



ISSN 2658-4824 (Print)  
УДК 7.03  
DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.006-025

**Панорама столетий**  
*Авторский цикл лекций*

**Panorama of Centuries**  
*Authorial Cycle of Lectures*

## **А.И. ДЕМЧЕНКО**

*Центр комплексных  
художественных исследований  
Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

## **ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Center for Comprehensive Art Studies  
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

## **Античность (Тысячелетие до Рождества Христова). Базис европейской культуры**

Особенность публикуемого журналом цикла очерков — в том, что при максимальной компактности изложения осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов. Предусматривается поэтапное рассмотрение следующих художественно-исторических периодов: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн и в качестве послесловия — «Золотой век русской художественной культуры».

## **Antiquity (A Millennium before the Birth of Christ). The Basis of European Culture**

The peculiarity of the series of essays published by the magazine is that with the maximum compactness of the presentation, it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture, covered in General both from the point of view of the General historical process, and in relation to various types of creativity (literature, fine art, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the usual categorization of national schools and the division into separate types of art with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive trends of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena. The following artistic and historical periods are considered in stages: the Ancient world, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque, the Enlightenment, Romanticism, Postromanticism, Modern I, Modern II, Modern III, Postmodern, and as an afterword — «The Golden age of Russian artistic culture».

**Ключевые слова:**

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Античность.

**Keywords:**

the global art process, the main historical periods, Antiquity.

**Для цитирования/For citation:**

Демченко А.И. Античность (Тысячелетие до Рождества Христова). Базис европейской культуры // ИКОНИ / ICONI. 2020. № 2. С. 6–25 DOI: 10.33779/2658-4824.2020.2.006-025

**Х**ронологические границы Античности таковы: с самых последних веков II тысячелетия до н. э. по первые века I тысячелетия н. э. (для простоты ориентации: в основном — тысячелетие до Рождества Христова). Касаясь её пространственных координат, чаще всего имеют в виду искусство Древней Греции и Древнего Рима, но это была только часть большой художественной культуры, которая интенсивно развивалась и за пределами названных территорий.

На выходе в Античность, пожалуй, впервые со всей отчётливостью просматривается явление, которое периодически будет повторяться и в дальнейшем: каждый новый большой виток исторического развития точкой своего отсчёта имеет катастрофу или, по крайней мере, «закат» предыдущей цивилизации.

К примеру, в ходе рассмотрения Древнего мира отмечались достижения эгейской цивилизации, которая развивалась на островах и побережье Эгейского моря (это основная территория Греции). И в XII веке до н. э., который можно считать начальным пунктом Античности, она была разрушена натиском дорийских (северогреческих) племён, находившихся на гораздо более низком уровне развития.

Дорийское завоевание привело к общему упадку во всех сферах жизни. В истории Греции наступил период, получивший название *тёмные века* — он продолжался почти пять столетий (примерно до появления гомеровских поэм). Разумеется,

это не было разрушением до самого основания. Что-то от прежней цивилизации «варвары» Античности восприняли. Тем не менее мир как бы начинали строить заново.

Это «строительство» во многом осуществлялось по линии созидания *духовного фундамента* античной культуры, а закладывался он, главным образом, в *словесности*, и составили его в первую очередь *религиозные своды* и *национальные эпосы*.

В Индии сложились два религиозных свода.

**Веды** (в переводе означает *знание*, точнее — высшее, духовное знание) — священные книги индуизма как основной религии Индии.

**Трипитака** (в переводе означает *Три корзины священных установлений*; данный свод действительно состоит из *трёх собраний текстов*) — это буддийский канон. Буддизм возник в середине I тысячелетия до н. э., явившись наиболее ранней из *трёх мировых религий* (наряду с христианством и исламом), и затем получил хождение во многих странах Азии.

В Индии времён Античности были созданы и два великих эпоса — поэмы **«Махабхарата»** и **«Рамаяна»**. Обозначение **«Махабхарата»** («*Великая Бхарата*») возникло в результате сокращения полного названия («*Великое сказание о потомках Бхараты*»). Бхарата — древнеиндийское племя, которое действительно существовало (официальное название современ-

ной Индии — Бхарат). «*Рамаяна*» в переводе означает «*Деяния Рамы*». Рама — легендарный герой индийских сказаний.

Еврейский народ во времена Античности создал духовное творение, так много значившее впоследствии для человечества, — **Библию** (от греч. *книги*); точнее, её дохристианскую часть — **Ветхий Завет**, собрание священных книг иудаизма как религии иудеев. Позже, вместе с **Новым Заветом**, он составил Библию — Священное Писание христиан.

Верования древних евреев, зафиксированные в Ветхом Завете, стали первой *монотеистической религией*, и это был принципиально важный прорыв в будущее, когда именно монотеистические религии (христианство, ислам) вытеснили языческие культы.

В Древней Греции религиозного свода как такового не возникло (его заменяли многочисленные мифологические предания), но это было компенсировано созданием национального эпоса.

В поэмах *Гомера* (возможно, полумифическое лицо) «*Илиада*» и «*Одиссея*» и особенно в поэме *Гесиода* «*Теогония*» («Происхождение богов») осуществлялась завершающая переработка древних мифов, приводившая их в стройную и целостную систему. Причём суть изменений, которые произошли с человеком в его движении от Древнего мира к Античности, нашла здесь своё метафорическое выражение в замене старых богов новыми.

Старые боги (титаны) олицетворяли собой мрачные, стихийные силы земли — мир, в котором господствовали ужас и дисгармония. Молодые боги (олимпийский пантеон во главе с Зевсом), усмирив титанов и сбросив их в бездну земли (Тартар — ад), установили в мире силу закона, создали новую красоту, основанную на порядке и гармонии.

Названные греческие поэмы написаны гекзаметром — основным размером древнегреческой эпической поэзии (шестистопный размер из 17 слогов). Он пе-

редаёт характер торжественно-приподнятой речи и величаво-возвышенный дух «седой старины».

Веды, Трипитака, «Махабхарата», «Рамаяна», Ветхий Завет, «Илиада», «Одиссея», «Теогония» — это только самые известные из множества литературных памятников, в которых происходило установление исходных начал духовного бытия Античности.

Обозначение *литературные памятники* вполне правомерно и по отношению к религиозным сводам, так как они представляют собой собрания текстов самого различного происхождения и назначения: помимо собственно культовых форм (гимны богам, молитвы, проповеди, ритуальные предписания, магические заклинания), здесь встречаются исторические хроники, героические легенды, волшебные сказки, фольклорные песни, басни, притчи и т. д., что превращало религиозный свод в антологию всего, чем жил человек того времени.

Но, кроме того, если взять и сами культовые тексты, то в ряде случаев есть основания расценивать их как произведения искусства в силу присущей им яркой художественной выразительности. Одно из подтверждений этого находим, к примеру, в **150 псалмах** Ветхого Завета, которые библейская традиция связывает с именем легендарного царя-песнопевца *Давида*. Не менее примечательны в этом отношении религиозные гимны из индийских Вед.

Религиозное поучение могло облекаться в форму сюжетного повествования. Так возникали многочисленные «духовные истории». Один из ярких образцов находим в Ветхом Завете — «**Книга Иова**». Это драма жизни человека, познавшего много незаслуженных страданий.

Иов — праведник, беспорочный человек, угодный Богу. Кажется, злу просто неоткуда войти в его жизнь, но невозможное происходит, и источником этого становится сам Бог, поскольку избра-

жённый здесь Сатана в данном случае не враг Бога, а противник человека, его искушитель и обвинитель. Он настаивает на том, что Иов чтит Бога не бескорыстно, что его безупречность проистекает из его благополучия.

Чтобы получить ответ на смутивший его вопрос, Яхве выдаёт Иова на пытку обвинителю. Иов выдерживает страшные испытания, доказывает способность человека к бескорыстной вере и награждён за это.

«Книга Иова» показывает неоднозначность постулатов Библии и ставит определённую проблему касательно всезнания Бога: он, Всеведущий, не знал, действительно ли богобоязнен Иов и как он поведёт себя в испытаниях. Однако в конечном счёте поучительный смысл этой «духовной истории» состоит в следующем: да, Господь может усомниться и более того — ошибиться, но верь в Него, и тебе рано или поздно обязательно воздастся.

Фантазия тех, кто творил *духовные истории*, была поистине неисчерпаема. Оценим, к примеру, оригинальный сюжетный ход, с помощью которого прославляется религиозное отшельничество в одном из памятников буддийского свода **Трипитака** — так называемые **«Строфы монахинь»**.

Сюжет здесь таков: монахине, идущей в священную рощу, преграждает путь юный ветреник, влюбившийся в неё и пытающийся соблазнить её прелестями мирской жизни.

На вопрос монахини, что же привлекает его в ней, он говорит о её бесподобных глазах. Отшельница находит способ остудить любовный пыл поклонника, разрушая свои чары совершенно неожиданным образом — вырвав себе глаз. Ветреник молит о прощении, монахиня удаляется в свой приют, где её глаз чудесным образом возвращается на место.

В основе своей памятники античной словесности были нацелены на то, чтобы учить человека лучшему, утверждать

идеи добра, правды и справедливости. Таковы десять заповедей, составляющих краеугольное основание нравственного потенциала Библии. Что же касается прологов, книги которых помещены в Ветхом Завете, то каждый из них — яркая личность с напряжёнными духовными исканиями, со своим пониманием жизни, которое нередко противопоставляется установлениям власть предержащих.

Говоря о базисных памятниках античной словесности, следует признать, что в них был заключён подлинный *кладезь премудрости*. Они наполнены высокими раздумьями о жизни, природе, богах, человеке и взаимосвязи этих явлений. Изложены эти раздумья нередко в форме поучительных притч.

Уже в те далёкие времена мысль человеческая приближалась к некой предельной черте в постижении мира. И уже тогда звучали многочисленные сентенции о призрачности успеха и о бренности жизни — вплоть до всепроникающего скепсиса.

Один из примеров — **Книга Екклесиаста** из Ветхого Завета (иногда читают *Экклезиаст*, что в переводе означает *Проповедник*); согласно преданию, её автором считается царь Соломон. Он изъясняется как поэт — истинно художественным слогом, ярко, впечатляюще. Рефреном его размышлений о бессмысленном «колдовании» бытия служит слово *суета* («суета сует и всё — суета!»).

*Эпическая сущность* фундаментальных памятников античной словесности начинается с того, что все они, как правило, представляют собой монументальные собрания текстов чрезвычайно большого объёма. «Супергигантом» в данном отношении является «Махабхарата»: она содержит около 100 000 двустиший и тем самым более чем в восемь раз превышает «Илиаду» и «Одиссею» вместе взятые — а это, в свою очередь, «суперпоэмы».

Подобные объёмы вырастали за счёт огромного числа действующих лиц, благодаря исключительной обстоятельности



повествования, а также ввиду подробнейших описаний и массы отступлений от основной сюжетной канвы, что дополняется неистощимым любопытством к деталям.

Когда говорят об эпосе Античности, обычно присоединяют эпитет *героический*. И это действительно так. Героический эпос определяется тем, что достоверное, реальное переплетается с невероятными приключениями и удивительными подвигами героев, а изображаемый мир, помимо людей, населяют боги, духи, демоны, наделённые необычайным могуществом.

Но, может быть, ещё важнее то, что героический эпос Античности — это почти непременно *воинский* эпос. Он обычно соотнесён с событиями какой-либо памятной войны отдалённого прошлого.

Разумеется, героический эпос в различных своих образцах приобретал всевозможные оттенки. Возникали весьма своеобразные варианты с разной степенью отклонения от «типовой нормы». Один из таких вариантов находим в поэме «Рамаяна». Внешне она посвящена подвигам Рамы, но очень многое здесь перемещается в *лирическую* плоскость и в том числе насыщается высокой поэзией описаний природы, которые чрезвычайно развёрнуты.

Итак, духовный фундамент Античности закладывался главным образом в религиозных сводах и национальных эпосах и в основном на её ранних этапах. В лучших и наиболее значительных своих проявлениях это была подлинная классика. К примеру, гомеровские поэмы сразу же после их появления стали восприниматься в качестве высшего художественного эталона.

За пределами рассмотренной выше словесности принципы античной классики с наибольшей отчётливостью представали в произведениях *афинской художественной школы* (как известно, Афины играли ведущую роль в древнегреческом искусстве времён его расцвета). Суть этих

принципов состояла в следующем: во-первых, утверждать красоту и достоинство человека как прекрасного и совершенного творения природы, всё соотносить с ним и с его пропорциями (тогда возникла эстетическая формула: человек — мера всех вещей), и во-вторых, утверждать такие качества, как ясность, естественность, гармоничность, благородство и величаво-возвышенный характер.

Названные принципы наиболее отчётливо заявили о себе в трёх основных явлениях древнегреческой классики: архитектура, скульптура и трагедия.

В ходе становления древнегреческой *архитектуры* настойчиво преодолевалась присущая постройкам ранней Античности тяжеловесность общей массы и суровость очертаний. Здания становятся всё более лёгкими, изящными.

Как известно, ведущим компонентом античной архитектуры стал **ордер** — архитектурная система стоечно-балочной конструкции (опоры и перекрытия). Это то, что было осознано тогда и стало едва ли не обязательным основанием всего последующего зодчества.

Важнейшей составной ипостасью данной системы являлись типы колонн: дорическая, ионическая, коринфская — представленная последовательность отражает нарастание степени усложнения их конфигурации и насыщения декором.

Главенствующая роль в древнегреческом зодчестве принадлежала храму. Он являлся не только святыней (в храме устанавливалась статуя божества, покровителя города), но и средоточием других важнейших функций: здесь хранилась государственная казна и произведения искусства, а площадь перед храмом была местом народных собраний и празднеств.

Принципиальное отличие античного храма от будущих христианских церквей состояло в том, что культовые церемонии совершались перед храмом, а его внутреннее пространство представляло собой как бы гигантский ларец для хранения статуи божества и храмовых со-



Ил. 1. Парфенон  
(архитектор Калликрат, проект Иктина).  
447–438 гг. до н. э. Афины, Греция

кровищ. Вот почему наиболее важной в античном храме была его *внешняя* сторона, что подчёркивалось колоннадой (она опоясывала храм со всех сторон), узорной верхней частью здания и скульптурным убранством.

Один из первых классических образцов — **храм Посейдона в Пестуме** (греческая колония на юге Италии). Здесь ещё заметен отпечаток построек ранней Античности: массивные колонны, несущие тяжеловесную верхнюю часть сооружения, избыточная сила, стихийная мощь и некоторая «приземистость». Но конструктивно — это уже законченный тип греческого храма. Совершенно аналогичный пример подобного сооружения времён ранней классики на территории самой Греции — **храм Гефеста в Афинах**.

Уже в тот же период греческие зодчие начали решать вопросы упорядоченности городской застройки и целостного подхода в своей градостроительной практике. Иллюстрацией может послужить **комплекс общественных зданий в Олимпии**, которая была центром культа Зевса и местом проведения Олимпийских игр.

Данный комплекс даёт представление о высоком мастерстве построения архи-

тектурного ансамбля, отличающегося планировкой рациональной и вместе с тем достаточно свободной, живописной (преломление характерного для античной культуры органичного единства *ratio* и *emotio*).

Эмблемой архитектурной классики Древней Греции стал знаменитый **Парфенон** (447–438 годы до н. э., архитекторы **Иктин** и **Калликрат**). Внешне он близок к храму Посейдона в Пестуме (тот же тип монументальной конструкции, та же полная симметричность), однако при всём сходстве отличается стройностью, лёгкостью, устремлённостью ввысь, причём сохраняя величественность. Это тот идеал, к которому пришли греческие зодчие: строгость и кристальная ясность пропорций, чувство меры, гармония, спокойная и величаво-торжественная красота.

Парфенон — главное сооружение афинского Акрополя. Оно возвышается над Акрополем подобно тому, как сам Акрополь возвышается над городом и его окрестностями.

Акрополи существовали и в других греческих городах — так называли их укреплённую часть, обычно расположенную на холме (*акрополь* в переводе с греческого *верхний город*). Акрополь слу-

жил убежищем на случай войны, здесь находилось святилище с храмом, посвящённым божеству-покровителю города.

Из греческих акрополей наиболее известен именно **Акрополь в Афинах** (первая половина V века до н. э.). Это ансамбль храмов и статуй, который как на пьедестале расположился на крутой скале с плоской вершиной. Планировка и строительство Акрополя были выполнены по единому плану под общим руководством Фидия.

**Фидий** (начало V века — около 432–431 года до н. э.) считается величайшим скульптором Греции. В его творчестве *скульптура* (как ведущий жанр искусства Античности) прошла свою кульминацию.

С именем Фидия и связывается прежде всего представление о *высокой классике*: полные жизненной силы возвышенные человеческие образы, спокойное величие духа, прославление телесной красоты человека, от которой неотделима его нравственная красота.

Отсюда — идеал всесторонне развитой личности (человек сильный и прекрасный как духом, так и телом). Характерно, что созданные Фидием статуи богов производили на современников сильнейшее впечатление именно выражением человечности.

Такова монументально-торжественная **статуя сидящего Зевса**, которая находилась внутри храма Зевса в Олимпии. Она была выполнена из золота и слоновой кости. Это самая прославленная работа Фидия — греки считали её одним из *семи чудес света*.

Черты, которые отмечались в отношении фидиевского Зевса, находим и в сохранившемся скульптурном изображении Зевса неизвестного мастера, которое по месту находки именуют **Зевс из Отриколи** (IV век до н. э.).

Здесь воссоздана законченная полнота жизненных проявлений — в соединении величавости, классического благородства и вместе с тем безусловной реаль-

ности облика (при всей его типизированности). Отметим также запечатлённую мудрость и человечность персонажа: его лицо светится всепониманием и добротой — таково воплощение античного гуманизма.

То же стремление к «очеловечению» находим и в скульптурных образах других богов. В статуе **Афины из Пирея** (IV век до н. э.; Пирей — пригород Афин) представлены атрибуты богини войны и победы (шлем с пышным султаном и панцирь, в которых она, согласно мифу, родилась из головы Зевса).

Но это ещё и богиня мудрости, знаний — отсюда величественное благородство облика, жест обращения и рассуждения. И, наконец, это просто женщина, но женщина-богиня, что преподносится через красоту лица, через прекрасную пластику тела, угадываемого за складками одеяния, и через грацию движения. Всё сказанное говорит о соединении традиций Фидия и Праксителя.

Что касается **Праксителя** как представителя поздней классики и афинской школы времён её высшего расцвета, то в качестве образца можно назвать **Афродиту из Арля** (середина IV века до н. э.). Здесь великолепно представлено главное, что отличало искусство выдающегося скульптора: совершенство форм, красота пропорций, дух ясной и чистой гармонии, а также лиризм, выявляемый через мягкость светотеневой моделировки. Способность мрамора создавать мягкую мерцающую игру света и тени была впервые с таким мастерством разработана именно Праксителем.

Лиризм состоит и в том, что в облике этой богини любви и красоты с предельной выразительностью поданы черты женственности и грациозности, дополняемые изяществом, утончённостью облика (в том числе — в контуре удлинённой фигуры). И ещё здесь чувствуется сознание власти своих чар (изображению свойствен сдержанно-чувственный акцент).





*Ил. 2. Афродита (копия с утерянного оригинала Праксителя).  
Середина IV века до н. э. Париж, Лувр*

Переходя к изображению человека (хотя различия в изображении богов и людей были в античном искусстве достаточно условны и носили скорее внешний характер), начнём с того, что считалось тогда самым ценным в человеке: доблестный дух в гармонично развитом теле.

Эту сторону ярко воплотил **Поликлёт** (вторая половина V века до н. э.). Свои работы он основывал на точном, подлин-

но научном знании анатомии. Самая известная из них — **Дорифор** (Копьеносец), олицетворяющий собой идеальный образ молодого воина. Превосходно передана мускулатура сильного тела. Атлетическое сложение юноши подчёркнуто сопоставлением упругих вертикальных линий ног с насыщенными горизонталями плеч и мускулов груди и пресса. За пластическим совершенством фигуры, за естественностью и непринуждённостью позы стоит спокойное сознание своей силы.

Важнейшей задачей, которую решали греческие скульпторы, было изображение фигуры в движении, что достигалось благодаря воплощению динамики действия, свободной позы, выразительного жеста. Один из первых ярких результатов в этом направлении — **статуя Посейдона** (иногда считается, что это изображение Зевса). Эта бронзовая скульптура найдена в море близ мыса Артемисион, её приписывают **Агеладу** (работал около 520–450 гг. до н. э.).

Кстати, данная работа доказывает, что в изображении богов и людей зачастую отсутствовали даже формальные различия. Разумеется, это человек, но человек с идеальными пропорциями. Впечатляет законченная убедительность в моделировке форм тела, их крепкая и мощная лепка.

Главное же состоит в мастерстве передачи движения — данную скульптуру в её исходном состоянии можно было назвать так: «Посейдон, мечущий копье» (копье не сохранилось). Мышцы могучего торса напряжены. Расставленные, чуть согнутые ноги придают стремительному шагу фигуры упругость. Великолепен широкий размах несколько удлинённых рук. Всё подчёркивает образ энергичного и целеустремлённого деяния.

Искания скульпторов в показе движения завершил **Мирон** (середина V века до н. э.). Он дал образцы решения этой художественной проблемы через сложный ракурс и через выявление высшего момента изображаемого действия.





*Ил. 3. Агелад. Посейдон. Бронза,  
460–450 гг. до н. э.  
Национальный археологический музей.  
Афины, Греция*

Наиболее прославленная его работа — **Дискобол** (Метатель диска).

Мастер передал здесь самый напряжённый момент движения, состояние максимальной концентрации сил (переход от замаха к броску), то есть воплотил кульминационную точку действия, что с предельной законченностью раскрывает целеустремлённость изображённой фигуры и свойственную ей полноту жизненных сил.

В дополнение панорамы античного ваяния как ведущего вида искусства того времени можно отметить следующие работы:

– **статуя царя** приближает нас к многочисленным фигурам атлетов, что вырос-

ло в распространённый жанр древнегреческой скульптуры;

– в той же линии идеала греческого атлетизма — **«Апоксиомен» Лисиппа**;

– **«Кулачный боец» Аполлония** даёт пример превосходно акцентированной выразительности сильного, тренированного мужского тела;

– скульптурная группа **«Борцы»** продолжает «спортивную» тему с характерным для неё динамизмом и стремлением к передаче движения.

Переходя к женским изображениям, можно выделить следующие скульптуры:

– **голова Афродиты**, выполненная в мягком, лирическом наклонении, что свя-

зано с желанием воплотить идеал живой женской красоты;

– знаменитая **Венера Милосская Агесандра** представляет линию величаво-возвышенных образов;

– работы, подобные композиции «**Эйрена с Плутосом**», стали далёким истоком темы материнства в искусстве и предшествовали образу Богородицы (Мадонны) Средневековья и Возрождения (в подобных образцах неизменно обращает на себя внимание мастерская передача в мраморе складок одеяния, за которыми легко угадываются линии тела).

Для греческих скульпторов жанр портрета находился несколько на периферии творческих интересов, хотя при желании они воспроизводили облик своих современников чрезвычайно выразительно. Таким, в частности, запечатлён **Перикл** — полководец и общественный деятель, с именем которого связывают «золотой век» истории Афин (V век до н. э.).

Положение изменилось в римском искусстве, где подобные изображения были в высшей степени востребованы и появлялись в бесчисленном изобилии и разнообразии. Чаще всего в качестве моделей избирались представители патрицианской знати и, к чести римских мастеров, следует отметить их стремление к подчёркнутой реалистичности изображения.

Это была несомненная магистраль, но при всём том присутствовали и достаточно далёкие «отклонения», которые обозначим на двух резко контрастных примерах:

– с одной стороны, **портреты Антиноя** как продолжение традиций греческой классики со свойственной ей идеализацией человеческого облика (Антиной — необычайно красивый юноша при дворе римских императоров начала II века н. э., его портретировали бесщёдно);

– с другой стороны, **бюст Цецилия Юкунда** (I век н. э., бронза), показательный тем, что стремление к достоверно-

сти доведено здесь до предела: портрет римского банкира правдив до беспощадности, точен до гротесковой характерности (почти гипертрофированная передача фактуры лица, в том числе его подчёркнутой асимметрии).

Говоря о визуальных видах античного искусства, обычно в тени оставляют то, что относится к живописи. Причиной тому является единственное: на этот счёт до нас дошло чрезвычайно мало, хотя, по свидетельствам того времени, памятников подобного рода создавалось очень много и лучшие из них приводили современников в исключительный восторг.

Особенно не повезло в данном отношении станковой живописи, поскольку не осталось ни единого полотна, а ведь в античных городах, начиная с Афин, существовали так называемые пинакотеки, то есть самые настоящие музейные собрания. В какой-то степени отмеченное отсутствие восполняют сохранившиеся мозаики и фрески.

Один из таких раритетов — «**Охота на льва**». Эта мозаика из Пеллы (Греция) в известной мере может рассматриваться как проекция атлетической линии, которая отмечалась в скульптуре. В данном случае показывается доблесть человека, вступающего в схватку с сильным и опасным зверем.

То немногое, что дошло до нас, красноречиво свидетельствует: не только в архитектуре и скульптуре, но также и в живописи античные художники достигли высокого мастерства. О разнонаправленности творческих поисков представление могут дать следующие три образца стенописи:

– **семейный портрет** (пекарь с женой, фреска из города Помпеи) — пример сугубо реалистического изображения.

– **голова Аркадии** (фрагмент фрески из Геркуланума, 60-е годы н. э., как римская копия с картины художника пергамской школы второй половины II века до н. э.) — даёт пример высокой романтики;

– «**Сатир и вакханка**» (фреска из города Помпеи) — порождение вольной, причудливой фантазии.



Ил. 4. Полет менады и сатира. Фреска (Дом Диоскуров, Помпеи). Национальный археологический музей. Неаполь, Италия

Самой впечатляющей иллюстрацией достоинств античного изобразительного искусства может служить *вазопись*, которая пережила свой высший расцвет именно в Древней Греции.

При этом прежде всего нужно отметить красоту и многообразие самих по себе керамических сосудов, которые искусно расписывались. Нужно признать, что уже тогда их формы были доведены до высшего уровня исполнения — отточенные, совершенные, истинно классические.

Нередко на вазах помещались всевозможные сюжетные изображения. Вот два характерных примера:

– «С ласточкой» (пелика — род вазы, знаменитый мастер *Евфроний*, VI век до

н. э.), где три персонажа живо реагируют на прилёт ласточки, что предвещает начало весны;

– «Дионис в ладье» (около 530 года до н. э.) — здесь поражает отточенность рисунка, его поэтичность и щедрая фантазия мастера.

Третье из наиболее значительных явлений древнегреческой художественной классики — *трагедия*. Именно в Греции было создано театральное искусство в его современном понимании и там же возникли первые театральные сооружения с декорационным оформлением, костюмами и необходимой машинерией.

Представления тогда устраивались под открытым небом, при естественном



освещении. Скамьи для зрителей располагались уступами на склоне холма, окаймляя сценическую площадку своего рода подковой. Одно из хорошо сохранившихся сооружений подобного рода — **театр в Эпидавре** (середина IV века до н. э., архитектор **Поликлет Младший**).

Данное сооружение с исключительным чутьём вписано в силуэт пологого склона холма. По этому склону опускается более полусотни расположенных полукружьем каменных скамей, на которых могло разместиться около 10 тысяч зрителей, что определяет очень большие размеры. В этом состояла особенность древнегреческого театра. Он должен был вмещать всё взрослое население города — к примеру, самый большой театр в Греции строился в расчёте на 44 тысячи человек.

Материалом собственно театральной драматургии чаще всего служили мифы, трактуемые в соответствии с идеями и состоянием тогдашней современности.

«Отцом трагедии» уже во времена Античности называли **Эсхила** (первая половина V века до н. э.). Не он был первым автором трагедий, но именно в его творчестве определилась классическая структура этого жанра (одно из характерных его созданий — «Агамемнон»).

Произведениям Эсхила присущ сурово-монументальный характер, он верит в разумность правящих миром объективных законов, в конечную справедливость происходящего с людьми и богами.

Герой трагедий Эсхила — натура простая, но могучая, волевая. Осознав стоящую перед ним цель как единственно необходимую, он во всеоружии своих возможностей устремляется к её достижению. Отсюда — монолитная цельность и монументальность образа, наделённого немногими, но выпуклыми чертами.

Сильные, цельные характеры Эсхила дают в ситуации столкновения мощные разряды духовного противостояния, порождая высокое конфликтное напряжение. Едва ли не главная проблема эсхилового героя: сознательный выбор

жизненной цели и личная ответственность за принятое решение.

Традиция Эсхила своё самое непосредственное развитие получила в творчестве **Софокла** (трагедии «Царь Эдип», «Антигона», «Электра»). Он сохраняет монументальность композиции и цельность характеров (облик его героев также свободен от всего второстепенного и случайного), достигая предельной ясности, чёткости и концентрированности в развёртывании конфликта.

Но, в сравнении с предшественником, Софокл добивается ещё большей драматической напряжённости, усложняет психологическую характеристику и вводит мотив неразрешимого противоречия, состоящего в следующем:

– драматург верит в величие человека; его герой — человек сильный духом, неустрашимо идущий до конца;

– превосходство силы, противостоящей ему, может обречь его на бедствия и даже прервать его жизнь, но не может отвратить его от борьбы; он твёрдо уверен в правильности однажды избранного пути и берёт на себя всю ответственность за совершённые поступки;

– однако в мире существует нечто непознаваемое; человеческие возможности ограничены перед лицом неких высших сил (богов), но ещё печальнее ограниченность человеческого знания, и прежде всего из неведения проистекают ошибки и страдания.

После древнегреческой классики искусству Античности предстояло пройти ещё одну подобную фазу — *римский классицизм*. В литературе римский классицизм своё высшее выражение получил в поэзии Вергилия и Горация.

Венцом творчества **Вергилия** стала поэма «Энеида». Образцом для неё послужил эпос Гомера. Однако в сравнении с Гомером мир Вергилия чрезвычайно раздвинулся и усложнился. «Энеида» чтится как самое полное и законченное выражение римской культуры. Через повествование о судьбе и деяниях легендарного родона-

чальника римлян Энея поэт раскрывал идею миродержавства Рима.

Если Вергилий наставлял в познании и осмыслении мира, то **Горацій** учил поведению в мире. Его классицизм — в культуре меры, равновесия, золотой середины (само выражение *золотая середина* восходит к Горацию). Для него это означало победу разума над страстями, порядка над хаосом.

Его герой — умудрённый жизнью человек, который всё познал, ничему не удивляется, спокойно приемлет удачи и невзгоды; он отказался от непосильного и радуется доступному, а душевного покоя и внутренней свободы достигает путём упорного самосовершенствования.

Такова была определяющая *магистраль* художественной культуры Античности: от эпохи греческой классики к римскому классицизму. Но античная классика имела и побочные ответвления.

Одно из них связано с лирически-смягчённой трактовкой образов и вообще с *лирикой*. В скульптуре из великих мастеров к такой трактовке особенно тяготел Пракситель, и в подобной манере выполнялись в большинстве своём женские образы.

Лиризм отчётливо заявил о себе в греческой поэзии. Её исток — творчество поэтессы **Сапфо** (встречается и написание *Сафо*), у которой впервые нашла своё выражение трепетность чувств и переживаний личности. Присущий её манере свободный и порывистый стих предвосхищал наших русских поэтесс — Анну Ахматову, Марину Цветаеву, Беллу Ахмадулину. И, в отличие от эпического гекзаметра с его сверхпротяжённой строкой, она оперирует «лесенкой» кратких фраз.

Позднее выделилась лирическая поэзия **Анакреонта**, который выступил как певец вина, любви, веселья, земных наслаждений, что впоследствии вызвало массу подражаний, составивших так называемую *анакреонтику* (в том числе в русской поэзии — от Батюшкова до раннего Пушкина).

Стихи греческих поэтов очень музыкальны. Объясняется это и тем, что в то время стихосложение было неотрывно от музыки — тексты либо сочинялись вместе с мелодией, либо декламировались нараспев под аккомпанемент какого-либо инструмента — не случайно термин *лирика* происходит от слова *лира* (название одного из античных музыкальных инструментов).

От всей музыки Античности до нас дошло немногим более десятка мелодий, но и они свидетельствуют, что уже в те далёкие времена люди располагали тонкой и своеобразной музыкальной культурой.

Завершая лирическую линию античного искусства, на исходе Античности появляется греческий *роман*, основным мотивом которого была поэзия первой любви (наибольшую известность приобрёл роман **Лонга «Дафнис и Хлоя»**).

Другое ответвление от классической магистралю было связано с акцентом на *экспрессивно-драматических* формах художественного высказывания. Линия эта зародилась ещё во времена поздней классики (IV век до н. э.), когда стало фиксироваться чувство беспокойства, сильное эмоциональное напряжение, когда в искусство вошёл психологизм острых жизненных контрастов.

В классической трагедии это началось с творчества **Эврипида** (традиционное написание — Еврипид), который раскрывал мысль о незащитности человека перед слепым Случаем. И это могло быть даже с лучшим из лучших, каким был герой трагедии «Геракл», где с полной отчётливостью представлены характерные для Эврипида динамизм диалога и психологизм в раскрытии характеров.

Выше были рассмотрены два вершинных явления искусства Античности — древнегреческая классика и римский классицизм. Но между ними пролегает дистанция в три столетия, на протяжении которых искусство во многом развивалось в русле *эллинизма*.

В данном случае нелишне напомнить соответствующую терминологическую цепочку: *Эллада* — название Греции на греческом языке; *эллины* — самоназвание греков (греками эллинов называли римляне); *эллинский* — относящийся к Греции.

В свою очередь, *эллинизм* и *эллинистический* — это то, что относится к обширным территориям, которые испытали прямое воздействие греческой культуры после их завоевания Александром Македонским. Помимо самой Греции, в эту культурно-историческую зону входили Египет, Передняя Азия, Северное Причерноморье, Средняя Азия и некоторые другие регионы.

Классическое искусство, оказавшись в контексте эллинизма, как бы раздваивается. То, что раньше было представлено в единстве (например, человечность и монументальность), расслаивается на отдельные линии. Причём процесс этот не был следствием только исторической ситуации. И само искусство продвигалось к такому расслоению. Черты эллинистического художественного мышления предвосхищались в поздней классике (IV век до н. э.) и даже раньше.

Так, ещё во второй половине VI века до н. э. был построен **храм Артемиды в Эфесе** (стоит подчеркнуть, что это один из *греческих* городов на побережье *Малой Азии*). В то время как в самой Греции строили изящные храмы, соразмерные человеку и строгие по декору, здесь, вдалеке от неё и под сильным воздействием восточного зодчества, возводились храмы очень больших размеров и с роскошным убранством.

Из подобных сооружений наибольшей известностью пользовался именно храм Артемиды в Эфесе. Он поражал своими размерами (более 100 метров в длину), великолепием, сложным ритмом колонн и был причислен к *семи чудесам света*.

Данную линию в IV веке до н. э. продолжил **мавзолей в Галикарнасе**. То была усыпальница Мавсола (правитель одной

из территорий в Малой Азии) — от его имени и пошло впоследствии название *мавзолеев*. Эта величественная гробница ещё более поражала грандиозностью масштабов, пышной торжественностью и богатством скульптурного убранства. И данное сооружение было в своё время причислено к *семи чудесам света*.

Именно такой вкус к грандиозным масштабам, к эффективности форм, к декоративной пышности как раз и получил самое широкое хождение в эпоху эллинизма. Это сказалось в строительстве новых огромных городов, в создании великолепных парадных архитектурных ансамблей, а также в возведении грандиозных инженерных сооружений.

Среди новых городов крупнейшим являлась **Александрия** (основана Александром Македонским в Египте в 332–331 годах до н. э. и получила его имя). Построена она была в дельте Нила как новая столица Египта и стала центром эллинистического искусства (здесь находились музей и библиотека, где хранились сотни тысяч рукописных свитков).

Там же было возведено наиболее прославленное из инженерных сооружений эпохи эллинизма — **Фаросский маяк**. Он стоял на острове Фарос, который был соединён с городом дамбой. Сооружение грандиозное, монументальное и вместе с тем стройное, очень цельное, увенчанное статуей Посейдона.

Оно состояло из помещённых одна на другую, последовательно уменьшавшихся башен. Маяк достигал в высоту 140 метров, уступая только пирамиде Хеопса, поэтому огонь был виден по ночам на расстоянии почти 200 км. Его использовали и как военную крепость. Также считался одним из *семи чудес света*.

Тяготение к грандиозным масштабам затронуло и скульптуру. И опять-таки начиналось это ещё во времена классики. Уже ведущий её представитель Фидий создал несколько гигантских фигур — к примеру, упоминавшаяся статуя сидящего Зевса имела высоту 14 метров.



В эпоху эллинизма это приобретало подчас черты гипертрофированной монументальности и нашло своё предельное выражение в так называемых колоссах. Самый знаменитый из них — **Колосс Родосский**.

На греческом острове Родос было 100 колоссов, и среди них — бронзовая статуя бога солнца Гелиоса высотой свыше 30 метров. Она стояла в гавани Родоса в качестве маяка, поражая фантастической грандиозностью. Считалась одним из *семи чудес света* (разрушена в результате землетрясения).

С завоеваниями Александра Македонского началось активное распространение античной культуры на многие восточные территории. Приведём на этот счёт два примечательных примера.

– **храм в Армении** (языческий храм в Гарнийской крепости, Ереван, I век н. э.) — строгая красота, во всём созвучная образцам античной архитектурной классики;

– **святилище в Хорезме** (Кой-Крылган-Калам, пустыня Кызылкум, Средняя Азия, IV–III века до н. э.). Представленное в реконструкции, оно создаёт впечатление поразительной в своей стройности и уравновешенности композиции.

Добавим к этому любопытные параллели к греко-римской Античности, которые в обилии находим в искусстве Поднебесной.

– **Великая Китайская стена** строилась с IV по I век до н. э. на северной границе Китая для защиты от кочевников и, кроме того, защищала поля от песков пустыни. Она была проложена по горным хребтам, словно гребень, вросший в их каменную плоть.

По верху стены проходит ряд зубцов с бойницами и вымощена дорога, по которой могли продвигаться колонны войск. Через каждые 100–150 метров сооружены квадратные башни, где жила стража и откуда подавались световые сигналы в случае появления неприятеля.

По масштабу, грандиозности, затратам материалов и труда Великая Китайская



*Ил. 5. Фигуры воинов погребального ансамбля императора Цинь Шихуанди. 246–210 гг. до н. э. Сиань, Китай*

стена сопоставима с египетскими пирамидами: ширина до 8 метров, высота до 10 метров, длина свыше 5000 километров. Если бы древние греки знали об этом сооружении, они, без сомнения, причислили бы его к *чудесам света*.

Другое грандиозное творение, созданное руками китайских мастеров, — **Погребальный ансамбль** одного из китайских императоров (III век н. э.). Шеститысячное керамическое войско хранителей мемориала, состоящее из фигур воинов, выполненных в натуральную величину, — монументальное и впечатляющее зрелище. Причём каждый в этих бесконечных рядах воинов портретирован совершенно индивидуально.

И вновь о последнем, *римском этапе* Античности. Восприняв художественный

опыт Древней Греции и эллинизма, римское искусство заняло главенствующее положение в античном мире примерно к середине I века до н. э.

Рим вышел из тьмы варварства в VIII столетии до н. э., прошёл путь от маленькой крестьянской общины до огромной мировой державы и создал культуру, которая, наряду с греческой, легла в основу европейской цивилизации.

В сравнении с поэтичным мировосприятием греков, римляне были более трезвыми и прагматичными, поэтому ведущим видом искусства стала у них *архитектура*, и едва ли не господствующее положение в ней приобрели утилитарные постройки: мощёные дороги, мосты, водопроводы, термы (римские бани), крытые рынки и т. п.

Сказанное вовсе не означало некоей ограниченности римских зодчих. Они широко опирались на опыт греческой классики и, например, возводя культовые здания, активно обновляли и усложняли традиционные формы, а также разрабатывали их новые модификации. Прекрасным примером подобной инициативности может служить так называемый **Круглый храм в Риме**.

Прагматизм римлян сказался, с одной стороны, в подчёркнутом внимании к комфортности жилища, а с другой — в унификации городской застройки.

Образцом первого рода может послужить реконструкция **дома богатого римлянина в городе Помпеи**, где особый акцент проставлен на обустройстве интерьера. С большим вкусом разработан внутренний облик жилища — строгий, но торжественно-импозантный, он даёт законченное представление об аристократическом обиходе.

Образец второго рода — **жилой дом в Остии** (гавань Древнего Рима), так называемая *инсула*. Это постройка совершенно определённого функционального назначения — кирпичный многоэтажный дом с комнатами или квартирами для сдачи внаём, здание без малейших пре-

тензий на что-либо особенное (в его стандартном облике просматриваются черты современного типового строительства).

Возвращаясь к крупным сооружениям инженерного типа, заметим, что отдельные из них сохранились и действуют до сих пор. Таков, к примеру, находящийся на территории Франции **акведук в Ниме** (конец I века до н. э.) — одна из капитальных римских построек (высота моста почти 50 метров, его верхний ярус служил в качестве водовода).

Художественная выразительность инженерной конструкции в подобных сооружениях достигалась благодаря органичной связи с ландшафтом, а также благодаря пропорциям и замечательной по красоте кладке массивных квадратов (квадратных блоков) гранита.

Талант и воля римских строителей превращали каждое такое сооружение в подлинный памятник. Грандиозный размах подобных построек служил идее величия и могущества Римской державы.

Тем более этой цели отвечали триумфальные монументы — арки и колонны. Они сооружались в честь какой-либо выдающейся победы римского оружия, и через арку в день триумфа следовала торжественная процессия.

Тяжеловесно-парадный облик подобных архитектурных монументов хорошо иллюстрирует **триумфальная арка императора Тита** (около 70 года до н. э.). В далёком будущем традиция аналогичных монументов возродилась во многих странах (в том числе в России, начиная с Отечественной войны 1812 года).

Возвеличению Римской империи служили и общественные сооружения: форумы, театры, цирки. Форум — большая парадная площадь с комплексом окружающих её общественных зданий и мемориальных сооружений, центр деловой и политической жизни города.

Особой масштабностью отличался **форум Траяна** в Риме, сооружённый при императоре Траяне, который завершил предельное территориальное расширение





Ил. 6. Колизей. I век н. э. Рим, Италия

ние Римского государства. Этот ансамбль выделяется не только роскошью — он является и наиболее развитым по архитектурному решению.

В его составе: триумфальная арка и колонна Траяна, большой двор (120×120 метров) с портиками, площадь с двумя библиотеками — латинской и греческой; к площади примыкал рынок с монументальными торговыми зданиями.

Самым значительным из театрально-цирковых сооружений стал **Колизей** (I век н. э.). Ныне он находится в полуразрушенном состоянии, так как после падения Рима долгое время служил каменоломней для других построек.

Но тем не менее совершенно очевидно, что это особый вид театрального здания — *амфитеатр*: арена в форме овальной чаши, вокруг которой уступами располагались места для зрителей, что превосходно служило для устройства различных зрелищ (травли зверей, боёв гладиаторов и проч.).

Фасад Колизея представлял собой огромную трёхъярусную аркаду с абсолютно выдержанным единым ритмом

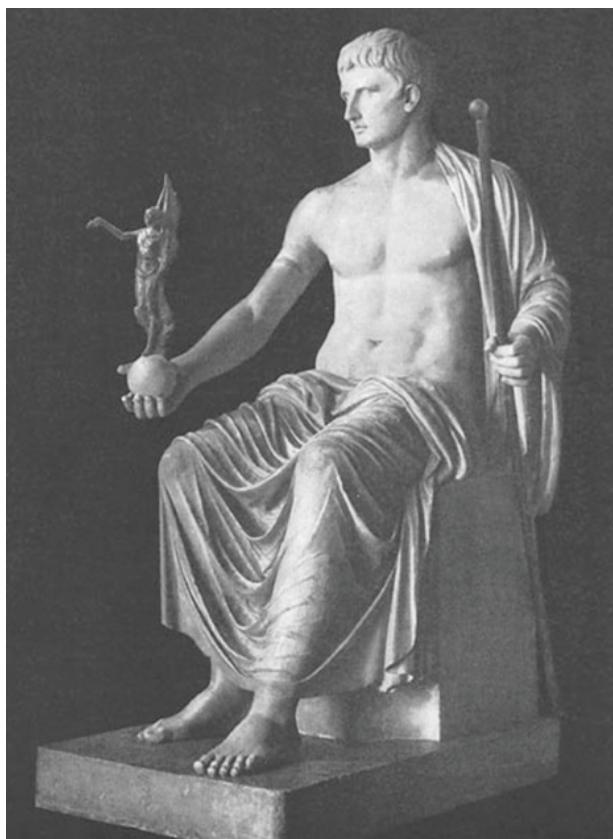
(240 арок тремя рядами окружали арену). Это огромное сооружение (высотой с 16-этажный дом) вмещало около 50 тысяч зрителей. Размеры арены позволяли выпускать до трёх тысяч пар гладиаторов одновременно. Не случайно название *Колизей* происходит от латинского *colosseus* — *громадный*, и оно по достоинству обозначило одну из вершин римской архитектуры.

Той же идее величия Римского государства служил и *парадный скульптурный портрет*. Квинтэссенцией официального стиля в данном жанре стали торжественные изображения императора *Августа*. Со временем его имя (лат. *возвеличенный богами*) приобрело значение титула императора (ср. в русском лексиконе *августейшая особа*).

Время его правления (последние десятилетия до н. э. и первые десятилетия н. э.) считают «золотым веком» римской истории и культуры — в частности, тогда создавали свои творения упоминавшиеся выше поэты Вергилий и Гораций.

В качестве образцов можно сослаться на две различные мраморные статуи





Ил. 7. Статуя Августа из Кум.  
Мрамор, I век н. э.  
Санкт-Петербург, Государственный  
Эрмитаж

Августа, выдержанные в возвышенно-репрезентативном роде (в обоих случаях в обозначении этих работ отмечено место их находки).

– **Август из Прима Порты** (I век н. э.) — здесь он представлен в торжественном воинском облачении, то есть в аксессуарах императора, и выступает в данном случае как носитель идеи государственного величия, чему отвечают черты идеализации;

– **Август из Кум** (I век н. э.) — воссозданная в мраморе полуобнажённая фигура олицетворяет образ мудрого правителя, устанавливающего твёрдый и справедливый закон (и здесь император изображён с соответствующими атрибутами).

Последним аккордом римского классицизма в скульптуре можно считать **памятник императору Марку Аврелию**

(вторая половина II века н. э.). Эта бронзовая статуя — единственный известный нам образец конного монумента времён Античности. Само по себе возникновение жанра конной статуи являлось одним из завершающих открытий римского искусства — впоследствии данный жанр будет возобновлен только в эпоху Возрождения.

На финальном этапе своей эволюции античная скульптура открывала для себя бурную патетику, кипение страстей, повышенный динамизм, состояния трагического надлома. Отметим несколько разноплановых образцов подобного рода.

В **портрете философа** (III–II века до н. э.) поражает необычайная острота в передаче облика человека, находящегося на грани катастрофы, в состоянии стресса. Превосходно передано крайнее эмоциональное напряжение, трагическая экспрессия.

**Алтарь Зевса в Пергаме** (180 год до н. э.; Пергам — город в Малой Азии, один из центров эллинистического мира) опоясан грандиозным горельефным фризом, где изображена битва богов с титанами (по одному из центральных мифов истории олимпийского пантеона). Несмотря на сильные повреждения (вообще характерные для состояния античной скульптуры), в изображении хорошо ощутим невероятно сильный драматический накал.

Сюжет знаменитой скульптурной группы **«Лаокоон и его сыновья, погибающие в тисках змей»** (около 50 года до н. э.) взят из мифов о Троянской войне. Передан момент гибели персонажей: одна из змей впивается в грудь младшего сына, другая — в бедро отца. Лица искажены страданием, всё раскрывается на болевом пределе и полно безысходности. Налицо великолепное знание анатомии, но уже нет строгости классического искусства, что заметно в театральных эффектах и в оттенке мелодраматизма.

И всё-таки доминирующим в античном искусстве оставался другой акцент,



Ил. 8. Нике Самофракийская. Мрамор, ок. 190 г. до н. э.  
Лувр. Париж, Франция

который можно выразить понятием *оптимистическая драма*.

**Нике Самофракийская** — одно из самых замечательных творений эллинистической эпохи с концентрированным воплощением таких её качеств, как монументальность, динамизм и патетика. Эта статуя была установлена на острове Самофракия в честь победы над вражеским флотом. Вот почему её водрузили на высокой отвесной скале и вдобавок на пьедестале в виде передней части боевого корабля.

Постановка фигуры и трактовка одежды такова, что кажется, будто Нике встречает напор реального ветра, который раскрывает её крылья и развеивает одежду. Одежда имеет в образно-пластической характеристике очень большое значе-

ние — её многочисленные трепещущие складки образуют богатейшую живописную гамму, усиливая динамику и чувство эмоционального подъёма. Тому же способствует сложное винтообразное построение статуи. В целом эта фигура являет собой исключительную устремлённость и титанизм образа.

В заключение, из того, что обычно констатируется в качестве исторической значимости искусства Античности, напомним определяющую оценку. Оно явилось базисом европейской культуры, многократно служило образцом для подражания, а в некоторых отношениях было и остаётся недостижимым с точки зрения художественного совершенства (в первую очередь это касается скульптуры).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антология источников по истории, культуре и религии древней Греции. СПб.: Алетейя, 2000. 608 с.
2. Демченко А.И. Мировой художественный процесс. Саратов: SGK, 2019. 1000 с.
3. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура. М.: Academia, 2017. 368 с.



4. Лосев А.Ф. История античной эстетики в 8 томах. Т. 1. М: Фолио, 2000. 624 с.
5. Садохин А.П. Мировая художественная культура. М.: Юнити, 2017. 320 с.
6. Солодовников Ю.А. Мировая художественная культура. М.: Просвещение, 2018. 272 с.
7. A companion to classical reception. Oxford: Blackwell Pub., 2008. 538 p.
6. Bleicken J. Die athenische Demokratie. Paderborn, Munich, Vienna, Zurich: Ferdinand Schöningh, 1994. 648 p.
7. Blum R. Kallimachos: The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. 286 p.
8. Coulson W. An Annotated Bibliography of Greek and Roman Art, Architecture and Archaeology. New York; London, 1975. 135 p.
9. Powell B. Homer and the Origin of the Greek Alphabet. Cambridge University Press, 2011. 364 p.

---

*Об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

**REFERENCES**

1. *Antologiya istochnikov po istorii, kul'ture i religii drevney Gretsii*. [Anthology of Sources on the History, Culture and Religion of Ancient Greece]. St. Petersburg: Aleteyya, 2000. 608 p.
2. Demchenko A.I. *Mirovoy khudozhestvennyy protsess* [World Art Process]. Saratov: Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire, 2019. 1000 p.
3. Emokhonova L.G. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art]. Moscow: Academia, 2017. 368 p.
4. Losev A.F. *Istoriya antichnoy estetiki v 8 tomakh. T. 1* [The History of Ancient Aesthetics in 8 volumes. Vol. 1]. Moscow: Folio, 2000. 624 p.
5. Sadokhin A.P. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art]. Moscow: Yuniti, 2017. 320 p.
6. Solodovnikov Yu.A. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art]. Moscow: Prosveshchenie, 2018. 272 p.
7. *A Companion to Classical Reception*. Oxford: Blackwell Pub., 2008. 538 p.
8. Bleicken J. *Die athenische Demokratie*. Paderborn, Munich, Vienna, Zurich: Ferdinand Schöningh, 1994. 648 S.
9. Blum R. *Kallimachos: The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991. 286 p.
10. Coulson W. *An Annotated Bibliography of Greek and Roman Art, Architecture and Archaeology*. New York; London, 1975. 135 p.
11. Powell B. *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*. Cambridge University Press, 2011. 364 p.

---

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia)  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

