных и военно-стратегических центров. В последующие века, с приближением кризиса, охватившего государства эллинистического мира, размах строительной деятельности стал падать.

Исторические условия эпохи определили основные задачи, стоявшие перед эллинистическими зодчими. От них требовалась не только разработка новых принципов градостроительства. Для обеспечения нормальной деятельности большого торгового города, но и применение всех образных средств архитектуры для утверждения идеи величия и могущества эллинистического монарха.

Для эллинистического градостроительства характерно выделение административного и торгового центра города. Храм, который в классическую эпоху был главным

городским сооружением, в рассматриваемый период стал только частью общего центрального ансамбля, включавшего также административные сооружения, базилику, библиотеку, гимнасий и другие постройки. Установился новый принцип архитектурного решения главной площади — агоры, — которая окружалась крытыми портиками, придававшими ей замкнутый характер; такова была, например, агора в Приене. Иногда центральная часть города состояла из нескольких ансамблей, как, например, центр города в Милете, акрополь в Пергаме. Широко вводились в архитектурные ансамбли произведения монументальной скульптуры — колоссальные статуи и многофигурные группы. В качестве основных парадных магистралей обычно выделялись две пересекающиеся в центре города улицы. Они были значительно шире остальных и архитектурно богаче оформлены.

В эллинистическую эпоху были разработаны принципы парковой архитектуры. Великолепными, богато украшенными скульптурой парками славились Александрия и Атиохия. Создавались общественные и административные сооружения с обширным внутренним пространством, способные вместить значительное число людей, например Булевертий в Милете. Воздвигались огромные инженерные сооружения, например знаменитый Фаросский маяк в Александрии.

Для эллинистического зодчества показательно не только увеличение размеров общественных сооружений, но и существенное изменение самого характера архитектурных решений. Так, например, в строительстве храмов наряду с периптером широкое распространение получил более пышный и торжественный диптер. Вместо строгого дорического чаще применялся ионический ордер. В связи с общими тенденциями эллинистической архитектуры и появлением новых типов сооружений характер и функции ордера во многом изменились. Если в сооружениях 5 в. до н. э. двухъярусная колоннада применялась только внутри храмовых целл, то в эллинистической архитектуре она стала применяться значительно шире, — например, святилище Афины в Пергаме окружено двухъярусным портиком. Этот прием отвечал характерным для эллинистического зодчества стремлениям к большей пышности здания и был связан с переходом к более крупным масштабам построек. Важную роль в эллинистических сооружениях стала играть стена. В связи с этим элементы ордера начали утрачивать свое конструктивное значение и использовались в качестве элементов архитектурного членения стены, плоскость которой разбивалась нишами, окнами и пилястрами (или полуколоннами).

Обогащение рабовладельческой верхушки, характерный для эллинистической Эпохи интерес к частной жизни имели своим следствием повышенное внимание к архитектуре частного жилища. Эллинистическая эпоха создала более сложный по архитектурному решению перистильный тип жилого дома с богатым внутренним убранством, примером чего служат дома на острове Делосе.

При всех своих достижениях эллинистическая архитектура несет на себе печать противоречий своего времени. Огромные масштабы сооружений, богатство ансамблей, усложнение и обогащение архитектурных форм, пышность и нарядность построек.

более совершенная строительная техника лишь отчасти могли компенсировать утрату благородного величия и гармонии, свойственных памятникам архитектуры классической эпохи. Усилился контраст между кварталами, застроенными роскошными домами богачей, и жалкими лачугами бедноты.

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.

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.

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 стороны, 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, например, в распространенных в эту эпоху колоссальных статуях типа Колосса Родосского; напротив, образ человека нередко претерпевает сильное снижение, как об этом свидетельствуют некоторые натуралистические по своему характеру жанровые скульптуры александрийской школы.

Индивидуализм в эллинистическую эпоху выступает, с одной стороны, в форме самоутверждения сильной эгоистической личности, стремящейся любыми средствами возвысить себя над общественным коллективом и подчинить его своей воле. Другая форма эллинистического индивидуализма связана с сознанием человеком своего бессилия перед законами бытия. Она проявляется в отказе от борьбы, в погружении в

свой внутренний мир. Обе эти формы нашли свое отражение в эллинистическом портрете, где можно выделить две основные линии: тип портрета эллинистических правителей, в котором задача художника — прославление человека сильной воли и энергии, беспощадно сметающего на своем пути все препятствия для достижения своей эгоистической цели, и тип портрета мыслителей и поэтов, в образах которых нашло отражение сознание противоречий реальной действительности и бессилия преодолеть их.

Стоявшая перед эллинистическим художником необходимость вместо утверждения подлинно гражданственных идеалов прославлять могущество монарха, несомненно, отрицательно сказалась на этической стороне образов. В эллинистическом искусстве нередко памятники, в которых черты внешней репрезентативности преобладают над глубиной идейного содержания. Но было бы ошибкой видеть только эти негативные черты. Лучшие эллинистические художники сумели передать величие и пафос своей эпохи — эпохи внезапного расширения границ мира, открытия новых земель, возникновения и падения громадных государств, грандиозных военных столкновений, времени великих научных открытий, невиданно расширивших познания человека и его кругозор, периодов бурного подъема и жестокого кризиса. Эти черты эпохи определили титанический характер, сверхчеловеческую силу и бурную патетику образов — качества, присущие выдающимся произведениям эллинистической монументальной скульптуры. Сильные общественные противоречия Эпохи воспрепятствовали появлению художественных образов гармонического характера, и не случайно пафос эллинистических образов, несущих на себе отпечаток неразрешимых конфликтов, нередко приобретает трагический характер. Отсюда специфические черты образного строя эллинистических художественных произведений: в противовес спокойной волевой сосредоточенности, внутренней цельности образов высокой классики им присуще огромное эмоциональное напряжение, сильный драматизм, бурная динамика. Прогрессивной чертой искусства эллинизма 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 в эллинистическом искусстве получила монументальная пластика, бывшая необходимым элементом архитектурных ансамблей и ярко воплотившая важнейшие черты эпохи. Кроме колоссальных статуй для монументальной скульптуры эллинизма характерны многофигурные группы и огромные рельефные композиции (оба эти вида скульптуры наиболее широко были применены в ансамбле пергамского акрополя). Наряду с мифологической тематикой в эллинистической монументальной пластике встречается и историческая тематика (например, эпизоды битвы пергамцев с галлами в групповых композициях того же пергамского акрополя).

Второе по значению место среди скульптурных жанров в эпоху эллинизма занимал портрет. Греческая классика не знала столь развитого портрета; первые попытки внести в портрет элементы душевного переживания, притом еще в очень общей форме,

были сделаны только Лисиппом. Эллинистические портреты, сохраняя свойственный греческим художникам принцип типизации, несравненно более индивидуализированно 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 подчеркивали прежде всего 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.

В искусстве эллинизма впервые получила широкое развитие скульптура жанрового характера; однако такого рода произведения уступали по своей идейно-художественной значительности произведениям мифологической тематики: в эпоху эллинизма еще не могла быть осознана подлинная значительность образов и явлений повседневного бытия и красоты труда, в силу чего относящиеся к этому времени произведения бытового жанра нередко страдают поверхностностью, мелочностью, чисто внешней занимательностью; в них сильнее, чем в любом другом жанре, проявились натуралистические тенденции. Сходные черты проявились и в так называемом живописном рельефе, в котором бытовые сцены изображались на фоне пейзажа (пейзаж впервые начал изображаться в скульптуре именно в эпоху эллинизма). Новым видом пластики явилась садовая декоративная скульптура, широко применявшаяся при украшении парков. Эллинистическая мелкая пластика продолжала достижения классической эпохи в этом виде скульптуры, расширяя его тематику и развиваясь по линии усиления жизненной характерности образов.

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.

Насколько можно судить по данным источников, значение живописи в эпоху эллинизма было очень велико. К сожалению, памятники ее в большинстве своем погибли; представление о них дают дошедшие до нас благодаря своей прочности мозаики, а также копии римского времени в помпейских домах. Судя по копиям и по сохранившимся описаниям картин, характер образов в эллинистической живописи был сходен с образами скульптуры. Подобно скульптуре, живопись обогатилась новыми жанрами, в том числе бытовым жанром и пейзажем.

В эллинистической живописи совершился отход от композиционных приемов, напоминающих приемы скульптурного рельефа, к более жизненной и более убедительной передаче натуры, к показу реальной среды, в которой происходит действие. Появляются попытки перспективного построения предметов и пространства, обогащается и усложняется цветовое решение.

Условия эллинистической эпохи в большой мере способствовали расцвету прикладного искусства. Возникшие перед мастерами того времени задачи художественного убранства дворцов и богатых домов, характерное для эпохи стремление к украшению быта были причиной создания большого числа произведений прикладного искусства, от которых до нас дошли главным образом памятники торевтики и глиптики. Благородство и красота этих произведений, совершенство их технического выполнения заставляют отнести их к числу замечательных памятников эллинистического искусства.

Выдающиеся достижения эллинистического искусства возникали в борьбе прогрессивных художественных направлений с антиреалистическими течениями. Эти тенденции проявлялись в различных формах — во внешней репрезентативности и театральности образов, в преобладании в них элементов условной идеализации, в чертах натурализма, наконец, в рабской приверженности к омертвевшим канонам и в условной стилизации. Сравнительно слабо выраженные в ранний период эллинизма, эти негативные черты стали преобладающими в его поздний период, в обстановке идейного оскудения искусства.

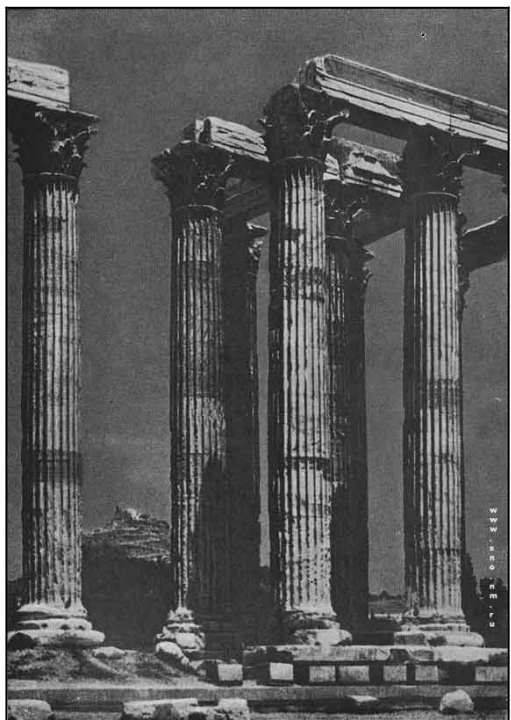
* * *

В эпоху эллинизма материковая Греция утратила свою ведущую политическую и экономическую роль, уступив ее более сильным державам эллинистического мира. Собственно Греция, входившая в это время в состав Македонского царства, переживала глубокий политический, социальный и экономический кризис. Кризис этот проявлялся в частых восстаниях рабов, государственных переворотах, столкновениях различных политических союзов. Территория Греции стала ареной опустошительных войн, ослаблявших и без того подорванные силы старых греческих полисов и уничтожавших огромные культурные ценности. Должно быть отмечено, что именно Афины, более чем какой-либо другой греческий полис сохранившие демократические традиции, возглавляли борьбу других городов против македонского ига. Но уже в середине 2 в. до н. э., раздираемые политическими и социальными противоречиями, Греция и Македония, несмотря на попытки упорного сопротивления, сделались добычей более могущественного рабовладельческого государства — республиканского Рима.

Тем не менее культурное значение материковой Греции и прилежащих к ней островов в течение всего эллинистического периода и далее — в период римского владычества — было очень велико. Столица Аттики — Афины — осталась одним из важнейших культурных центров эллинистического мира, городом всеобщего почитания, «Элладой Эллады», как говорили в то время. Греческие, главным образом аттические, мастера работали не только у себя на родине — они приглашались в другие страны эллинистического, а затем и римского мира.

Больше всего пострадала от экономического и политического упадка Греции архитектура: в эпоху эллинизма центры нового строительства передвинулись на

Восток. Эллинистическое зодчество не оставило в Афинах памятников, которые можно было бы по их художественному значению сопоставить с памятниками классической архитектуры. Сама Аттика не имела материальных возможностей для большого строительства, и большинство сооружений было воздвигнуто на средства покровительствовавших Афинам правителей других государств — главным образом Пергама и государства Селевкидов.



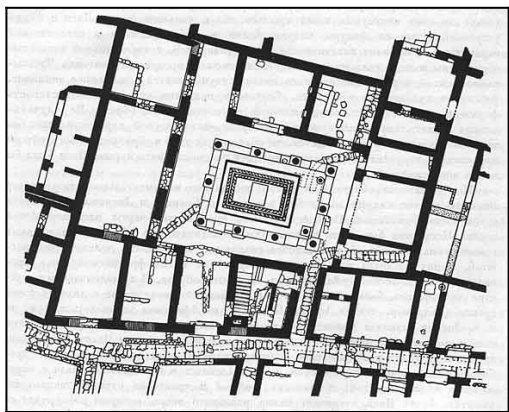
Самым крупным сооружением эллинистических Афин является храм Зевса Олимпийского (так называемый Олимпейон). Строительство храма затянулось на несколько сот лет. Начатый еще в 6 в. до н. э., храм строился главным образом в 174—163 гг. до н. э. и был закончен только при римском императоре Адриане во 2 в. н. э. Храм Зевса Олимпийского, принадлежавший к числу самых крупных храмов античного мира, представлял собой диптер размером 41 x ок. 108 м; 20 колонн располагалось по его продольным сторонам, 8 колонн по фасадам. Впервые в греческой архитектуре коринфский ордер, наиболее богатый и нарядный из греческих ордеров, использовавшийся прежде только во внутренних помещениях, был применен в наружной колоннаде. Сохранившиеся от храма до нашего времени 15 гигантских колонн, выполненные

из пентелийского мрамора, свидетельствуют о размахе и великолепии этого сооружения, не отличавшегося, однако, чрезмерной пышностью, свойственной обычно эллинистическим постройкам; строители храма в немалой степени еще опирались на традиции классического зодчества.

Другая известная афинская постройка эллинистического времени — Башня ветров, сооруженная в середине 1 в. до н. э., представляет собой небольшую восьмигранную башню высотой 12,1 м, поставленную на трехступенчатое основание. Снаружи на башне были помещены солнечные часы, внутри — механизм для водяных часов — клепсидры. Перед дверьми, ведущими в башню с двух сторон, прежде находились коринфские портики. Башня украшена рельефным фризом с аллегорическими изображениями летящих ветров; распластанные по стене рельефные фигуры нарушают тектоническую логику архитектурных форм, так как они пересекают линию архитрава. Подобный прием свидетельствует уже об известной утрате понимания логики архитектурной композиции.

Своеобразным сооружением был так называемый Арсинойон на острове Самофраке — храм, выстроенный в 281 г. до н. э. Арсинойей, дочерью египетского царя Птолемея Сотера, и посвященный «великим богам». Храм представлял собой цилиндрическое в плане сооружение диаметром в 19 м. Наружная стена храма членилась на два яруса; нижний ярус был глухим, выложенным из квадров мрамора, второй ярус состоял из 44

столбов, поддерживавших антаблемент и коническую кровлю; промежутки между столбами были заложены мраморными плитами. Это же членение на два яруса сохранялось внутри здания. Арсинойон — один из ранних образцов центрического сооружения с обширным внутренним пространством; новой чертой его архитектуры является также принцип поэтажного членения, примененный внутри и снаружи здания.



Представление об эллинистической архитектуре жилого дома дают постройки на острове Делосе. Делосские жилые дома принадлежали к перистильным сооружениям: ядром дома был перистиль — окруженный колоннадой внутренний дворик, вокруг которого располагались помещения, освещавшиеся через двери, выходившие в перистиль. Расположение этих помещений не отличалось симметрией и носило свободный характер. Посреди перистиля помещался бассейн с цистерной, куда

стекала с крыш дождевая вода. Перистильные дома Делоса — Дом на холме, Дом Диониса — были двухэтажными, в соответствии с этим колоннады перистиля были двухъярусными. Дома строились из камня и оштукатуривались снаружи и изнутри, пол был земляной или выкладывался из каменных плит; в богатых домах полы отдельных помещений украшались мозаикой. Стены внутренних помещений декорировались лепкой и цветной штукатуркой, с помощью которых имитировалась кладка из цветных мраморов. В богатых домах применялся настоящий мрамор: из него выполнялись колонны перистиля, а также полы. Перистиль украшался цветами, декоративными растениями, статуэтками. Таким образом, мастера эллинистической архитектуры развивали выработанный веками в условиях средиземноморского климата тип дома с жилыми помещениями, располагавшимися вокруг двора, придавая ему большую цельность и изящество.

Первые по времени произведения скульптуры, выполненные в формах эллинистического искусства, были созданы мастерами материковой Греции и прилежащих к ней островов Эгейского архипелага. Это явление вполне закономерно: истоки эллинистического искусства восходят к греческому искусству 4 в. до н. э.; кроме того, в Греции несравненно сильнее, нежели в других областях эллинистического мира, была развита реалистическая традиция, способствовавшая быстрому формированию новых художественных принципов. Вместе с тем, в силу сохранения в Греции полисного устройства, политический строй и характер социальных отношений здесь в значительной мере отличались от политического строя и социальных отношений в деспотических монархиях типа государства Селевкидов или птолемеевского Египта. Правда, независимость греческих городов была иллюзорной, но в них еще сохранился свободлюбивый дух граждан и демократические традиции древних полисов и, следовательно, имелась почва для сохранения художественных традиций классической эпохи. Поэтому в памятниках греческого искусства эпохи эллинизма собственно эллинистические черты, выраженные достаточно отчетливо, не

получили, однако, такого заостренного выражения, как, например, в искусстве Пергама, и вместе с тем в них явственно ощутимы черты, восходящие к искусству классики. В период раннего эллинизма классические традиции не были мертвой догмой — они обладали еще животворной силой. После римского завоевания, когда Греция оказалась на положении римской провинции, когда возможности для прогрессивного развития эллинистического искусства были исчерпаны, а классические традиции переродились в условные каноны, греческое искусство переживало глубокий упадок.



Одним из лучших произведений ранней эллинистической пластики является знаменитая статуя Ники Самофракийской. Статуя эта была поставлена на острове Самофраке в память победы, одержанной в 306 г. до н. э. Деметрием Полиоркетом над флотом египетского правителя Птолемея. К сожалению, скульптура дошла до нас сильно поврежденной — без головы и рук. Статуя была поставлена на высокой отвесной скале, на пьедестале в виде передней части боевого корабля; Ника, как об этом свидетельствуют ее воспроизведения на монетах, была изображена трубящей в боевую трубу.

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. 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.

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). Чрезвычайно важной чертой пластического языка статуи является повышенное внимание, уделяемое художником светотени. Светотень призвана усиливать живописность формы и способствовать эмоциональной выразительности образа. Не случайно одежда играет такую большую роль в образно-пластической характеристике:

без многочисленных то развевающихся, то облегающих тело и образующих богатейшую живописную игру складок одеяния передача эмоционального порыва Ники была бы менее впечатляющей.

И 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. Искусство 4 в. до н. э. знало высокопатетические образы, однако даже самые драматические образы Скопаса сохраняли, так сказать, человеческий масштаб, в них не было преувеличения, тогда как в самофракийской Нике проявляются черты особой грандиозности, титанизма образа. И в классическом искусстве встречались большие статуи, рассчитанные на восприятие с далеких точек зрения (например, статуя Афины Промехос на Афинском акрополе); в 4 в. до н. э. Лисипп развивал трехмерную трактовку пластического образа, наметив тем самым возможность связи его с окружением, однако только в Нике Самофракийской эти качества получили свое полное выражение. Статуя Ники не только требовала обхода с различных сторон, но и находилась в неразрывной связи с окружавшим ее ландшафтом; постановка фигуры и трактовка одежды таковы, что кажется, будто Ника встречает напор реального ветра, который раскрывает ее крылья и развеивает одежду.

Особо следует отметить одну черту в образном воплощении Ники Самофракийской, выделяющую это произведение среди других памятников эллинистической скульптуры: если патетические образы эллинистического искусства носят обычно трагический характер, то воплощенное в самофракийской Победе чувство ликующей радости, оптимистическое звучание образа приближают это произведение к памятникам греческой классики.

Другим характерным памятником раннеэллинистического искусства является так называемый саркофаг Александра — найденный в Сидоне мраморный саркофаг местного правителя с рельефами работы греческих мастеров. Длина саркофага — 2,30 м, на двух сторонах его — продольной и поперечной — изображены сцены битвы между греками и персами, на двух других сторонах — сцены охоты на львов с участием греков и персов. Наибольший интерес представляет изображение битвы на продольной стороне.

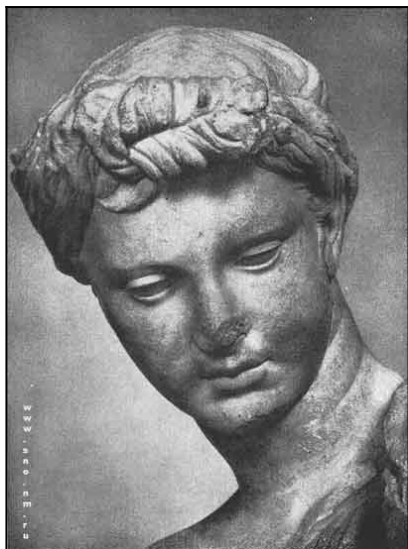
В композиции батальной сцены и в трактовке образов мастера саркофага исходили из достижений рельефной пластики классической эпохи; образцом для них служил, в частности, фриз Галикарнасского мавзолея, изображающий сцены битвы греков с амазонками. Вместе с тем мастера сидонского саркофага сумели внести в свое произведение и новые черты. Обращает на себя внимание прежде всего иная обрисовка образов, иной характер композиционного и пластического решения. В галикарнасском фризе фигуры отделялись друг от друга просторными интервалами, чем достигалась ясная обозримость, равномерность распределения фигур, подчеркивавшая, несмотря на драматизм и динамику образов, общее архитектурное равновесие композиции фриза. В рельефах сидонского саркофага

расположение фигур более сложное: фигуры греков и персов, переданные в моменты смертельных схваток, переплетаются, объединяясь в сложные группы. В галикарнасском фризе тела выступали только наполовину из плоскости фона, движение происходило как бы в одной плоскости; в саркофаге Александра фигуры, выполненные в высоком рельефе, почти отделились от плоскости фона, а в отдельных случаях располагаются одна перед другой, образуя очень сложные пластические и композиционные мотивы и усиливая тем самым общее впечатление напряженной борьбы. Характерный для искусства классики принцип архитектурной ясности здесь сменился типичным для искусства эллинизма принципом общего живописного целого, причем живописность рельефа усиливается его богатой раскраской.

В типах сражающихся и охотящихся воинов, особенно греков, можно уловить некоторые черты близости к образам классического искусства, однако и в трактовке образов проявляются признаки, характерные для искусства эллинистической эпохи. Обращает на себя внимание повышенный интерес к достоверной передаче внешнего облика воинов, выражения лиц, движений, жестов, одежды, вооружения (предметы вооружения были выполнены из металла и ныне утрачены). Этнический тип персов здесь мало отличается от греческого типа, но персидский военный костюм — рубаха, длинные штаны, особый капюшон, закрывающий голову и нижнюю часть лица, воспроизведены с чрезвычайной тщательностью.

Пафос борьбы передан не только бурным движением фигур — немалую роль играет и эмоциональная выразительность лиц. Особенно характерны в этом отношении взгляды воинов — то грозные и гневные, то исполненные страдания (глаза выполнены средствами живописи). Великолепно сохранившаяся раскраска рельефа дает представление о том, как греки раскрашивали скульптуру. Введение в рельеф цвета в известной мере способствует предметной конкретизации формы, однако греческие мастера избегали иллюзионистических эффектов. Раскраска не ставит своей задачей имитировать натуру; ее главная роль — усиление эмоционального эффекта и декоративного звучания рельефа. В соответствии с этим обнаженные части тел оставлены без тонировки, так же как и лица, — раскрашены только волосы и глаза; ткани одежды даны в мягких синих, фиолетовых, пурпурных и желтых оттенках. При всей необычности для нас применения цвета в скульптуре нельзя не признать, что в саркофаге Александра полихромия использована с высоким художественным мастерством.

Наряду с идущей от Скопаса и Лисиппа героической линией в эллинистической скульптуре Греции важное место занимало направление, восходящее к творчеству Праксителя.

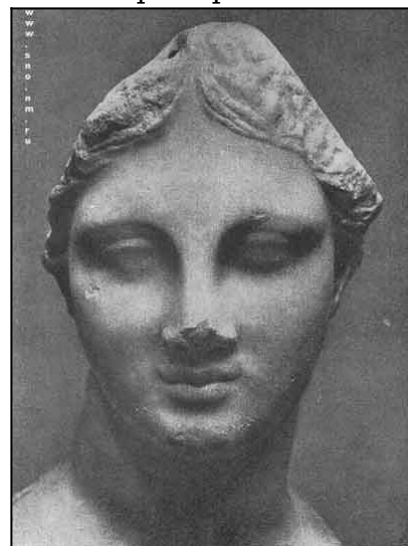


Близка к этому направлению статуя так называемой «Девушки из Анцио» — мраморный греческий оригинал, хранящийся в римском Музее Терм. Девушка изображена во время жертвоприношения; она несет в руках дощечку с лавровой веткой, свитком и оливковым венком; тонкий хитон, обнажая ее плечо и облекая фигуру, передает движение тела. Более подробное, нежели в классическом искусстве, изображение аксессуаров, так же как очень свободная, без подчеркнуто красивых складок, передача костюма, не приводя в данном случае к жанровому измельчанию образа, способствуют его жизненной конкретизации. В образе девушки нас привлекают органическое соединение большой лирической глубины и

одухотворенности с ощущением внутренней значительности, сочетание изумительной по своей мягкости пластической моделировки со свободным, энергичным движением фигуры, глубокая содержательность отдельных мотивов движения (например, в наклоне ее красивой головы одновременно ощущается нежность и сила), безупречная ясность и мягкость пластической формы. Оригинальная красота типа, глубокая жизненность образа, богатство пластической и светотеневой нюансировки, наконец общее чувство удивительной чистоты и свежести — таковы отличительные особенности этого произведения. Все эти черты очень близки к принципам классического греческого искусства; в данном случае они свидетельствуют о том, что в эпоху раннего эллинизма классические традиции были еще для художников живым творческим источником.

Одним из лучших произведений того же направления в раннеэллинистическом искусстве является также дошедшая до нас в греческом оригинале мраморная голова девушки, найденная на острове Хиосе (Бостонский музей).

Тончайший лиризм образа, его поэтическое содержание находят свое выражение не только в самом типе юного, еще как бы не окончательно сформировавшегося лица, в необычайном по своей мягкости выражении внутреннего чувства, но и в самой обработке материала. Скульптором выбран особенно прозрачный сорт мрамора; пластическая обработка его проведена с изумительной мягкостью — здесь нет ни одной линии, ни одного резкого выступа или впадины, формы неуловимо переходят одна в другую, контур лица кажется тающим — найдены такие светотеневые нюансы, что кажется, будто лицо окутано дымкой. Это замечательное произведение завершает поиски утонченного одухотворенного образа, которые были начаты Праксителем в его «Гермесе с Дионисом» и других скульптурах.



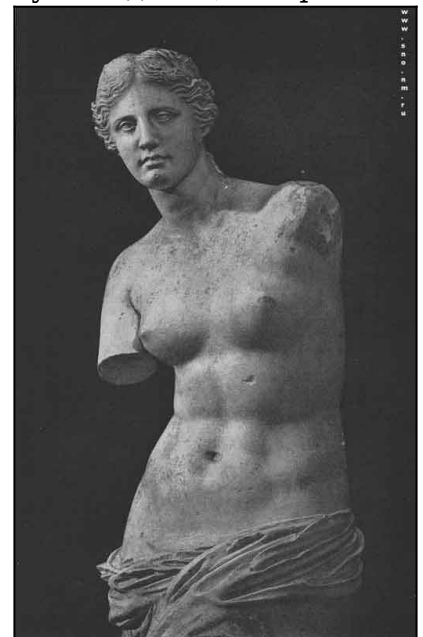


К раннеэллинистическому времени относится найденная на дне моря близ острова Эвбеи бронзовая статуя мальчика, скачущего на лошади. Эта скульптура поражает небывалой свежестью художественного восприятия. Характерная внешность мальчика (классическое искусство не знало столь выразительного изображения детских 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.

Прославленная статуя Праксителя «Афродита Книдская» явилась образцом для многочисленных изображений богини в эллинистическое время; во многом исходит от Праксителя, например, автор известной статуи Афродиты Медичи. Богиня изображена в тот момент, когда она выходит из воды, как об этом свидетельствует дельфин у ее ног. Однако в сравнении со статуей Праксителя образу Афродиты Медичи свойственен оттенок поверхностности. Большое мастерство скульптора, сумевшего создать красивую по пропорциям фигуру, выразительный силуэт, хорошо воспринимаемый с различных сторон, передать «влажный» взгляд богини, не в силах все же восполнить главного недостатка — известной холодности образа, утраты глубокого жизненного чувства, свойственного памятникам классической эпохи и рассмотренным выше произведениям раннеэллинистической скульптуры.



Более важное место в истории античного искусства занимает статуя Афродиты Милосской (найденная на острове Мелосе). Как свидетельствует надпись, автором этого произведения был скульптор Александр (или Агесандр — несколько отсутствующих букв не позволяют окончательно установить его имя). Статуя дошла до нас без обеих рук, и пока что не найдено ее убедительной реконструкции. Неизвестно также время ее исполнения — предположительно считается, что статуя относится к 3—2 вв.

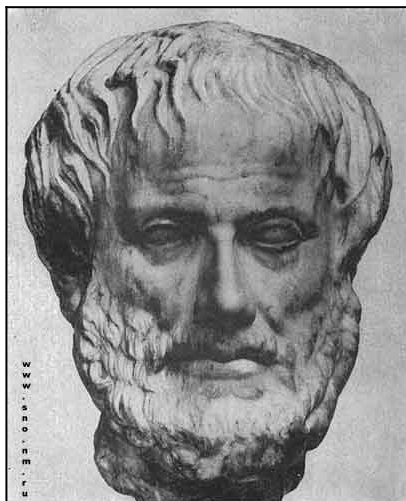


до н. э.

Трудности датировки во многом объясняются необычностью образа Афродиты Милосской для эллинистической эпохи: ни одно произведение эллинистического

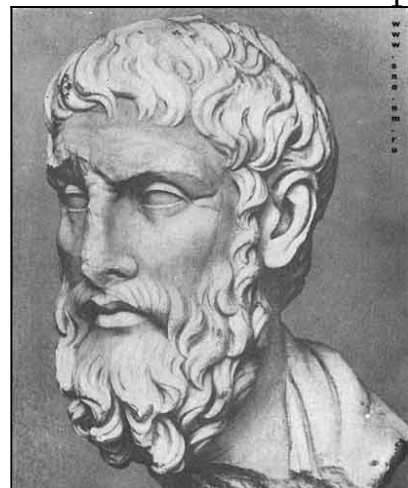
искусства не несет в себе так много черт классического искусства, и притом не поздней, а высокой классики. Возвышенная красота этого образа, как и самый тип богини, необычны для эллинистического времени — при всей женственности красота богини отличается какой-то особой мощью. В отдельных приемах, например в строгой трактовке волнистых прядей волос, улавливаются отзвуки художественной манеры скульпторов 5 в.; однако в применении к Афродите Милосской менее всего речь может идти о прямом подражании классическим образцам: образные и художественные принципы классического искусства получают новое истолкование на основе лучших достижений эллинизма. Афродита изображена полуобнаженной — ноги ее задрапированы живописными складками одеяния. Благодаря этому мотиву нижняя часть фигуры оказывается более массивной и общее композиционное решение приобретает характер особой монументальности. В то же время сильный контраст обнаженного тела и одежды открывает возможность особенно богатого пластического решения, этому же соответствует постановка фигуры с применением винтообразного поворота и легкого наклона. В зависимости от аспекта зрения фигура богини кажется то гибкой и подвижной, то полной величавого покоя. При всей идеальности форм тело богини поражает своей изумительной жизненностью: за обобщенными массами и контурами скрывается необычайно тонко прочувствованная мускулатура тела; этому же в немалой степени содействует необычайная свежесть фактуры, достигнутая при обработке мрамора. Наконец, главная черта, представляющая особую привлекательность этого произведения, — это этическая высота образа. В эллинистическую эпоху, когда в многочисленных изображениях Афродиты подчеркивалось прежде всего чувственное начало, автор Афродиты Милосской сумел подняться до осознания идеала высокой классики, когда красота образа была неотделима от его высокой нравственной силы.

В области скульптурного портрета эллинистическое искусство по сравнению с классикой делает важный шаг вперед. Характерное для эллинизма ослабление идеальной обобщенности образа, повышенный интерес к правдивой передаче натуры, обращение к внутреннему миру человека предопределили новые принципы портретного искусства.

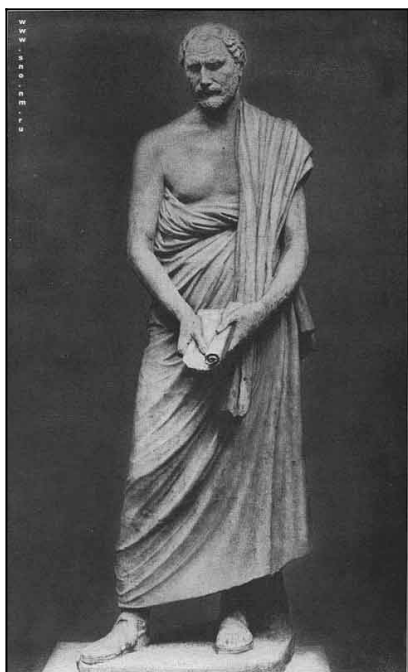


Относящиеся к началу эллинистической эпохи изображения великого мыслителя античного мира Аристотеля, решенные в установившихся в греческом

искусстве приемах портретов философов, по сравнению с портретами 4 в. до н. э. отличаются не только более детальной передачей характерных особенностей внешнего облика модели, но и стремлением к воплощению ее духовного облика. 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 известного драматурга конца 4—начала 3 в. до н. э. Менандра, в том числе превосходный портрет его, хранящийся в ленинградском Эрмитаже. В этом портрете 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.



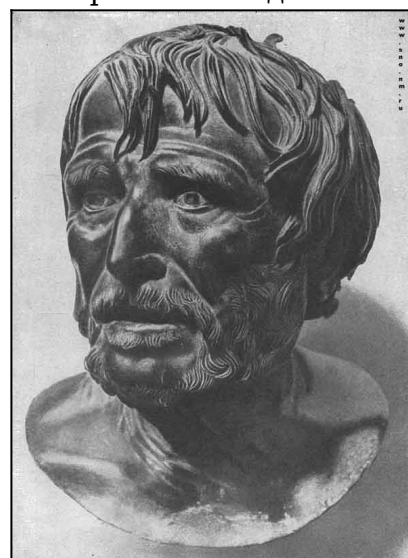
Пример зрелого эллинистического портрета дает сохранившаяся в римской копии портретная статуя афинского оратора Демосфена работы скульптора Полиевкта. Статуя выполнена в 280—279 гг. до н. э., то есть более чем сорок лет спустя после смерти Демосфена. Казалось бы, тем больше оснований было для создания идеально-обобщенной статуи оратора в духе установившихся традиций. Однако 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. Изборожденный 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.

Важное 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 раннеэллинистического 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. В восходящей к Лисиппу голове Александра Македонского с острова Коса впервые были внесены в портрет элементы пафоса, причем этот пафос воспринимался как выражение героического подъема чувств; элементы душевной дисгармонии тогда только зарождались. В неаполитанском портрете 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.





Лучшие качества искусства раннеэллинистического периода нашли свое выражение в произведениях мелкой пластики, в частности в широко распространенных терракотовых статуэтках. Продолжая традиции классического времени, эллинистические мастера идут в то же время по линии усиления жизненной характерности типов и большей эмоциональной яркости образов. 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.

В раннеэллинистическую эпоху на территории материковой и островной Греции были созданы замечательные памятники живописи. В доме Фавна в Помпеях была найдена прекрасная мозаичная копия с прославленной картины живописца Филоксена из Эритреи (конец 4 — начало 3 в. до н. э.). Картина эта, исполненная по заказу правителя Афин Кассандра, изображала битву между Александром Македонским и Дарием при Иссе. Как можно судить по мозаике, в произведении Филоксена ярко проявились черты эллинистического искусства — трактовка темы в драматическом плане, патетический характер образов. Многофигурная композиция делится на две части: в левой, более пострадавшей от времени, изображен Александр, во главе своих всадников яростно атакующий персов и готовый метнуть копье в персидского царя, справа — обращающийся в бегство Дарий на боевой колеснице. В сложной композиции художник выделяет главных героев; драматическая коллизия картины основана на их контрастном сопоставлении. Убедительно переданы гнев и возбуждение Александра и ужас Дария, видящего гибель своих соратников. Обращает на себя внимание еще более конкретная, нежели в рельефах саркофага Александра, передача национального типа и костюмов персов. Фигуры мастерски расположены в пространстве; художник применяет даже ракурсы, например в изображении лошади в средней части композиции. Если не считать схематического изображения дерева, пейзажные мотивы и место действия здесь не показаны: все внимание художника посвящено выразительности образов и передаче общего пафоса битвы. Колористическое построение мозаики основано на преобладании теплых коричневатых, красноватых и золотистых тонов.



Примером композиции на мифологический сюжет может служить роспись из дома Диоскуров в Помпеях «Ахилл среди дочерей Ликомеда», восходящая к оригиналу работавшего в 3 в. до н. э. живописца Атениана из Фракии. И здесь мы видим

драматическую трактовку темы, фигуры в сильном движении, динамическое композиционное построение. Одной из вершин эллинистической станковой живописи была знаменитая картина Тимоха из Византия, изображавшая Медею перед убийством ее детей (сохранилась ее копия в одном из домов Геркуланума). В этом произведении Тимомах показал себя мастером глубокого психологического раскрытия образа: он изобразил Медею в те трагические минуты, когда в ее душе борются противоречивые чувства — материнская любовь и яростное желание отомстить покинувшему ее Язону.

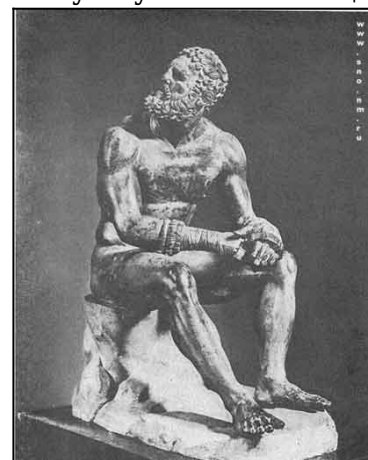
Замечательным образцом декоративной мозаики является обнаруженная в одном из домов Делоса мозаика с изображением увенчанного венком крылатого Диониса. Она выделяется исключительным красочным богатством и тонкостью цветовых переходов. Звучные зеленые и синие, глубокие коричневато-фиолетовые тона сочетаются здесь с нежными сиреневыми, розовыми и золотистыми оттенками.



В позднеэллинистическую эпоху искусство материковой Греции и островов переживало время упадка. Мастерство художников еще отличалось большой технической изощренностью, однако слабость идейного содержания неизбежно приводила к недостаточной значительности образов, к их внутренней опустошенности. Чрезвычайно показательным, как время упадка отразилось на творчестве работавшего в 1 в. до н. э. аттического скульптора Аполлония, сына Нестора. Принадлежащий ему один из известнейших памятников античной скульптуры — так называемый «Бельведерский торс» — свидетельствует о незаурядном мастерстве автора. От этой скульптуры, изображавшей, по-

видимому, отдыхающего Геракла, сохранился только торс. Скульптор великолепно передал мощную мускулатуру тела, хотя этому произведению, может быть, и не хватает непосредственности раннеэллинистических образов, свежести их пластической моделировки. Тому же Аполлонию принадлежит статуя кулачного бойца (Рим, Музей Терм), трактованная в совершенно ином плане.

Это выполненное со всеми подробностями изображение пожилого бойца с лицом, разбитым в многочисленных кулачных боях (с почти натуралистической точностью переданы сломанный нос, шрамы, разорванные уши, вся гипертрофированная мускулатура атлета-профессионала, перчатки с железными вставками на руках). Этим произведением завершается путь развития образа греческого атлета — от образа идеального, гармонически развитого человека-гражданина классической эпохи к типу атлета-профессионала эллинистического времени, выступающего



ради заработка. Голова кулачного бойца из Олимпии 4 в. до н. э. также передавала черты профессионального атлета, но в ней чувствовалось выражение яркого характера и сильной страсти. Образ бойца из Музея Терм по существу лишен подлинного

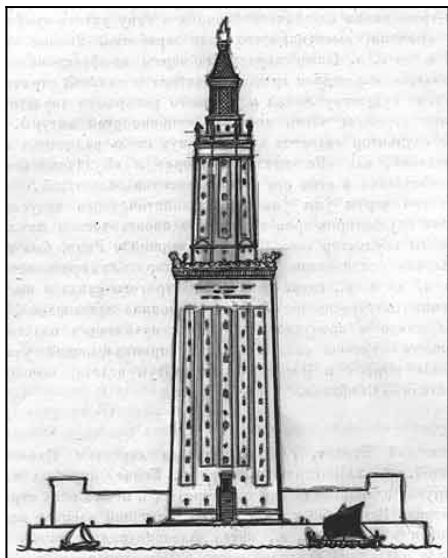
раскрытия характера; в этой статуе преобладает передача чисто внешних особенностей натуры. Тот факт, что один и тот же скульптор является автором двух столь различных по своим принципам произведений, как «Бельведерский торс» и «Кулачный боец», свидетельствует о проникновении в его искусство элементов эклектизма.

Сильнее всего черты упадка позднеэллинистического искусства выразились в произведениях скульпторов так называемой неоаттической школы 1 в. до н. э. Глава этой школы скульптор Паситель, работавший в Риме, был автором статуй, которые в условно стилизованной форме имитировали произведения греческой скульптуры 5 в. до н. э., главным образом строгого стиля и высокой классики. Полная внутренняя опустошенность образа, условная идеализация, изгоняющая из памятника все живое и правдивое, нарочитая архаизация пластического языка, сухая графичность—таковы стилевые черты принадлежащей ученику Пасителя Менелаю группы «Орест и Электра» или статуи атлета, выполненной другим учеником Пасителя — Стефаном.

* * *

Эллинистический Египет, где царствовала династия Птолемеев, оказался наиболее прочной из эллинистических держав. Египет пережил меньше потрясений, нежели другие эллинистические государства, и позже всех стран Средиземноморья был завоеван Римом (30 г. до н. э.). Наивысший расцвет эллинистического Египта относится к 3 в. до н. э., когда Александрия, главный город царства Птолемеев, стала подлинной столицей всего эллинистического мира,

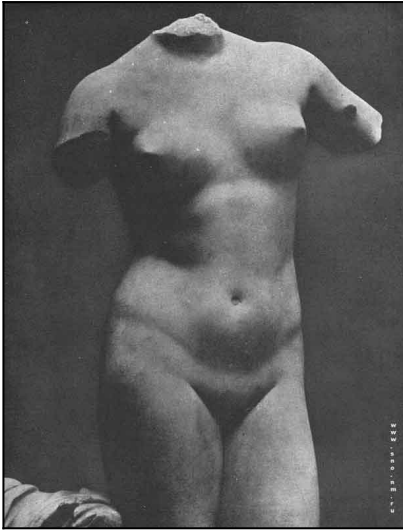
Основанная Александром Македонским в 332—331 гг. до н. э. в дельте Нила, Александрия была построена по единому плану родосским архитектором Дейнократом. Огромный город имел в окружности 15 миль. Античный географ Страбон следующим образом описывает Александрию: «Весь город перерезан улицами, удобными для верховых лошадей и экипажей; две самые широкие улицы, футов в 100 (около 30 м), перерезают одна другую под прямым углом. В городе есть прекраснейшие общественные святилища и царские дворцы, покрывающие четвертую или даже третью часть всего занимаемого городом пространства... город наполнен роскошными общественными зданиями и храмами; наилучшее из них — гимнасий с портиками посередине, более обширными, нежели ристалище. В середине города находятся здание суда и роща. Здесь же — искусственная... возвышенность... похожая на скалистый холм. К этой возвышенности ведет извилистая дорога; с вершины ее можно созерцать весь расстилающийся кругом город».



Наиболее прославленным сооружением Александрии был Фаросский маяк, считавшийся одним из семи чудес света и простоявший полторы тысячи лет. Составленный из трех помещенных одна на другой последовательно уменьшавшихся башен, маяк достигал 130—140 м в высоту. Его огонь был виден по ночам на расстоянии 100 миль. Грандиозный масштаб этого сооружения — характерная черта эллинистической архитектуры.

Нужно отметить, что в искусстве эллинистического Египта большое значение сохраняла древнеегипетская традиция. Нередко отдельные архитектурные сооружения и целые комплексы возводились в формах древнеегипетского зодчества; таковы храм Гора в Эдфу, храм богини Хатор в Дендера. Чрезвычайно распространены были произведения скульптуры, выполненные по канонам древнеегипетской пластики. Часто встречается в эллинистической скульптуре Египта чисто внешнее слияние изобразительных приемов греческого и египетского искусства; например, в изображениях богини Исиды реалистическая моделировка тела в духе греческой пластики сочетается с условной иератической позой и традиционными атрибутами плодородия. В портретной статуе Александра IV из Карнака (Каирский музей) лицо царя выполнено в формах греческого искусства, фигура же — в полном соответствии с древнеегипетскими канонами. Рельеф из Берлинского музея, изображающий царя Птолемея VI Филадельфа с двумя богинями, целиком выдержан в принципах древнеегипетского искусства вплоть до самой техники углубленного рельефа. Однако художественное значение такого рода памятников не может идти в сравнение с подлинно реалистическими произведениями, созданными мастерами александрийской школы.

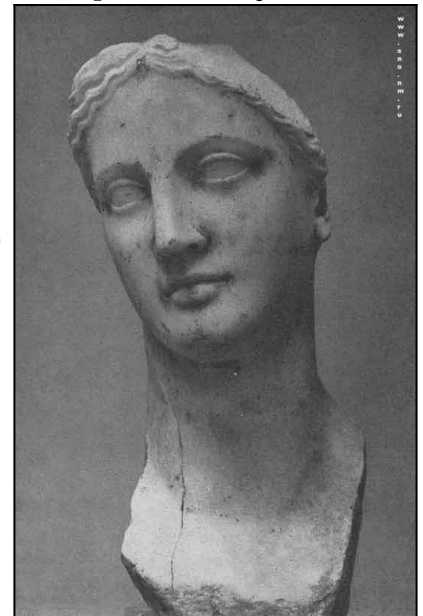
В скульптуре эллинистического Египта мы не встретим монументальных произведений героико-патетического характера; преобладающими здесь являлись другие типичные для эллинистического искусства направления — бытовой жанр, декоративная скульптура, служившая для украшения садов и парков; значительное развитие получила мелкая пластика. Не случайно именно в Александрии наибольший успех имели работавшие там ученики Праксителя, произведения которых во многом предопределили особенности александрийской скульптуры.



Лучшие произведения скульптуры, найденные на территории Египта, свидетельствуют о творческом продолжении традиций классического искусства. К ним принадлежит замечательная статуя так называемой Афродиты Киренской. Статуя представляла Афродиту выходящей из воды и выжимающей влажные волосы — так, как она была изображена на прославленной картине великого греческого живописца Апеллеса. К сожалению, голова и руки статуи не сохранились. Автор Афродиты Киренской показал себя продолжателем лучших достижений эпохи поздней классики. В этом произведении нет ни столь частого в эллинистическом искусстве жанрового измельчания, ни условной идеализации,

иссушающей образ, — фигура Афродиты поражает своей необычайной красотой и жизненной убедительностью: кажется, что мрамор теряет здесь свои свойства камня и превращается в живое тело. Изысканные пропорции' фигуры, гибкие линии контура. мягкая трактовка скульптурных масс, тончайшая нюансировка пластических переходов — все направлено на выражение главной идеи образа: прославления человеческой красоты.

Относящаяся к 3 в. до н. э. мраморная голова богини из собрания Голенищева (Музей изобразительных искусств имени Пушкина) свидетельствует об обращении художника к величественным образам классического искусства конца 5 — начала 4 в. до н. э. Величавая красота, высокопоэтический характер образа, благородная сдержанность чувства, обобщенность пластической формы; далекая от сухости и схематизма, мастерская обработка прозрачного мрамора — таковы характерные качества этого произведения.



Следует, однако, отметить, что произведения, в которых искусство классики нашло свое живое претворение, в эллинистическом Египте немногочисленны. Искания александрийских мастеров пошли по пути аллегорического образа и особенно в направлении бытового жанра. Оттенок жанровости присущ также многим произведениям александрийских мастеров на мифологические сюжеты. Особенно популярны были образы идиллического характера.

Примером монументальной скульптуры эллинистического Египта, соединяющей в себе аллегорическую с элементами повествовательности, является относящаяся к концу 1 в. до н. э. колоссальная статуя Нила, прославляющая плодоносную силу могучей реки. Нил представлен в виде полулежащего обнаженного старца; в руке, которой он опирается на сфинкса, он держит рог изобилия, в другой — колосья хлебных злаков. Вокруг него резвятся и играют с животными шестнадцать крохотных мальчиков; их число соответствует числу локтей, на которое Нил поднимается во время разлива. Один из мальчиков, символизирующий последний по счету локоть, обеспечивающий урожайность года, выглядывает из рога изобилия. На цоколе статуи — рельеф с изображением животных и растений долины Нила. Ни переизбыток повествовательности, ни изобретательность художника не могут, однако, скрыть внутренней пустоты этого произведения.

Более примечательны достижения эллинистического искусства в жанровой скульптуре. Близка по своему характеру к жанровым произведениям александрийской школы прославленная в древности бронзовая группа «Мальчик с гусем», выполненная скульптором Бозфом из Халкедона (3 в. до н. э.). Группа дошла до нас в мраморной римской копии. Художник с мягким юмором показывает борьбу мальчика с большим гусем; хорошо передано пухлое тело ребенка, своеобразная выразительность его движений. Группа мастерски скомпонована; пластическое решение обогащено контрастом тела мальчика и крыльев птицы.



Александрийские мастера вводят в скульптуру новые темы и образы, они нередко изображают даже людей из низов общества, и все же их работы часто оказываются очень далекими от подлинного реализма, ибо накопленное художниками мастерство в передаче образов и явлений реального мира часто направляется на снижение образа человека, на преувеличение его уродливых черт. Относящаяся к позднеэллинистическому периоду статуя «Старого рыбака» производит отталкивающее впечатление скрупулезно натуралистической передачей всех особенностей уродливой старости: перед нами изображение обнаженного худого, согнутого годами старика; нарочито подчеркнуто показаны его неверная походка, полуоткрытый беззубый рот, обвисшая кожа, склеротические вены.

Более живые и непосредственные образы созданы в александрийской мелкой бронзовой и терракотовой пластике. О большой наблюдательности и мастерстве

художника свидетельствует бронзовая статуэтка поющего мальчика нубийца; с особой остротой переданы выразительный силуэт гибкого тела подростка, характерность его позы и жеста, угловатый ритм движений, увлеченность пением. Большое место в александрийской терракотовой мелкой пластике занимают карикатурные типы, часто навеянные образами театральной комедии.



С жанровой скульптурой связан так называемый «живописный рельеф», то есть рельеф, изобразительные принципы которого напоминают приемы живописных картин. Обычно в живописных рельефах бытовые сцены или мифологические эпизоды изображались на фоне пейзажа или в интерьерах. Характерным образцом живописного рельефа является «Отправление на рынок». Рельеф изображает нагруженного продуктами крестьянина, гонящего перед собой корону, через спину которой переброшены связанные для продажи овцы; на фоне даны Элементы пейзажа — различные постройки, ствол дерева. Пространственная среда, однако, передана условно, без единой перспективной точки схода. По существу, мастер лишь размещает на плоскости отдельные предметы, но находя органической связи между ними. Такова характерная особенность не только жанрового рельефа, но и живописи этого времени.



Бытовые и мифологические мотивы широко применялись при создании чрезвычайно характерных для эпохи эллинизма произведений садово-парковой скульптуры, украшавших виллы богачей и парки правителей. Скульптурные изображения послеэллинистического времени стали применяться в садово-парковых ансамблях последующих эпох. Статуи и группы удачно вписывались в окружающую их среду, для них тщательно выбирались места в парковых ансамблях, украшенных фонтанами, искусственными гротами, шпалерами цветов, боскетами. Сюжеты парковой скульптуры отличались значительным разнообразием. Наиболее распространенными были мотивы, связанные с мифами об Афродите, а также о Дионисе и его спутниках — силенах, сатирах, нимфах.

Насколько можно судить по источникам и по сохранившимся находкам, живопись в александрийской школе занимала ведущее место среди других видов изобразительного искусства. К сожалению, памятники ее погибли. Известно, что глава александрийской школы живописцев Антифил впервые ввел в живопись бытовые темы. Немалое

значение имело для местных мастеров пребывание в Александрии великого греческого живописца Апеллеса. Как и в скульптуре, в александрийской живописи были распространены сюжеты идиллического характера, примером чего служит изображение Полифема и Галатеи в росписи дома Ливии на Палатине в Риме, восходящее к александрийскому оригиналу. Популярны были также пейзажные и натюрмортные изображения, представление о которых дают росписи Геркуланума и Помпеи. Чрезвычайно распространенной в Александрии была мозаика из цветной смальты; в этой технике выполнялись как большие исторические и мифологические композиции, так и жанровые сцены и декоративные изображения.

Широкое развитие в Александрии получило во всех своих видах прикладное искусство. Особенно славились произведения «александрийской торевтики», главным образом серебряные чаши чеканной работы с рельефными изображениями, и памятники глиптики. Прекрасным образцом александрийской работы является так называемая Камень Гонзага в Эрмитаже. Эта камея с профильными портретными изображениями царя Птолемея Филадельфа и царицы Арсинои выполнена из сердолика, причем слоистое строение разноцветного камня использовано для достижения красивого эффекта: нижний, темный слой служит фоном, из следующего, светлого слоя выполнены изображения лиц, верхний, темный слой использован для изображения прически, шлема и украшений.



* * *

От искусства государства Селевкидов, самой большой по размерам и самой могущественной державы эллинистического мира, сохранилось сравнительно небольшое число памятников. Из источников известно, что столица царства Селевкидов — Антиохия на реке Оронте принадлежала к числу самых крупных эллинистических городов и лишь немногим уступала столице Египта Александрии. Огромный город был построен с применением регулярной планировки; часть города, находившаяся на возвышенности, имела свободную планировку. Большой известностью в эллинистическую эпоху пользовалась загородная царская резиденция Дафна — огромный комплекс, включавший храмы, святилище, театр, стадион, дворцы, окруженные великолепными садами и парками.

В ансамблях самой Антиохии важная роль принадлежала монументальной скульптуре. Известно, например, что учеником Лисиппа Евтихидом была воздвигнута в Антиохии колоссальная бронзовая статуя богини Тихе. Мы имеем представление об этом произведении по небольшой мраморной копии. Скульптура эта, являвшаяся аллегорическим воплощением Антиохии, послужила образцом для аллегорических статуй многих других эллинистических городов.

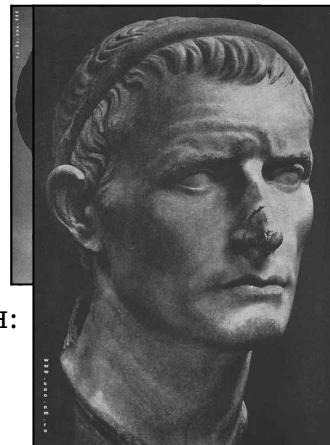


Наиболее интересным видом антиохийской скульптуры является портрет. В творчестве мастеров, работавших в Антиохии, нашли яркое отражение принципы портрета эллинистических правителей. Примером портретной статуи торжественно-официального характера является бронзовая статуя эллинистического правителя (так называемый «Диадок») из Музея Терм в Риме. Правитель представлен обнаженным, опирающимся на огромный жезл. Эффектная поза, гипертрофированная мускулатура должны содействовать репрезентативности образа, однако в противоречии с этим голова трактована неожиданно правдиво: без всякой идеализации переданы некрасивые, несколько обрюзгшие черты лица диадоха. Подобное, по существу нарушающее целостность образа, соединение идеализированно

изображенного торса и портретно трактованной головы получило дальнейшее развитие в монументальных портретных статуях римских императоров.

В несколько ином плане происходило развитие скульптурного портрета. Относящийся к ранним портретным произведениям эллинистической эпохи бронзовый бюст основателя династии Селевкидов Селевка I Никатора сохраняет еще некоторые черты идеальности, восходящие к портретам Александра Македонского (ставшим на длительное время образцом для портретов эллинистических правителей); однако в портрете Селевка уже ощутимо стремление художника к более конкретной передаче индивидуального сходства: не только сделана попытка передать своеобразие внешнего облика царя—его глубоко посаженные внимательные, зоркие глаза, слегка впавшие щеки, жесткое, чуть насмешливое выражение рта, но и черты его характера — спокойное самообладание, уверенность в себе, властность.

Примером зрелого портретного искусства антиохийской школы является великолепная



мраморная портретная голова царя Антиоха III Великого в Лувре, началу 2 в. до н. э. Старый портретный канон здесь уже отброшен: в создании образа художник исходит из конкретной индивидуальности, улавливая в ней типические черты. Сами по себе черты лица Антиоха III не отличаются ни красотой, ни благородством, но огромное волевое напряжение, как бы подавляемый внутренний огонь придают образу черты подлинного величия, выраженного без малейшей риторики и какой бы то ни было идеализации. Это образ человека железной воли и неукротимой энергии. Среди эллинистических портретов, для которых характерно чаще всего ощущение внутреннего беспокойства, раздвоенность, неясный порыв,

портрет Антиоха III занимает в силу своих качеств особое место и является предвестником лучших созданий римского портретного искусства.

Как в искусстве эллинистического Египта, так и в искусстве Сирии значительное место занимали памятники, в которых элементы греческого искусства сливались с местной художественной традицией. Памятником этого рода является колоссальный рельеф с надгробного сооружения в Немруд-Даге, изображающий царя Антиоха I перед богом солнца (1 в н. э.). В огромных размерах рельефа, в иератической композиции, в плоскостной, условно-орнаментализированной трактовке фигур отчетливо проявляются черты близости к рельефной пластике Древнего Ирана.

* * *

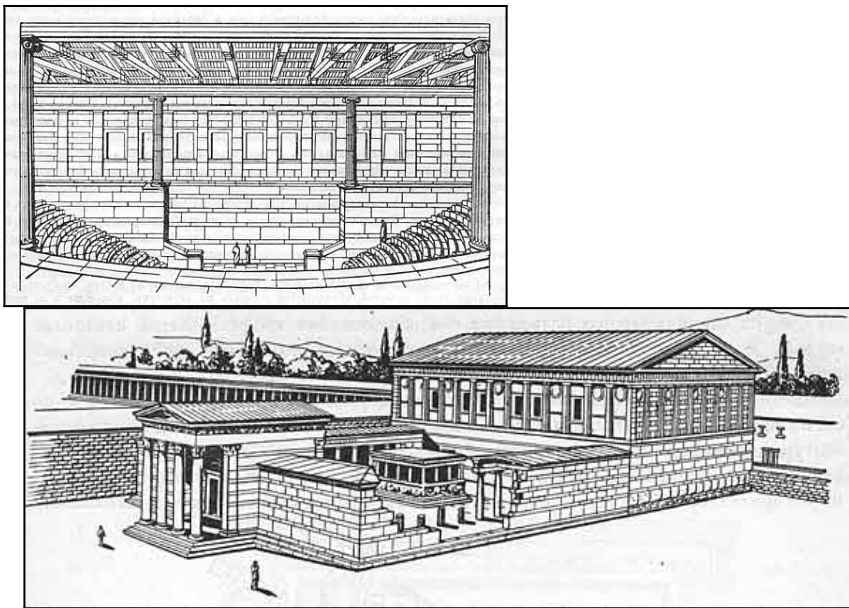
Группа важнейших художественных центров эллинистической эпохи находилась в Малой Азии, где выделялись Пергамское царство и прибрежные греческие города — Эфес, Милет, Магнесия. Эти старые греческие города, занимавшие выгодное положение на торговых путях, в связи с перенесением экономических центров на Восток переживали в раннеэллинистический период свой новый расцвет. В Малой Азии мы находим примеры достижений эллинистической архитектуры как в плане градостроительства, так и в создании новых типов сооружений.

Типичным примером градостроительства раннего эллинизма может служить планировка Приены — небольшого города вблизи Милета. Город располагался на крутом склоне горы; на отдельной скале, высоко над городом, помещался акрополь. Город был разбит на ряд участков, пересекавшихся под прямым углом восемью продольными и шестнадцатью поперечными улицами (средняя ширина их 4,4 м, ширина главной улицы около 7,5 м). Так как город был расположен по склону горы, то он образовывал как бы систему параллельных террас. Поперечные улицы переходили в лестницы или в пандусы. В центральной части города были сосредоточены в едином ансамбле общественные сооружения; для их возведения были сооружены искусственные площадки — террасы.

Чрезвычайно характерным произведением эллинистической архитектуры была приенская агора. Большая прямоугольная площадь (размером примерно 76 x 46 м) была с трех сторон окружена непрерывным дорическим портиком. С четвертой стороны агора замыкалась двухнефной «священной стоей» (*Стоя — длинная открытая галерея, колоннада, служившая местом прогулок, и т. д. Сочетание таких галерей, обрамлявших площадь по двум-трем, а изредка и по четырем сторонам, превращало их в характерные для эллинизма перистили. Иногда стоя ставились изолированно (стои Аттала и Эмена в Афинах)*). Наружная колоннада стоя была дорического, внутренняя — ионического ордера. Колоннада портика давала укрытие от солнца и непогоды. Два входа на агору были перекрыты арками (первыми арками из известных нам в греческом зодчестве). В целом агора образовывала ясный и торжественный замкнутый архитектурный ансамбль.

Одним из ранних примеров здания с развитым внутренним пространством является «экклесиастерий» (зал для народных собраний) в Приене — сравнительно небольшое квадратное в плане здание, рассчитанное на 640 мест.

Более торжественным зданием этого типа был булевтерий (место заседаний буле — городского совета) в крупном эллинистическом центре—Милете. Построенный около 170 г. до н. э., булевтерий представлял собой опыт переработки элементов открытого античного театра. Как и в театре, места (числом около 1500), постепенно возвышаясь, располагались по полукругу. Там, где обычно помещалась «скена», поднималась стена, расчлененная пилястрами дорического ордера с окнами между ними. Четыре ионические колонны, расположенные внутри зала, служили промежуточными опорами перекрытия. Внутреннее помещение булевтерия производило величественное впечатление. Характерно, что наружные стены булевтерия были расчленены дорическими полуколоннами, соответствовавшими дорическим пилястрам внутренней отделки. Мы наблюдаем здесь одну из первых попыток установить взаимосвязь между внутренним архитектурным решением и решением фасада.

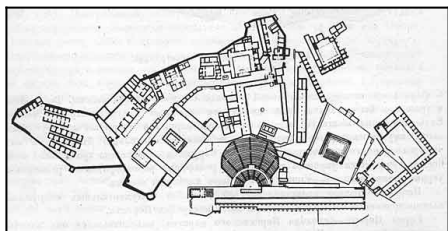


Представление о грандиозных масштабах и роскоши эллинистической храмовой архитектуры дает новый храм Аполлона в Дидимах близ Милета, строившийся свыше 150 лет. Он представлял собой громадный диптер ионического ордера (109х51 м) с 10 колоннами по поперечной и 21 колонной по продольной стороне.

С фасада его помещался глубокий пронаос с тремя рядами колонн. Вступавший в храм как бы проходил через целый лес огромных двадцатиметровых колонн. Есть основания полагать, что стены целлы окружали открытый прямоугольный двор, внутри которого помещалось небольшое святилище Аполлона в виде четырехколонного ионического простиля. Наружное оформление храма было очень богато. Фриз был украшен гигантским рельефом, разнообразными рельефными украшениями были оформлены базы и даже плинтусы колонн.

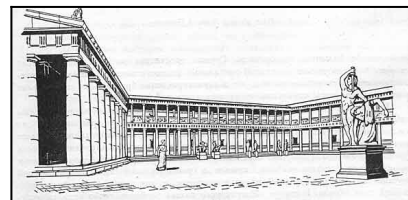
Наиболее полное представление об ансамбле монументальных сооружений эллинистического столичного центра дают постройки Пергама.

Город Пергам — столица Пергамского царства, находившегося под властью династии Атталидов. Небольшое, но богатое Пергамское государство не только успешно боролось с другими, гораздо более сильными эллинистическими державами, но сумело также в конце 3 в. до н. э. отразить опасный натиск кельтского племени галатов (галлов). Свой расцвет Пергамское царство пережило в первой половине 2 в. до н. э. при царе Эвмене II.



Пергамский акрополь — блестящий пример использования естественных природных условий для создания комплекса монументальных архитектурных сооружений.

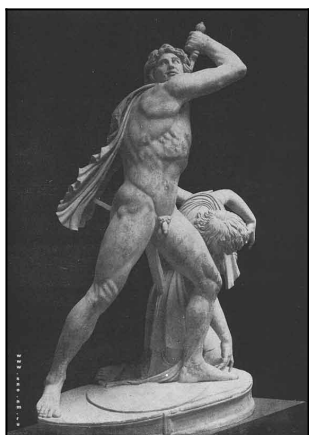
Город был расположен у подножия крутого холма. На вершине холма и по его склону, спускающемуся к югу, но гигантской лестнице веерообразно раскинутых террас расположился акрополь. Самая высокая точка акрополя поднималась на 270 м над уровнем города. На вершине холма находились арсенал и казармы—это была цитадель города. Несколько ниже арсенала располагались дворцы пергамских царей. Ниже, на широкой террасе было воздвигнуто пышное святилище Афины и примыкавшее к нему здание знаменитой Пергамской библиотеки, второй по значению после Александрийской. Площадь у святилища Афины была окружена с трех сторон двухъярусными мраморными портиками стройных, изящных пропорций; колонны нижнего яруса были дорического ордера, верхнего яруса — ионического. Балюстрада между колоннами верхнего яруса была украшена рельефами с изображениями трофеев. Затем следовала терраса с алтарем Зевса. Еще ниже, у самого города, была распланирована агора. На западном склоне находился театр на 14 тыс. мест.



Эстетическая выразительность ансамбля пергамского акрополя строилась на смене архитектурных впечатлений. Уже издали мощно вздымающиеся ярусы архитектурных сооружений, сияние мрамора, блеск позолоты, многочисленные бронзовые скульптуры, игра света и тени создавали яркую впечатляющую картину. Перед зрителем, вступавшим в пределы акрополя, в рассчитанной последовательности разворачивались монументальные постройки, обнесенные колоннадами площади, статуи, скульптурные группы, рельефные композиции.

Пергамским мастерам принадлежат выдающиеся памятники монументальной пластики. Героический пафос образов, характерный для эллинистического искусства, нашел свое наиболее яркое выражение в грандиозных скульптурных композициях, украшавших пергамский акрополь и его отдельные сооружения, но в той или иной мере элементы патетической трактовки образа проявились и в произведениях более

интимного масштаба, а также в портрете.



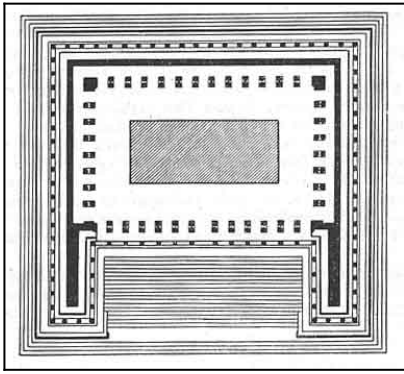
В правление царя Аттала I, одержавшего победу над галатами, площадь у святилища Афины была украшена статуями и группами, прославлявшими эту победу. Самым крупным мастером, работавшим при дворе Аттала во второй половине 3 в. до н. э., был скульптор Эпигон, к оригиналам которого восходят римские копии с отдельных статуй и групп из рассматриваемого комплекса. К лучшим из них принадлежит группа, изображающая галла, убившего свою жену и закалывающегося мечом, чтобы не попасть в позорный плен к победителям. Драматическая ситуация используется художником для выражения героических черт образа: пергамский мастер объективно передает доблесть побежденных. 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 «Умиряющего 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 «Умиряющего 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



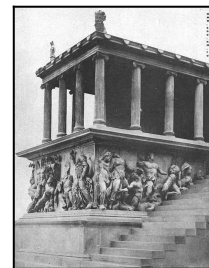
такую характерную принадлежность галльского вождя, как металлическая гривна на шее.

Высоты своего расцвета монументальная скульптура Пергама достигает в алтаре Зевса, созданном около 180 г. до н. э. Рельефы алтаря завершают «героический» период развития эллинистической монументальной скульптуры. Искусство позднего эллинизма не смогло подняться до уровня скульптур Пергамского алтаря.



Алтарь Зевса, сооруженный при царе Эвмене II в честь окончательной победы над галлами, являлся одним из главных памятников пергамского акрополя. На широком, почти квадратном стилобате возвышался высокий цоколь; с одной стороны цоколь был прорезан лестницей, ведущей к верхней площадке. В центре площадки находился алтарь, обрамленный с трех сторон портиком ионического ордера. Портик был украшен статуями. Вдоль цоколя, служившего основанием для портика, тянулся грандиозный фриз,

изображавший битву богов с гигантами. Согласно греческим мифам, гиганты—сыновья богини земли—восстали против богов Олимпа, но в жестокой борьбе были побеждены. Различные эпизоды этой битвы изображены на всем протяжении фриза. В борьбе участвуют не только главные, олимпийские божества, но и многочисленные божества воды и земли и небесные светила. Им противостоят крылатые и змеиноногие гиганты, возглавляемые царем Порфирионом.



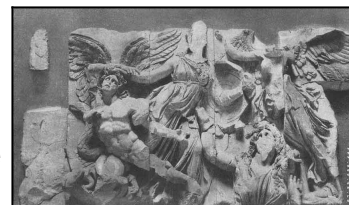
Необычайно крупные для античного рельефа масштабы изображения (длина фриза—около 130 м, высота—2,30 м), выполненные в горельефной технике, почти отделенные от фона, переплетающиеся в смертельной схватке, мощные фигуры богов и гигантов, пафос борьбы, триумф и воодушевление победителей, муки побежденных — все

призвано для воплощения драматической битвы. 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. Обнаженный торс Зевса — олицетворение такой беспредельной мощи, что удары молнии, обрушиваемые на гигантов, воспринимаются как ее непосредственное излучение. 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,



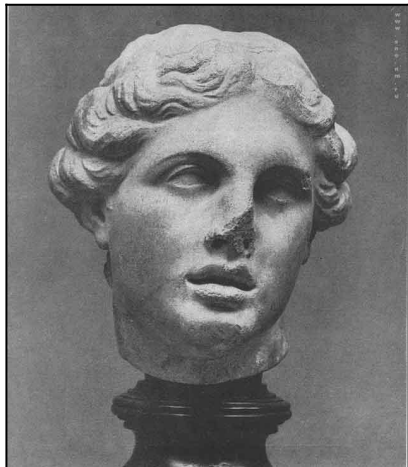
широко раскрытые, глубоко посаженные глаза полны страдания. Мать гигантов—богиня Гея, поднимаясь из земли, тщетно умоляет Афины пощадить сына. Летящая Ника увенчивает Афины победным венком. Резкие контрасты света и тени, сопоставление мощной мускулатуры гиганта и живописно развевающихся складок одежды богини усиливают драматическую выразительность композиции.



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 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. 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 молния 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). Если более скромные по своим масштабам композиции классической эпохи вызвали в человеке спокойную уверенность в своей силе и значительности, то грандиозные образы Пергамского алтаря призваны потрясти человека, заставить его почувствовать свою слабость перед высшими силами.

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. Композиционное построение фриза отличается исключительной сложностью, пластические мотивы — богатством и разнообразием. Необычайно выпуклые фигуры изображены не только в профиль (как это было принято в рельефе), но и в самых сложных поворотах, даже в фас и со спины. Фон заполняют развевающиеся ткани, крылья богов и гигантов — все это в сочетании с повышенной рельефностью пластических масс и контрастной светотенью еще более усложняет композицию, усиливая ее живописный характер.



Из других произведений пергамской скульптуры близка к алтарному фризу относящаяся, вероятно, к тому же времени прекрасная голова Афродиты (в Берлинском музее), привлекательная не только внешней красотой, но и выражением внутреннего воодушевления, — лиризм этого образа окрашен столь характерными для пергамского искусства чертами пафоса. Особенно выразителен страстный взгляд чуть затененных глаз богини. Моделировка лица очень обобщенная, без детализации, но исключительно мягкая и живая.

Как и в других эллинистических центрах, пергамская и малоазийская скульптуры позднеэллинистического периода характеризуются чертами несомненного упадка. В относящейся еще ко 2 в. до н. э. статуе раба-точильщика из скульптурной группы, изображавшей Аполлона, готовящегося содрать кожу с Марсия, наблюдается падение героического стиля раннего пергамского искусства и нарастание натуралистических элементов.

Примером малоазийской скульптуры 1 в. до н. э. является сохранившаяся в римской копии статуя так называемого «Боргезского бойца» работы скульптора Агасия Эфвского. Статуя изображает молодого воина, сражающегося со всадником. Вытянув левую, защищенную щитом руку далеко вперед, боец отражает удар противника, одновременно готовясь нанести ему удар мечом (щит и меч не сохранились). Эта сюжетная мотивировка позволяет автору дать эффектное трехмерное композиционное решение скульптуры, изобразить фигуру в таком движении, при котором наиболее отчетливо была бы показана мускулатура тела. Однако при всем этом образ оказался лишенным главного — подлинно героического содержания. Несмотря на динамическое построение, на превосходное знание анатомии, на нарочитую выразительность жеста, статуя воспринимается не как изображение воина в боевой схватке, а всего лишь как мастерская штудия человеческой мускулатуры. Глубокое образное содержание в малоазийском искусстве конца эллинистической эпохи оказывается безвозвратно утраченным.



Если искусство Пергама дает нам образцы монументальной скульптуры раннеэллинистического времени, то от искусства Родоса до нас дошли главным образом образцы позднеэллинистической монументальной пластики.

Остров Родос, расположенный в юго-восточной части Эгейского моря, самый восточный из островов Архипелага, уже по своему географическому положению был в большей степени связан с Малой Азией, нежели с материковой Грецией. Перемещение в эпоху эллинизма экономических и политических центров на Восток было очень выгодно для Родоса: остров оказался на скрещении важнейших торговых путей. В это время Родос являлся одним из главных экономических и культурных центров эллинистического мира. По форме правления Родос был республикой, в которой реальная власть принадлежала узкой олигархической верхушке. Огромные богатства, накопленные Родосской морской державой, способствовали украшению столицы острова — города Родоса — памятниками архитектуры и скульптуры. К сожалению, памятники эти не сохранились. 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. Статуя эта, считавшаяся одним из семи чудес света, была разрушена землетрясением в 20-х годах 2 в. до н. э.

Наряду с колоссами 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 Аполлонием и Тавриском во второй половине 2 в. до н. э. Группа дошла до нас 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.

Создатели «Фарнезского быка» постарались со всеми подробностями воспроизвести сцену казни. Группа включает фигуры Зефа, Амфиона, Дирки, Антиопы, символическое изображение места действия — горы Киферон в образе мальчика-пастуха (некоторые из фигур, возможно, добавлены римскими копиистами.) 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.



Лаокоон

Прослав
ленным
произве
дением
родосск
ой
школы
была
группа
«Лаоко
он»,
выполн
енная
мастера
ми
Агесанд
ром,
Полидо
ром и
Афинод
ором
около
50 г. до
н. э.
Группа,
дошедш
ая до
нас в
оригина
ле,
была
открыта
в 16 в.
и,
будучи
одним
из
немног
их
известн
ых
произве

дений
греческ
ой
скульпт
уры,
считала
сь
величай
шим
достиж
ением
антично
го
искусст
ва.
Открыт
ие ряда
памятн
иков
классич
еского
и
раннеэл
линисти
ческого
искусст
ва дало
возмож
ность
увидеть
относит
ельную
узорь
содерж
ания и
односто
ронност
ь
образно
го
решени
я
«Лаоко
она».

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. Снова перед нами изображение душераздирающей по своему драматизму ситуации: гигантские змеи душат в своих смертоносных кольцах Лаокоона и его сыновей: одна из змей впивается в грудь младшего сына, другая кусает в бедро отца. Голова Лаокоона запрокинута, лицо искажено страданием, мучительно напряженным усилием он пытается освободиться от душащих его змей. 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.

Произведения родосских мастеров других направлений еще менее значительны. В созданной в конце 2 в. до н. э. скульптором Филиском серии статуй Аполлона Кифареда и муз чисто внешняя красота соединяется с внутренней пустотой. Скульптора более всего привлекают красивые позы спутниц Аполлона и эффектная игра складок их одеяний.

* * *

Подводя общие итоги обзору эллинистического искусства, следует отметить его огромное значение в развитии искусства в античный период и в последующие эпохи. Велика роль эллинистического зодчества в истории архитектуры. В период эллинизма прогрессивные принципы греческой архитектуры распространились по огромной территории; существенное значение они имели в развитии зодчества различных народов и в послеэллинистическое время. Накопленный эллинистическими зодчими опыт в решении таких важных вопросов, как принципы градостроительства, проблемы архитектурного ансамбля и парковой архитектуры, имел чрезвычайно большое значение для архитектуры Древнего Рима и для зодчества последующих эпох. Еще более велика в этом смысле роль эллинистического изобразительного искусства; принципы греческого реалистического искусства распространились в ту пору в искусстве не только собственно эллинистических государств, но и во многих сопредельных странах. Эллинистическая скульптура и живопись явились одними из важных слагаемых в создании древнеримского искусства, а впоследствии—в формировании средневекового искусства в Византии и странах Ближнего Востока. Эллинистическое искусство было одной из важных ступеней в развитии реализма; лучшие произведения этой эпохи являются памятниками, сохраняющими непреходящую художественную ценность.

