

Содержание:

Image not found or type unknown



Введение

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. 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 приобщены 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.

Глава 1. Развитие культуры эллинизма

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. 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). 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 государство 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 славилась Александрия и Антиохия. Создавались общественные и административные сооружения с обширным внутренним пространством, способные вместить значительное число людей, например Булеветерий 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).

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. 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.

Глава 2. Памятники эллинистического искусства

2.1 Ранняя эллинистическая эпоха

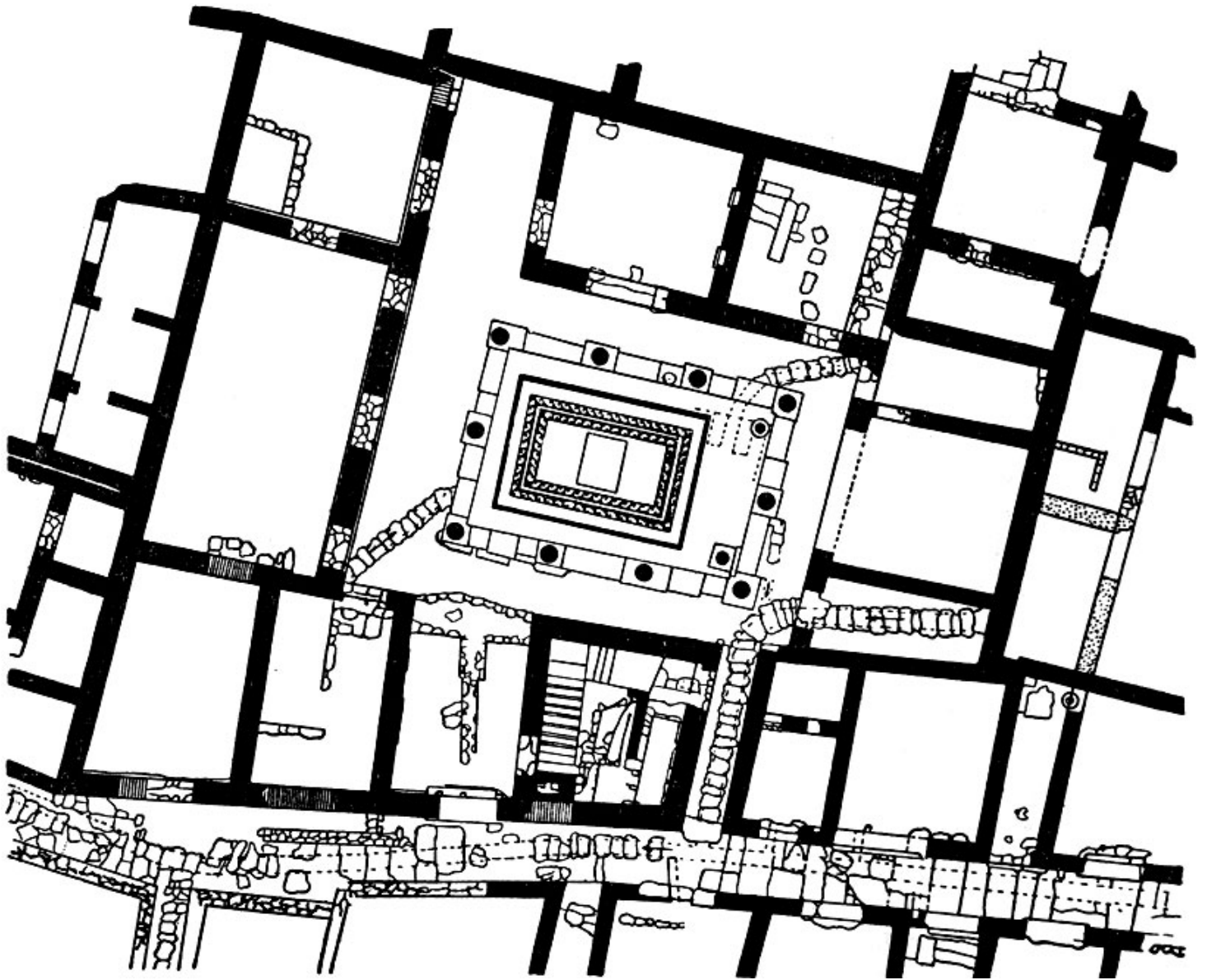
Самым крупным сооружением эллинистических Афин является храм Зевса Олимпийского (так называемый Олимпейон). Строительство храма затянулось на несколько сот лет. Начатый еще в 6 в. до н.э., храм строился главным образом в 174 - 163 гг. до н.э. и был закончен только при римском императоре Адриане во 2 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



Храм Зевса Олимпийского в Афинах (Олимпейон). Заложен в 6 в. до н. э.; основное строительство — 174—163 гг. до н. э.; закончен во 2 в. н. э.

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.



План дома на острове Делосе.

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 перистилия, 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 птоле-меевского Египта. Правда, независимость греческих городов была иллюзорной, но в них еще сохранился свободолюбивый 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.

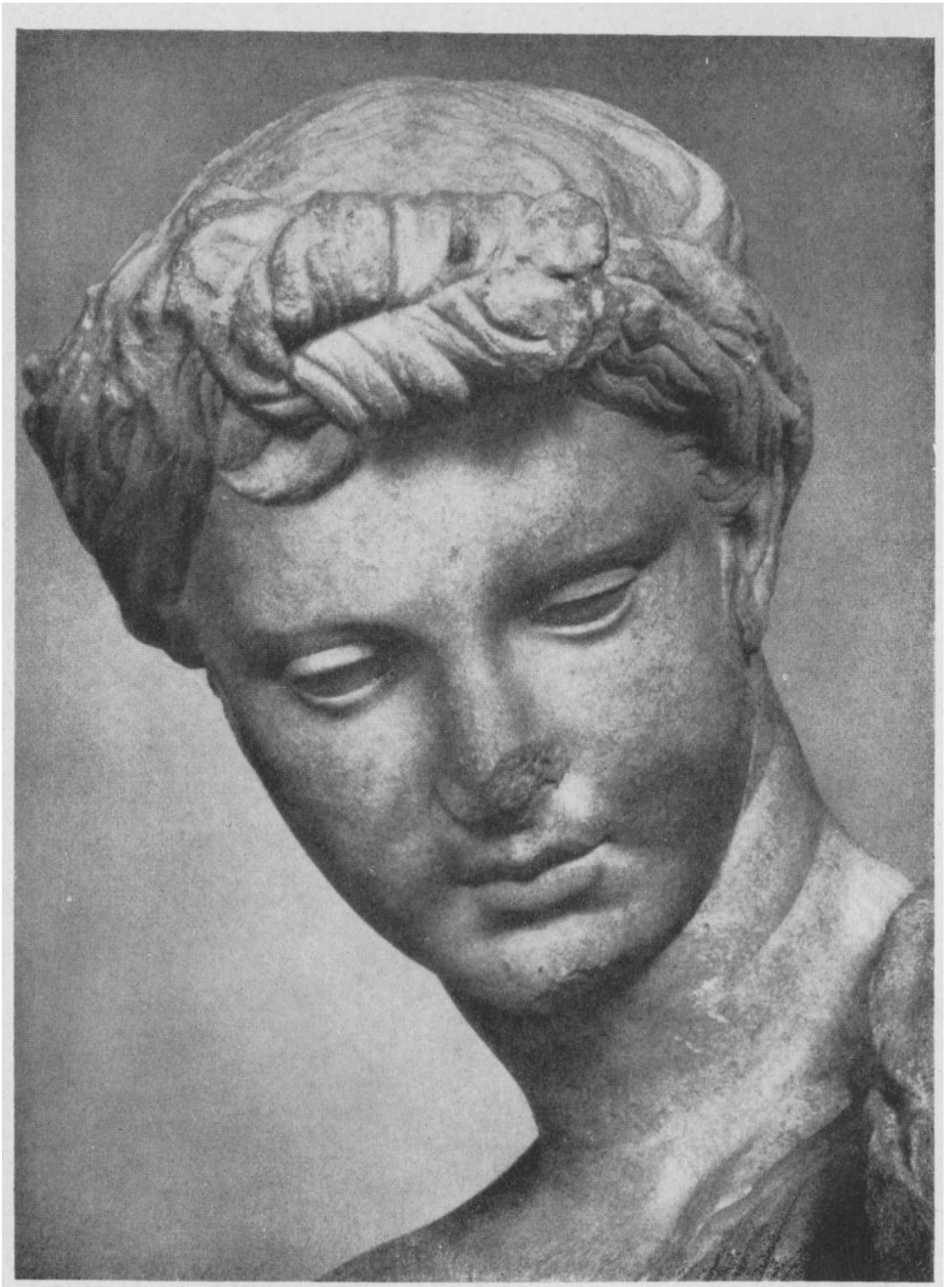




И в трактовке образа и в самой постановке монументальной статуи автор Ники выступает как продолжатель достижений Скопаса и Лисиппа, но вместе с тем в самофракийской Победе отчетливо проявляются черты эллинистической Эпохи. Искусство 4 в. до н.э. знало высокопатетические образы, однако даже самые драматические 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 окружающим 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. 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 облегая фигуру, передает движение тела. Более подробное, нежели в классическом искусстве, изображение аксессуаров, так же как очень свободная, без подчеркнута красивых складок, передача костюма, не приводя в данном случае к жанровому измельчанию образа,

способствует 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 ощущаются 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.



Девушка из Анцио. Голова. Мрамор. Середина 3 в. до н. э. Рим. Музей Терм.

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, способствует 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 ощущаются 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.



Голова девушки с острова Хиоса. Мрамор. Конец 4 в. до н. э. Бостон. Музей изящных искусств.

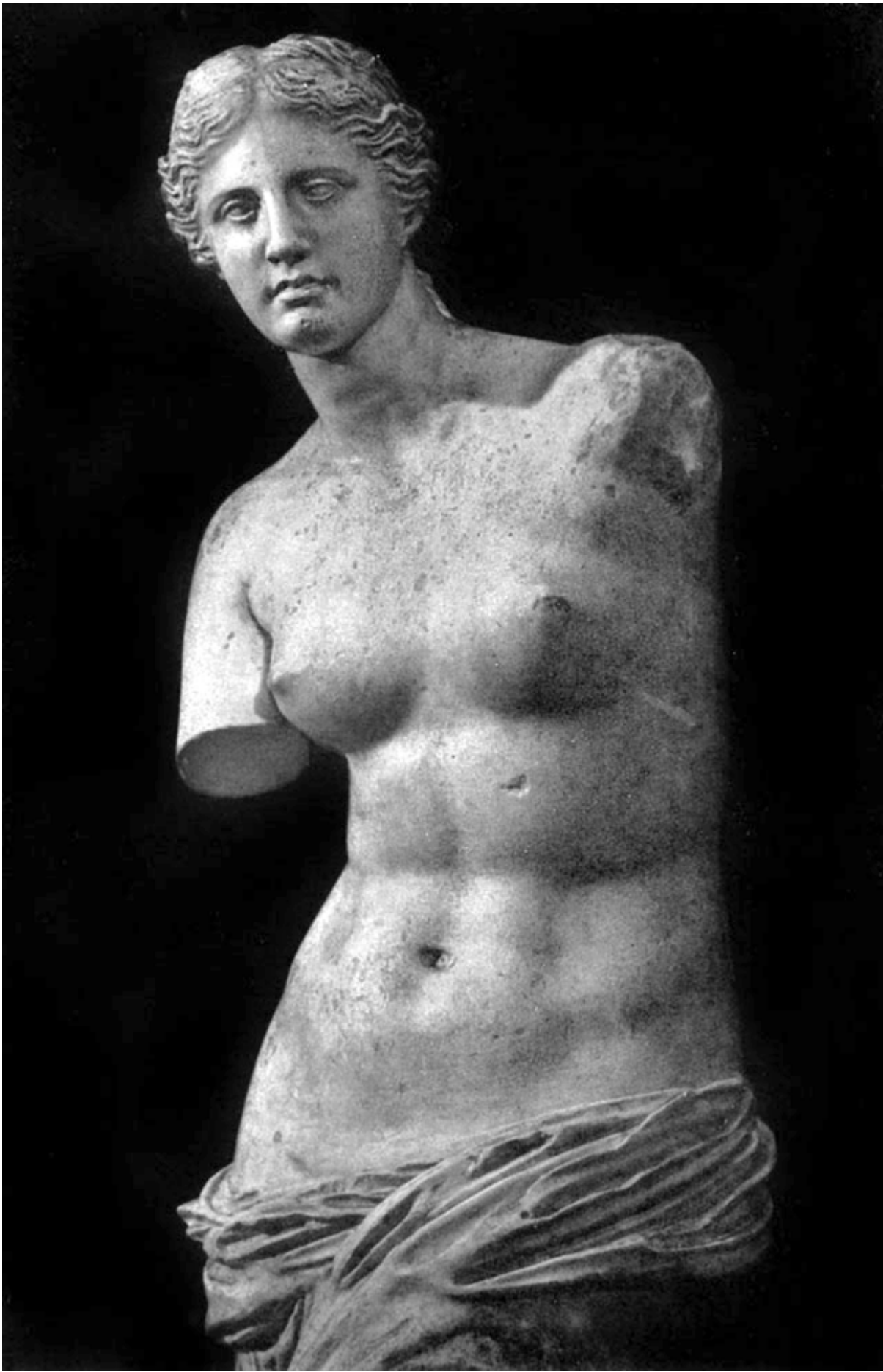
Одним из лучших произведений того же направления в ранне эллинистическом искусстве является также дошедшая до нас в греческом оригинале мраморная голова девушки, найденная на острове Хиосе (Бостонский музей). Тончайший лиризм образа, его поэтическое содержание находят свое выражение не только в самом 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.



Афродита Милосская. Мрамор. 3—2 вв. до н. э. Париж. Лувр



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.

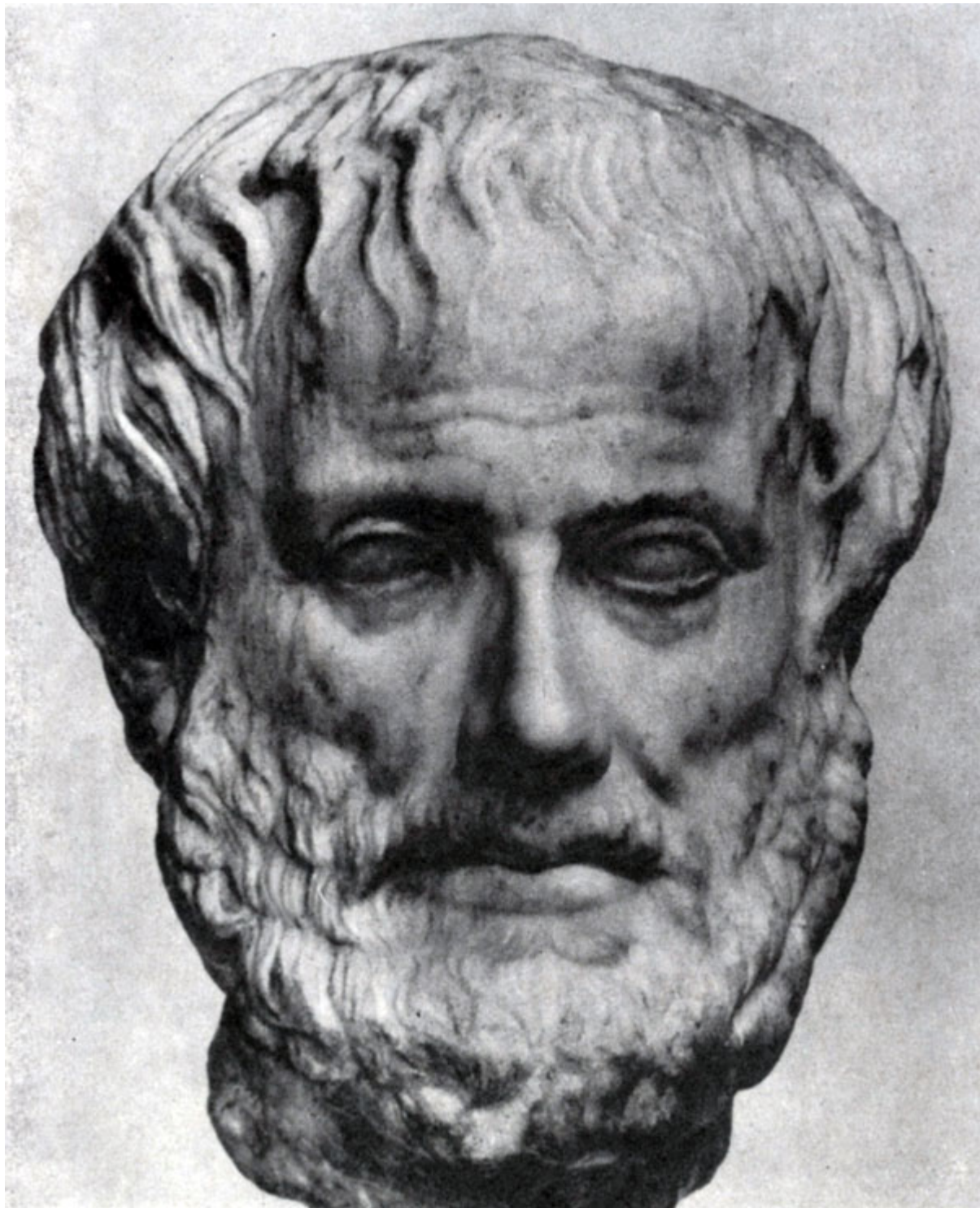
Трудности датировки во многом объясняются необычностью образа Афродиты Милосской для эллинистической эпохи: ни одно произведение эллинистического искусства не несет в себе так много черт классического искусства, и притом не поздней, а высокой классики. Возвышенная красота этого образа, как и самый тип 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 постанова 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.



Портрет Аристотеля. Конец 4 в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного оригинала. Вена. Музей.

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.



Старый учитель. Терракотовая статуэтка из Аттики. Париж. Лувр.

Лучшие качества искусства раннеэллинистического периода нашли свое выражение в произведениях мелкой пластики, в частности в широкораспространенных 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.



Битва Александра с Дарием. Мозаичная копия с картины конца 4 в. до н. э., найденная в доме Фавна в Помпеях. Неаполь. Национальный музей.

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 Тимомаха из Византии, 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.





*Аполлоний, сын Нестора. Так называемый Бельведерский торс. Мрамор. 1 в. до н. э.
Рим. Ватикан*

2.2 . Поздне-эллинистическая эпоха

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 показательно, 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, повидимому, отдыхающего Геракла, сохранился только торс. Скульптор великолепно передал мощную мускулатуру тела, хотя этому произведению, может быть, и не хватает непосредственности ранне-эллинистических 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.

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 IV Филопатора 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.



Афродита Киренская. Фрагмент. Мрамор. Конец 4—3 в. до н. э. Рим. Музей Терм.

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. 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 корову, 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, не 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 — силенгах, 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. Примером зрелого портретного искусства

антиохийской школы является великолепная мраморная портретная голова царя Антиоха III Великого в Лувре, относящаяся к 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.

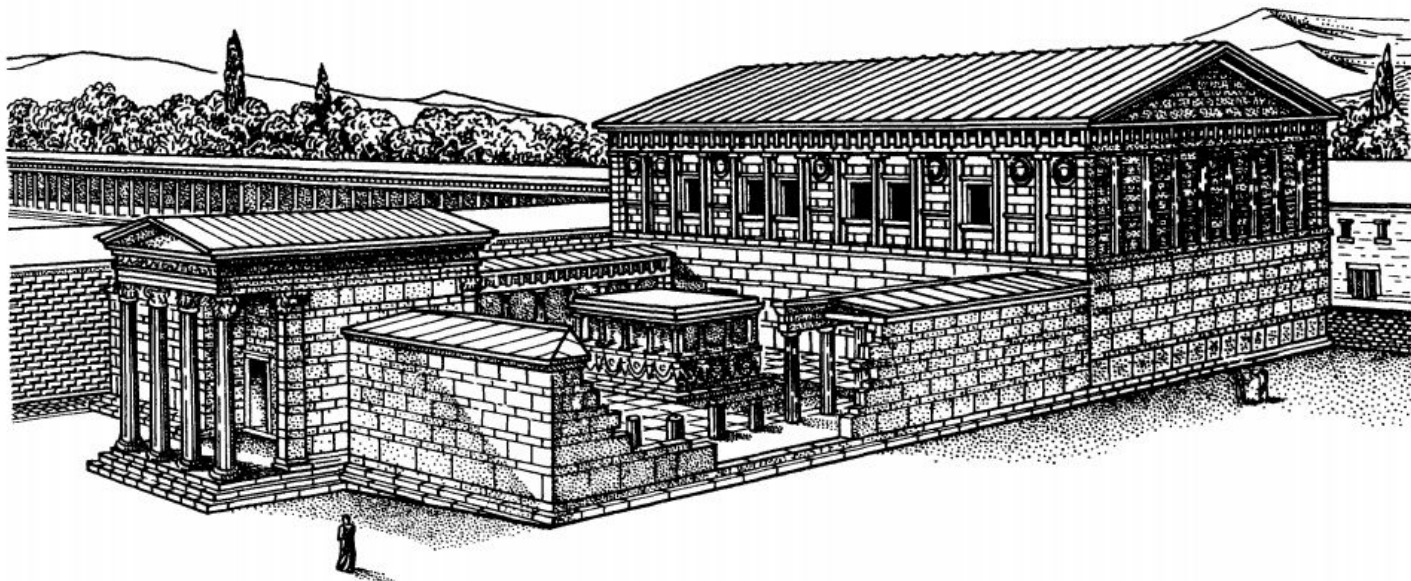
Как в искусстве эллинистического Египта, так и в искусстве Сирии значительное место занимали памятники, в которых элементы греческого искусства сливались с местной художественной традицией. Памятником этого рода является колоссальный рельеф с надгробного сооружения в Немруд-Даге, изображающий даря Антиоха 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. Одним из ранних примеров здания с развитым внутренним пространством является «эκκλεσιастерий» (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 (109x51 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.



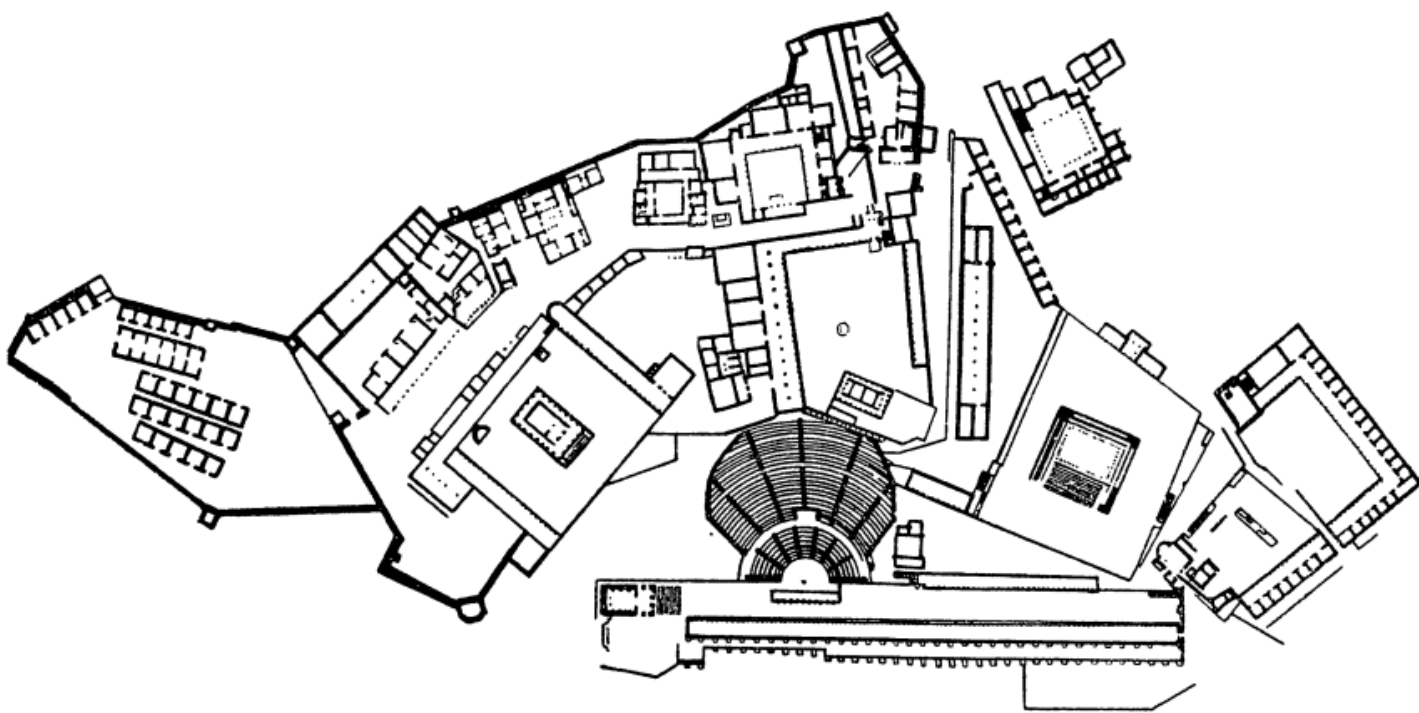
Булвтерий в Милете. Реконструкция.

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.

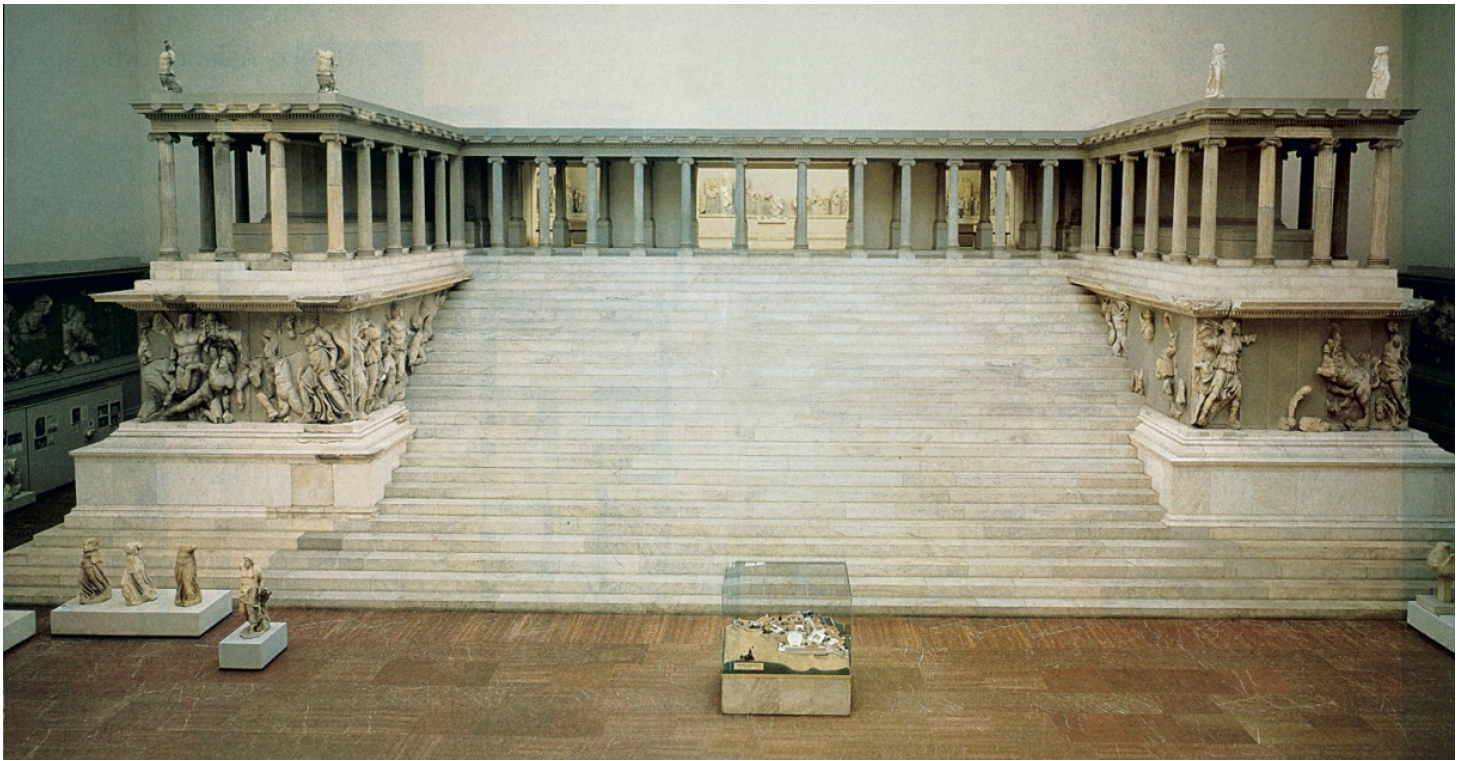
Пергамский акрополь — блестящий пример использования естественных природных условий для создания комплекса монументальных архитектурных сооружений. Город был расположен у подножья крутого холма. На вершине холма и по его склону, спускающемуся к югу, по гигантской лестнице веерообразно раскинутых террас 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.



План пергамского акрополя



Пергамский акрополь. Реконструкция



Пергамский алтарь. Фрагмент. Около 180 г. до н. э. Берлин.

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.

Прославленным произведением родосской школы была группа «Лаокоон», выполненная мастерами Агесандром, Полидором и Афинодором около 50 г. до н.э. Группа, дошедшая до нас в оригинале, была открыта в 16 в. и, будучи одним из немногих известных произведений греческой скульптуры, считалась величайшим достижением античного искусства. Открытие ряда памятников классического и раннеэллинистического искусства дало возможность увидеть относительную узость содержания и односторонность образного решения «Лаокоона».

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 красивость соединяется с внутренней пустотой. Скульптора более всего привлекают красивые позы спутниц Аполлона и эффектная игра складок их одеяний.







Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон. Мрамор. Около 25 г. до н. э. Рим. Ватикан.

Заключение

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.

Список использованной литературы

1. Лосев, Алексей Федорович. История античной эстетики: Ранний эллинизм/ А.Ф. Лосев. - 2000. - 959 с.
2. Лосев, Алексей Федорович. История античной эстетики: Поздний эллинизм/ А.Ф. Лосев. - 2000. - 958 с.
3. Очерки истории искусства: (в помощь университетам культуры); [под ред. Н.Е. Григоровича, Г.Г. Пospelова]. - Москва: Советский художник, 1987. - 455 с
4. Полевой, Вадим Михайлович. Искусство Греции: в 2 т. - Второе, дополненное издание. - Москва: Советский художник, 1984. 536 с.
5. Сиблер, Майкл. Искусство Древней Греции / Майкл Сиблер; Норберт Вольф (ред.); [пер. с англ. Я.В. Лагузинской]. - Москва: АРТ-Родник, 2007 (Германия). - 95 с.

6. Соколов Глеб Иванович. Искусство Древней Греции. - М.: Искусство, 1980. - 271 с.
7. Перкис, Джон. Греческая цивилизация/ Джон Перкис; [пер. с англ. А. Озерова], Москва: Фаир-Пресс, 2000. - 262 с.