Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(ФГАОУ ВО «РГГУ»)

На правах рукописи

Акилов Илья Валерьевич

ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ФИДИЯ, ПОЛИКЛЕТА И КРЕСИЛА

Специальность 5.10.3 Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Марков Александр Викторович

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3

Глава 1 История изучения пластических характеристик скульптурного наследия Фидия, Поликлета и Кресила 18

1.1 Концепция Михаэлиса – Фуртвенглера 22

1.2 Концепция Графа – Ноака 47

1.3 Дискуссионные точки зрения 60

1.4 Выводы 72

Глава 2 Никиев мир (421–415 гг. до н. э.) и монументальное искусство бронзовой скульптуры высокой классики 74

2.1 Особенности возведения вотивных многофигурных композиций из бронзы во второй половине V в. до н. э. 75

2.2 Раненые Амазонки: античные свидетельства об авторстве, времени создания и идейно-художественном замысле главного памятника эпохи 89

2.3 Слабость героя и зрелищная патетика смерти – новое в искусстве скульптуры послевоенного времени 109

2.4 Выводы 116

Глава 3 Эволюция пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила 119

3.1 «Зримая божественность» архаизированного образа: влияние оптики и геометрии на пропорции скульптур Фидия 121

3.2 От «божественного человека» к «очеловеченному божеству»: роль живописи в эволюции пластического языка Поликлета 144

3.3 Инерция строгого стиля и особенности ее преодоления: новаторское переосмысление Кресилом статуарной композиции 168

3.4 Выводы 192

Заключение 196

Список источников и литературы 208

Приложение 242

ВВЕДЕНИЕ

В истории скульптуры Древней Эллады особое место занимает наследие прославленных мастеров эпохи высокой классики. Именно их произведения на протяжении всех периодов развития античной пластики являлись мерилом художественного отображения божественного и человеческого совершенства. Несмотря на то, что к скульптурному наследию античности было не раз приковано внимание художников и мыслителей Средневековья (Иоанн Цец[1], Никита Хониат[2] и др.), Ренессанса (Л. Гиберти[3], Дж. Б. Кавальери[4] и др.) и Нового времени (И. И. Винкельман[5], Г. Э. Лессинг[6], Ф. фон Штош[7] и др.), непосредственно само искусство высокой классики становится объектом пристального научного изучения только со второй половины XIX в. (А. Клюгман[8], А. Михаэлис[9], А. Фуртвенглер[10], Б. Греф[11], М. Колиньон[12] и др.). Благодаря систематизации античных литературных и эпиграфических свидетельств, а также накопленному за века в музейных и частных коллекциях внушительному количеству эллинистических и римских повторений, стал возможным научный анализ, изучение и систематизация творческого наследия греческих скульпторов второй половины V в. до н. э.

С тех пор неоднократно предпринимались попытки атрибуции многочисленных анонимных мраморных реплик и формировалась концепция

---

[1] Ἰωάννης Τζέτζης. Χιλιάδες. VII, 154; VIII, 191–200; XII, 427.
[2] Νικήτας Χωνιάτης. Χρονικὴ διήγησις. X, 647–655.
[3] Гиберти Л. Комментарии. М.: Изогиз, 1938. С. 37–40.
[4] Cavalieri G.B. Antiquarum statuarum Urbis Romae primus et secundus liber. Rome, 1584.
[5] Винкельман И.И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб.: Алетейя, 2000.
[6] Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 284–315.
[7] Stosch Ph. von. Gemmae antiquae celatae, scalptorum nominibus insignitae. Amsterdam: Bernard Picart, 1724.
[8] Klügmann A. Amazonenstatuen von Phidias, Polyklet und Strongylion // Rheinisches Museum für Philologie. 1866. Vol. 21. P. 321–330.
[9] Michaelis A. Die sogennanten ephesischen Amazonenstatuen // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. 1886. Vol. 1. P. 14–47.
[10] Furtwängler A. Masterpieces of Greek Sculpture. London, 1895.
[11] Graef B. Die Amazonenstatuen des Kresilas und Polyklet // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. 1897. Vol. 12. P. 81–86.
[12] Collignon M. Histoire de la sculpture grecque. In 2 vols. Paris: Fermin-Didot et Cie, 1892.

развития античной пластики[13], которая, однако, сегодня требует пересмотра по причине уточнения авторства многих памятников. Поскольку атрибуционные выводы периодически оспариваются и корректируются, то новые атрибуции не в силах преодолеть инерцию устаревшей картины понимания пластического языка и средств художественной выразительности ведущих мастеров высокой классики, предложенной выдающимся немецким археологом А. Фуртвенглером в конце XIX в. При этом, с точки зрения историко-культурного контекста, причины эволюции пластического языка ведущих мастеров высокой классики до сих пор полноценно не рассматривались. В этой связи настоящее исследование позволяет более ясно представить специфику развития пластического языка Фидия, Поликлета Старшего и Кресила Кидониата.

Таким образом, **актуальность темы исследования** обусловлена необходимостью анализа накопленного археологического материала, сопоставления и переосмысления свидетельств античных авторов и рассмотрения искусства этой эпохи в контексте политических потрясений, таких как Архидамова и Декелейская войны (431–421, 413–404 гг. до н. э.), для реконструкции картины эволюции пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила, с учетом анализа художественной системы Фидия по применению оптических законов перспективных сокращений в скульптуре, живописных достижений Поликлета и расширенного круга произведений Кресила.

Одной из проблем изучения скульптурного наследия этих трех мастеров является неточность переводов античных свидетельств об их искусстве, которые порой грешат литературными упрощениями, обусловленными языковыми трудностями и стилистическими задачами переводчика, поэтому в настоящем исследовании потребовалось повторное обращение к оригиналам и привлечение современного научного аппарата, учитывающего достижения классической филологии.

---

[13] Виппер Б.Р. Искусство Древней Греции. М.: Наука, 1972. С. 179–180, 184, 197.

Степень научной разработанности темы. Как не парадоксально, определение пластических характеристик творческого наследия Фидия[14] – наиболее прославленного представителя высокой классики – до сих пор вызывает наибольшую сложность, по причине отождествления части его скульптурного наследия с работами Мирона[15]. По свидетельствам древних, слава Мирона в Афинах была прижизненной[16], в отличие от Фидия, которого даже хотели побить камнями за непривычную грубость создаваемых образов[17]. Кроме того, в творчестве Мирона наиболее искусно проявились псевдолаконские идеалы эпохи правления Кимона, в то время как искусство Фидия расцвело под покровительством Перикла[18], в угоду новой антилаконской государственной идеологии, направленной на демократизацию эстетических основ монументальной скульптуры в противовес вкусам аристократической партии калокагатов. Таким образом, пластический язык этих выдающихся мастеров был скорее противоположным, нежели схожим.

Однако авторитет А. Фуртвенглера, атрибутировавшего Фидию скульптуру, ошибочно принятую им за Афину Лемнию, и выявившего, на его взгляд, характерные пластические особенности творчества Фидия[19], позволил сформировать устойчивую картину представлений о пластическом языке мастера[20]. К сожалению, на это не повлияла опубликованная в 1926 по 1930 г. С. Дженкинсом серия статей, посвященная творчеству Мирона, важная для пересмотра пластических характеристик творчества великого афинянина. В них он обоснованно опроверг атрибуции нескольких статуй, предложенные Фуртвенглером, в числе которых и скульптурные фрагменты, послужившие для воссоздания Афины Лемнии. Дженкинс наглядно продемонстрировал, что

---

[14] Papini M. La bellezza di Fidia a Roma // Fidia. Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. P. 113–123.
[15] Jenkins C.K. The Reinstatement of Myron // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1926. Vol. 49 (283). P. 188–191.
[16] Milan Papyrus. Ἀνδριαντοποικά. VIII, 309, 68 AB.
[17] Ἰωάννης Τζέτζης. Op. cit. VIII, 352–358.
[18] Di Cesare R. Lo spazio urbano di Atene nell'età di Pericle // Fidia. Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. P. 30–34.
[19] Furtwängler A. Op. cit. P. 3–111.
[20] Ubell H. Phidias. Vol. 31. Berlin: Bard, Marquardt & Co., 1904.

дрезденский торс Афины пластически близок статуе Афины из Франкфурта, а лицевая маска головы из болонского собрания – Дискоболу Ланчелотти[21]. Также он отнес к наследию Мирона статуи Аполлона из Касселя, Гермеса Людовизи[22], голову Диониса из Геркуланума, статуи Асклепия из Уффици[23] и Афины Альбани[24]. Таким образом, многие скульптуры, определявшие художественные особенности наследия Фидия, были сопоставлены с образцами работ Мирона. Выводы Дженкинса могли бы послужить поводом для пересмотра пластических особенностей произведений Фидия, но не были восприняты историками искусства[25]. Даже аргументированное предположение, такого авторитетного исследователя творчества мастера, как Э. Харрисон, согласно которому Афина Медичи воспроизводит Афину Лемнию[26], не привело к переосмыслению художественных характеристик его пластического языка[27].

Наименьшие сомнения по-прежнему вызывают лишь мраморные реплики рельефного убранства главных достижений Фидия – хрисоэлефантинных колоссов Зевса в Олимпии и Афины Парфенос[28]. Прочие же произведения мастера известны только по именам и не могут быть уверенно соотнесены с мраморами из музейных собраний. Связь Фидия со скульптурным оформлением Парфенона осложнена его отстранением от работ в 438 г. до н. э.[29], что позволяет

[21] Jenkins C.K. Op. cit. P. 188–191.
[22] Jenkins C.K. The Reinstatement of Myron – II // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1927. Vol. 50 (289). P. 188–196.
[23] Jenkins C.K. The Reinstatement of Myron – III // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1928. Vol. 53 (304). P. 36–43.
[24] Jenkins C.K. The Reinstatement of Myron – IV // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1930. Vol. 56 (324). P. 147.
[25] Palagia O. Ἐρύθημα... ἀντὶ κράνους: In Defense of Furtwängler's Athena Lemnia // American Journal of Archaeology. 1987. Vol. 91 (1). P. 81–84.
[26] Harrison E.B. Pheidias // Personal Styles in Greek Sculpture. Yale Classical Studies. Vol. 30. Cambridge, 1996. P. 54–59.
[27] Papini M. Fidia. L’uomo che scolpì gli dei. Roma: Gius, Laterza & Figli, 2024. P. 69–78.
[28] Di Cesare R. Il ritratto di Fidia nello scudo dell’Atena Parthenos // Fidia. Roma: "L’Erma" di Breischneider, 2023. P. 13–21.
[29] Stewart A. An Absolute Chronology of Attic Sculpture, 450–390 B.C. // Internationale Archäologie. Excellence: Studies in Honour of Olga Palagia. Studia honoraria. 2019. Vol. 38. P. 86.

предполагать его ограниченное участие в работах, к которым, по всей видимости, относится ионический фриз целлы храма[30].

Тем не менее, скульптуры фронтонов[31] и метоп Парфенона[32] до сих пор периодически безосновательно относят к произведениям мастера[33]. Таким образом, настоящее исследование, предлагающее новый взгляд на особенности пластического языка Фидия, способствует преодолению устаревших мнений, расширению и уточнению круга атрибутированных реплик работ мастера.

Стоит отметить, что скульптурное наследие другого величайшего скульптора и современника Фидия – Поликлета из Аргоса – до сих пор не обрело для искусствознания окончательной ясности. Главной проблемой является художественное своеобразие его женских образов, не позволяющее поместить их в один ряд с Дорифором и Диадуменом, из-за отсутствия исследований живописных достижений аргивянина. В силу этих причин, особенности пластического языка Поликлета в изображении деталей одежд и аксессуаров совершенно не изучены.

Целостному восприятию художественного инструментария Поликлета мешает ошибочная атрибуция части его образов Поликлету Младшему[34]. Таким образом, картина его художественного наследия остается неполной из-за отсутствия интереса исследователей к его живописи, и, как следствие, полного непонимания особенностей его позднего скульптурного творчества. Настоящее диссертационное исследование впервые рассматривает выдающийся живописный опыт Поликлета Старшего и его влияние на эволюцию пластического языка мастера, что позволяет более полно выявить картину его творческого наследия,

---

[30] Гвоздева Т.Б. Панафинейский пеплос на фризе Парфенона // Вестник РУДН. 2014. № 2. С. 66–67.

[31] Давыдова Л.И. И.-И. Винкельман о греческом искусстве и фронтоны Парфенона // Научные труды. 2013. № 25. С. 25.

[32] Presicce C.P. Fidia, la percezione illusoria dello spasio e il panneggio "bagnato" // Fidia. Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. P. 9.

[33] Нюберг С.Н. Фидий. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1941. С. 34; Чернышева М.А. Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2014. С. 23.

[34] Linfert A. Die Schule des Polyklet // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein, 1990. P. 240–297.

приобщив к кругу его произведений скульптуры, ошибочно атрибутированные Поликлету Младшему.

Другой современник Фидия – Кресил[35] из критской Кидонии – до сих пор незаслуженно помещен на периферию истории достижений аттической скульптуры, хотя, являясь ведущим мастером монументальной бронзы Афин во времена Архидамовой и Декелейской войн (431–404 гг. до н. э.), а также Никиева мира (421–415 гг. до н. э.), он создавал главные памятники эпохи на Акрополе города. К сожалению, Кресил настолько незначителен в глазах отечественного искусствознания, что большинство исследователей безосновательно продолжает писать его имя на аттический лад – Кресилай[36].

Сохранившиеся реплики головы статуи Перикла долгое время оставались единственными объективными свидетельствами пластического языка мастера. Атрибуционная работа, проведенная Фуртвенглером на основе античных текстов, на долгое время очертила круг произведений кидонца, ограничив свободу дальнейших изысканий авторитетом своих выводов[37].

Прогресс в изучении пластических особенностей наследия Кресила наметился, когда И. Фрел выявил реплику ***Volneratus Deficiens*** *– Смертельно раненного*[38], которую справедливо можно считать восходящей к посмертному памятнику афинскому стратегу Диитрефу, погибшему в 411–410 гг. до н. э., на оригинальном постаменте которого сохранилось имя Диитрефа и сигнатура Кресила. Однако это открытие не привело к переосмыслению статуарного вклада кидонца в искусство аттической скульптуры. В связи с этим настоящее исследование впервые в истории отечественного искусствознания анализирует наследие критского мастера и уточняет круг его произведений.

---

[35] Ross L. Kritios, Nésiotès, Kresilas et autres artistes grecs. Athènes: De l’Imprimerie d‘ Andréas Koromélas, 1839. P. 9–12.

[36] Акилов И.В., Славятинская М.Н. Кресил / Кресилай – имя скульптора в отечественном искусствознании // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 1 (1). С. 119–127.

[37] Orlandini P. Kresilas // Atti della Accademia nazionale dei lincei. 1952. Serie VIII. Vol. IV.

[38] Frel J. The Volneratus Deficiens by Kresilas // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. 1970. Vol. 29 (4). P. 171–177.

Таким образом, приходится констатировать, что, несмотря на неослабевающий интерес научного сообщества к искусству наиболее прославленных скульпторов высокой классики, анализ эволюции пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила так и не был представлен, поскольку их наследие отчасти неверно атрибутировано, а также фрагментарно, что значительно затрудняет исследование обширного археологического материала. При этом невозможно не отметить выдающийся вклад в решение проблемы определения наследия Фидия К. Леман-Хартлебена[39], Дж. Бекатти[40], Э. Харрисон[41], К. Дэвисон и Б. Лунгрен[42], Ф. Штрока[43]. Также необходимо выделить исследования искусства Поликлета, проведенные Б. Грефом[44], Ф. Ноаком[45], К. Анти[46], Ф. Айхлером[47], Д. Арнольд[48], А. Линфертом[49], Г. фон Штойбеном[50], П. Болом[51] и Р. Бол[52]. Изучение же скульптур Кресила было бы невозможным без работ А. Фуртвенглера[53], П. Орландини[54], В. Поульсена[55],

[39] Lemann-Hartleben K.L.H. The Amazon Group // Parnassus. 1936. Vol. 8 (4). P. 9–11.
[40] Becatti G. Problemi Fidiaci. Milano: Electa, 1951.
[41] Harrison E.B. Op. cit. P. 16–65.
[42] Davison C.C., Lundgreen B. Pheidias – The Sculptures & Ancient Sourses // Bulletin of the Institute of Classical Studies. 2009. Supplement 105. Vol. 1–3.
[43] Stroka V.M. Kopien nach Pheidias: Logische Stilentwicklung oder Circulus Vitiosus? // Meisterwerke: Internationales Symposion anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler. München, 2005. P. 121–142.
[44] Graef B. Op. cit. P. 81–86.
[45] Noack F. Amazonenstudien // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. 1915. Vol. 30. P. 131–179.
[46] Anti C. Monumenti Policletei // Monumenti Antichi. 1920. Vol. 26. P. 501–792.
[47] Eichler F. Eine neue Amazone und andere Skulpturen aus dem Theater von Ephesos // Die Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. 1956–1958. Vol. 43. P. 7–18.
[48] Arnold D. Die Polykletnachfolge. Untersuchungen zur Kunst von Argos und Sikyon zwischen Polyklet und Lysipp // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1969. Ergänzungshefte 25.
[49] Linfert A. Von Polyklet zu Lysipp. Polyklets Schule und ihr Verhältnis zu Skopas von Paros. Gieben, 1966.
[50] Steuben H. von. Die Amazone des Polyklet // Polykletforschungen. Berlin, 1993. P. 73–102.
[51] Bol P.C. Diadumenos // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 206–212.
[52] Bol R. Amazones Volneratae: Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1998.
[53] Furtwängler A. Op. cit. P. 115–161.
[54] Orlandini P. Op. cit.
[55] Poulsen V. Die Amazone des Kresilas // Opus Nobile: Meisterwerke der antiken Kunst. Bremen: Walter Dorn Verlag, 1957. Heft 1.

И. Фреля[56], К. Кислинг[57], М. Вебер[58]. Их исследования, безусловно, способствовали выявлению значительной части статуарного наследия этих мастеров, однако противоречивость сделанных выводов, к сожалению, не прояснила общей картины.

Очевидно, что ключом к определению особенностей пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила может послужить только атрибуция основных типов мраморных реплик Раненых Амазонок, восходящих к бронзовым оригиналам, созданных этими скульпторами для Артемисиона в Эфесе. За решение этой задачи брались неоднократно[59], но, в большинстве своем, безуспешно. В силу поверхностного анализа античных литературных, эпиграфических и археологических источников, исследователи подтверждали лишь те намеренно ограниченные представления, в плену инерции которых находились с самого начала своих рассуждений.

На их фоне выгодно отличается выдающееся исследование Ф. Ноака[60], который предметно изучил, измерил и проанализировал сечения слепков трех типов Раненых Амазонок, сравнив их с известными произведениями Поликлета. К сожалению, его бесспорные по объективности выводы были отринуты научным сообществом в угоду сохранения спекулятивной атрибуции, предложенной Фуртвенглером.

Единственным трудом, продолжающим исследование Ноака, можно назвать статью Г. фон Штойбена[61], в которой он привел дополнительные данные об Амазонке Поликлета.

Также в 2015 г. коллективом ученых была осуществлена попытка внесения окончательной ясности в решение этого вопроса с помощью современных

---

[56] Frel J. Op. cit. P. 171–177.
[57] Keesling C.M. The Hermolykos/Kresilas Base and the Date of Kresilas of Kydonia // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. 2004. Vol. 147. P. 79–91.
[58] Weber M. Zur Athena Velletri // Otium. Festschrift für Volker Michael Stroka. Remshalden: Greiner, 2005. P. 437–443.
[59] Klügmann A. Op. cit. P. 321–330; Klügmann A. Statua di Amazzone del R. Museo di Berlino // Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica. 1869. Vol. 41. P. 272–282.
[60] Noack F. Op. cit. P. 131–179.
[61] Steuben H. von. Op. cit. P. 73–102.

технологий 3D-сканирования лицевых масок Амазонок типов Шарра и Сосикла для выявления их идентичности с произведениями Поликлета и Кресила[62]. Результат этого исследования уверенно подтвердил правоту Ноака, однако в отношении сходства лиц Амазонки Шарра и гермы Перикла ученые выдали желаемое за действительное, не сумев сохранить объективность.

Таким образом, атрибуция Амазонок Артемисиона так и не была закреплена, как и не были выявлены комплексные пластические особенности творчества создавших их скульпторов, что определило вектор исследований в рамках настоящей диссертации.

Объектом исследования является скульптура Древней Эллады второй половины V в. до н. э.

Предметом исследования является эволюция пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 460 г. до н. э. по 400 г. до н. э., отмечающий важные вехи в истории античной скульптуры.

Географические рамки исследования ограничены некоторыми областями восточной и балканской Греции – территориями Ионии, Аттики, Мегариды, Арголиды, Лаконии, Элиды, Беотии и Фокиды, для святилищ которых создавали свои произведения Фидий, Поликлет и Кресил.

Цель диссертации прояснить особенности эволюции пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила.

Задачи настоящего исследования:

– определить образно-пластические характеристики скульптурного наследия Фидия, Поликлета и Кресила на основе историографического и источниковедческого анализа;

– обозначить идейно-художественную программу и композиционно-образные решения ключевых произведений Фидия, Поликлета и Кресила;

---

[62] Polykleitos’ Works from “One Model”: New Evidence Obtained from 3D Digital Shape Comparisons / K. Sengoku-Haga, Y. Zhang, M. Lu [et al.] // New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia. 2015. P. 201–222.

– выявить специфику формирования индивидуальных характеристик пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила в контексте проведенных атрибуционных исследований.

Научная новизна исследования заключается в реконструкции целостной картины эволюции пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила на основе новой атрибуции Амазонок Артемисиона[63] как ключевого памятника эпохи. Кроме того, нами был впервые обозначен целый ряд мраморных реплик с оригиналов Фидия, которые позволяют по-новому оценить художественные достижения мастера, уточнив круг его произведений. На основании анализа впервые выявленных диспропорций скульптурных работ Фидия, мы подтвердили античные свидетельства о влиянии законов оптики и геометрии на эволюцию его творчества, при этом впервые проследив развитие мотива опоры фигуры на колонну в творчестве мастера.

Также нами был впервые осуществлен анализ женских образов в творчестве Поликлета, в результате которого удалось расширить круг его скульптурного наследия. Мы впервые подтвердили атрибуциями античные литературные свидетельства о живописи Поликлета, выявив иконографии целого ряда его картин, определив их изобразительные, композиционные и колористические особенности. На основе проведенных исследований живописного наследия скульптора[64] мы воссоздали наиболее полную картину всего его позднего творчества. Таким образом, мы впервые показали влияние живописных достижений Поликлета на эволюцию его пластического искусства.

Также впервые мы рассмотрели во всех взаимосвязях развития пластические характеристики скульптурного наследия Кресила, расширив тем самым круг его произведений, и точнее определив место кидонского мастера в истории скульптуры высокой классики.

---

[63] Акилов И.В. Новая атрибуция Амазонки Шарра как произведения Фидия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 2 (1). С. 58–68.

[64] Акилов И.В., Гаврилин К.Н. Живопись Поликлета Старшего и ее влияние на эволюцию творчества скульптора // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. №. 1 (1). С. 255–265.

Также, на основании проведенных атрибуционных исследований, мы по-новому воссоздали внешний вид некоторых ключевых для искусства высокой классики скульптурных памятников, таких как – памятник амазонкам в Эфесе, колосс Афины Промахос в Афинах, колосс Геры в Аргосе, посмертные памятники Периклу и Диитрефу в Афинах.

Теоретическая значимость исследования заключается в реконструкции целостной картины развития искусства высокой классики и формирования художественной программы роскошного стиля. Расширенный круг памятников, восходящих к наследию Фидия, Поликлета и Кресила, дает возможность переосмыслить взаимодействия и влияния в искусстве монументальной скульптуры Эллады второй половины V в. до н. э.

Полученные результаты также способствуют формированию самостоятельной позиции в отечественном искусствознании на причины и этапы эволюции пластического языка ведущих скульпторов эпохи и дальнейшему повышению интереса научного сообщества к периоду высокой классики, став основой для дальнейших исследований.

Практическая значимость исследования. Принципиально новое понимание роли Фидия, Поликлета и Кресила в развитии древнегреческой скульптуры позволит уточнить учебные программы по искусству Эллады. Кроме того, исследование способствует совершенствованию музейно-экспозиционной деятельности, позволяя обновить существующие экспозиции и обосновать новые концепции экспонирования античного наследия.

Методология и методы исследования базируются на традиционных для искусствознания подходах.

Историко-культурный метод позволил наиболее полно реконструировать контекст развития монументальной пластики ведущих полисов Эллады второй половины V в. до н. э., выделяя ключевые события в истории Афин, определявшие ее идейно-художественную программу, – антиориентализм времен правления партии калокагатов во главе с Кимоном, развивавший псевдолаконские

тенденции[65]; антилаконские воззрения демократической партии во главе с Периклом[66], привнесшие в монументальную скульптуру бытописательную народность; эклектичная художественная патетика времен правления Никия, сформированная развитием театрального искусства и социальными потрясениями времен Архидамовой войны[67]; реакционное возвращение к былой антинародности калокагатии во времена тирании Ферамена[68].

Метод формально-стилистического анализа при сравнительном изучении памятников позволил выявить индивидуальные характеристики и пластические отличия наследия Фидия, Поликлета и Кресила, а также уточнить круг их художественного наследия.

Применение иконографического метода позволило выявить примеры самоцитирования, свойственные каждому из трех скульпторов, а также реконструировать иконографический принцип создания статуй для единой группы скульптурного ансамбля Артемисиона. Этот метод также способствовал определению устойчивых черт изобразительного языка живописных произведений Поликлета и реконструкции иконографии нескольких утраченных картин мастера.

Иконологический метод выявил художественные смыслы и объяснил идейно-изобразительную программу памятника амазонкам в Эфесе.

Источниковой базой исследования служат античные литературные свидетельства, а также памятники эпиграфики[69], нумизматики, вазописи, фресковой живописи, а также оригиналы и выявленные реплики произведений Фидия, Поликлета и Кресила, хранящиеся в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве, Историко-краеведческом музее

---

[65] Πλούταρχος. Κίμων. 16.
[66] Θουκυδίδης. Ἱστορίαι. I, 127.
[67] Ἀριστοτέλης. Ἀθηναίων πολιτεία. 28, 5; Πλούταρχος. Νικίας. 9.
[68] Ibid. 36, 1.
[69] Loewy E. Inschriften Griechischer Bildhauer. Leipzig: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1885; Kaiser N. Schriftquellen zu Polyklet // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 48–78; Neumeister Ch. Polyklet in der römischen Literatur // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 428–449.

в Таганроге, Новой глиптотеке Карлсберга в Копенгагене, Лувре в Париже, Музее Пти-Пале в Париже, Кабинете медалей в Париже, Британском музее в Лондоне, Петворт-Хаус в Сассексе, Прадо в Мадриде, Доме Пилата в Севилье, Муниципальном историческом музее в Эсихе, Национальном археологическом музее в Афинах, Археологическом музее в Дельфах, Музее Акрополя в Афинах, Эпиграфическом музее в Афинах, Музее агоры в Афинах, Археологическом музее в Олимпии, Археологическом музее Пирея в Афинах, Археологическом музее в Аргосе, Музее Афродисия в Карии, Государственном музее в Берлине, Собрании скульптуры в Дрездене, Античной коллекции дворца Вильгельмсхеэ в Касселе, Пергамском музее в Берлине, Собрании Людвига в Базеле, Антикварии в Байях, Капитолийском музее в Риме, Музеях Ватикана, Музее Канопы в Тиволи, Музее истории искусств в Вене, Национальном археологическом музее в Неаполе, Палатинском музее в Риме, Палаццо Консерваторов в Риме, Музее Чентрале Монтемартини в Риме, Археологическом музее Остии в Риме, Палаццо Алтемпс в Риме, Палаццо Массимо в Риме, Музее древней скульптуры Барракко в Риме, Садах Боболи во Флоренции, Археологическом парке Помпеи, Музее античности в Турине, Археологическом хранилище Геркуланума, Археологическом музее во Флоренции, Музее античной Кирены в Шаххате, Музее Метрополитен в Нью-Йорке, Музее изящных искусств в Вирджинии, Институте искусства в Чикаго, Музее искусств округа Лос-Анжелес, Музее изящных искусств в Бостоне, Музее искусств в Толидо, Музее искусства в Принстоне, Музее Гетти в Лос-Анджелесе, Институте искусств в Миннеаполисе.

В ходе исследования учитывались и изменения, произошедшие в теории XX в. в понимании пластики. Была вскрыта риторическая природа самого восприятия пластики, что пластическое высказывание не есть культурная универсалия, но определенная риторика тела, имеющая свои социально-психологические предпосылки в развитии античной культуры. Труды как зарубежных исследователей (Р. Онианс[70], Р. Барт[71], Ж. Боллак[72], Ж. Деррида[73],

[70] Онианс Р. На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе. М.: Прогресс-Традиция, 1999.

Б. Кассен[74]), так и отечественных (О. М. Фрейденберг[75], С. С. Аверинцев[76], М. Л. Гаспаров[77], Н. В. Брагинская[78], И. А. Протопопова[79]) показали, что пластическое тесно связано с различными формами театрального или театрализованного притворства, что пластика не есть некоторый статичный идеал, но определенная театрализация жизни, включающая работу с нормами и интенциями восприятия, производящая сдвиги в том числе в восприятии себя, своего “я”, своей личности. Эти теоретические исследования, хотя и не относятся напрямую к реконструкциям в области искусства, дополнительно верифицируют полученные данные об особенностях реформ в пластическом языке греческой высокой классики, о соотношении иллюзорных впечатлений и эстетических оценок.

Положения, выносимые на защиту:

1. Пластический язык Фидия развивался согласно авторской системе художественных планов и оптических компенсаций перспективных сокращений (изогнутые вверх складки и детализация нижних частей драпировок, увеличение пропорций и схематизм верхних частей статуй). Высота постаментов послужила причиной появления в композициях Фидия дополнительной опоры, благодаря которой он разработал мотив облокотившейся на колонну фигуры.

2. Живописный опыт Поликлета, как источник эволюции его позднего скульптурного творчества, позволил мастеру преодолеть формализм репрезентаций раннего периода, привнести атектоничность в статуарный образ и

---

[71] Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001.
[72] Bollak J. La Grèce de personne. Les mots sous le mythe. Seuil, 1998.
[73] Деррида Ж. Фармация Платона // Диссеминация. Екатеринбург: У-фактория, 2007. С. 71–218.
[74] Кассен Б. Эффект софистики. СПб.: Университетская книга, 2000.
[75] Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
[76] Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 13–75.
[77] Гаспаров М.Л. Поэзия Пиндара // Вестник древней истории. 1973. № 2 (124). С. 210–219.
[78] Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
[79] Протопопова И.А. Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М.: Издательский центр РГГУ, 2001.

открыть новые области применения мимесиса в искусстве скульптуры (замкнутость композиции с перекрытием фронтальной части, сюжетная повествовательность, живописная отделка поверхностей).

3. Пластическое своеобразие произведений Кресила формировалось под влиянием скульптурных памятников афинского Акрополя, в контекст которых он вписывал свои произведения, что позволило преодолеть тектоничность, фронтальность и пространственную ограниченность статуарной композиции и сохранить часть рудиментов строго стиля (коринфский шлем поверх мидийской шапки, идеализм ликов, декоративность локонов волос).

4. Новые художественные тенденции в искусстве скульптуры (иллюстративность, камерность, драматизм, динамизм, эротизм), определившие изобразительную программу роскошного стиля, окончательно сложились в образно-пластическую систему благодаря совместному творческому опыту Фидия, Поликлета и Кресила в период Никиева мира.

Степень достоверности и апробации научной работы. Выводы и основные результаты настоящего диссертационного исследования были изложены автором в тринадцати научных публикациях в изданиях, включенных в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ), из них – десять в изданиях, включенных в перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства образования и науки РФ. Также результаты исследования были изложены в докладах на восьми научных конференциях.

ГЛАВА 1 ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПЛАСТИЧЕСКИХ ХАРАКТЕРИСТИК СКУЛЬПТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ФИДИЯ, ПОЛИКЛЕТА И КРЕСИЛА

Фидий, Поликлет и Кресил – три ведущих скульптора эпохи высокой классики, и поэтому проблема разграничения их скульптурного наследия является ключевой для понимания искусства Эллады второй половины V в. до н. э. В искусствознании XIX – первой половине XX вв. пластические особенности их творчества рассматривались избирательно, лишь подкрепляя распространенное упрощенное виденье вклада каждого из них в древнегреческое искусство. Однако с 1960 гг. круг памятников расширился, и картина наследия Фидия, Поликлета и Кресила обогатилась новыми произведениями. При этом вопрос выявления художественной специфики каждого мастера не был закрыт, и атрибуция по-прежнему является определяющим фактором ее понимания.

В настоящее время к сохранившимся оригиналам Фидия, с высокой степенью вероятности, можно отнести лишь несколько памятников. В первую очередь, это зофорный (ионический) фриз Парфенона, скорее всего сделанный мастером совместно с другими скульпторами до изгнания из Афин в 438 г. до н. э. К сожалению, многие детали рельефов фриза известны только по слепкам, сделанным до демонтажа в 1802 г. Также сохранились фрагменты мраморного колосса Немезизы в Рамнунте (430 гг. до н. э.), созданного Фидием в соавторстве с Агоракритом. К оригиналам мастера можно также причислить: формы для стекловидного покрытия одежд Ники Зевса Олимпийского из мастерской в Олимпии; части постамента Афины Промахос; постамент статуарной группы у сокровищницы афинян в Дельфах; фрагменты гипсовых слепков с оригинала Раненой Амазонки, найденные в Байях[80]. Нельзя не упомянуть и оригиналы,

[80] Налимова Н.А. Слепки из Байи: между оригиналом и копией (к проблеме исследования греческой бронзовой скульптуры классического периода) // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2013. № 3. С. 26.

ошибочно атрибутированные Фидию, – метопы[81] и фронтонные группы Парфенона[82], а также Воин Б из Риаче.

Важнейшим свидетельством о пластическом языке утраченных скульптур Фидия являются их поздние реплики (I–III вв. н. э.), которые можно разделить на три группы.

Первая группа – реплики, безусловно воспроизводящие произведения афинского мастера: рельефы сцен Амазономахии с щита Афины Парфенос[83]; рельефы гибели Необид и Сфинкс с трона Зевса Олимпийского; Афина Варвакион; Раненая Амазонка (тип Маттеи, Сосикла или Шарра).

Вторая группа – реплики, чьи оригиналы лишь частью исследователей отнесены к скульптурам Фидия: Афина Медичи (Афина Лемния); голова женской гермы с виллы Папирусов копииста Аполлония (Амазонка); торс Афины в Метрополитен музее (Афина Промахос); Афина Элгина (Афина Промахос); Эрот Соранцо; Афродита Брацца (Афродита Урания), герма Сапфо[84]; Дрезденский Зевс; Юпитер Версальский, Пеплофора с виллы Папирусов; Гермес Людовизи; Кора Альбани; Афина Фарнезе; Олимпия; голова Ники с Агоры; Медуза Ронданини; три головы из стены Акрополя (Мильтиад, Афина и Аполлон); торс Афины в Прадо; торс Афины в Дрездене (Афина из Пеллены).

Третья группа – реплики, ошибочно включенные в круг копий произведений Фидия: Дрезденская Афина[85] (Лемния, по А. Фуртвенглеру); Афина Альбани; Асклепий из Уффици; Юпитер Кампана[86], Эфеб Лампадофор из Помпей; Анадумен Петворт; Диадумен Фарнезе; Аполлон из Касселя; Аполлон из

---

[81] Cook AB. A New Metope Head from the Parthenon // The Journal of Hellenic Studies. 1941. Vol. 61. P. 12.
[82] Колпинский Ю.Д. Искусство Древней Греции. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. С. 47–48.
[83] Stewart A. Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth–Century Athens // Poetics Today. 1995. Vol. 16 (4). P. 585.
[84] Harrison E.B. A Pheidian Head of Aphrodite Ourania // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1984. Vol. 53 (4). P. 387.
[85] Hartswick K.J. The Athena Lemnia Reconsidered // American Journal of Archaeology. 1983. Vol. 87 (3). P. 335–346.
[86] Поршнев В.П. Коллекция дворца Лавса в Константинополе // Вопросы музеологии. 2020. Т. 11. № 2. С. 255.

Тибра; Аполлон Кифаред из Помпей; Аполлон Шуазель-Гуффье; Анакреонт Боргезе[87]; мужская голова из Палаццо Барберини; Диоскуры Монте Кавалло.

К сохранившимся же оригиналам произведений Поликлета Старшего относятся постаменты его скульптур в Олимпии[88]: верхняя часть базы статуи мантинейца Киниска (одержал победу в 460 г. до н. э.); база статуи Ксенокла (победил в 444 г. до н. э.), сигнатура, которой поновлена в IV в. до н. э.; база статуи элейца Пифокла (победил в 452 г. до н. э.) с поновленной в I в. до н. э. сигнатурой; база статуи эпидаврца Аристиона (победил в 452 г. до н. э.) с сигнатурой 370 гг. до н. э.[89] Позднее время нанесения сигнатур на базы статуй атлетов позволило некоторым исследователям считать эти произведения работами Поликлета Младшего[90]. Также представление об оригиналах произведений Поликлета Старшего показывают фрагменты их гипсовых слепков из Байи: Атлет (тип Вестмакотта) и Раненая Амазонка (тип Сосикла или Шарра).

К группе реплик, безусловно воспроизводящих работы аргосского мастера, относятся следующие произведения: Дорифор из Помпей; Диадумен с Делоса; Раненая Амазонка (один из двух типов); Атлет Вестмакотта; Дискофор из Афродисия; Геракл Барракко; Гермес в Пти-Пале; Саарбрюкенский Эфеб; Гермес в Садах Боболи.

В другую группу реплик, чьи оригиналы лишь частью исследователей признаны копиями скульптур Поликлета, входят: Дрезденский Эфеб; Икар с виллы Ривальди; Диомед из Кум; Атлет Лансдаун (Апоксиомен); Орест из группы Сан Ильдефонсо; Атлет Петворт; Атлет в музее Толидо; Пан копииста Кедрона; Нарцисс Кампана; Дионис Тиволи; торс Геры в Бостоне (Гера Аргосская); Афродита из Эпидавра (Амиклейская богиня).

---

[87] Ridgway B.S. An Issue of Methodology: Anakreon, Perikles, Xanthippos // American Journal of Archaeology. 1998. Vol. 102. P. 732–737.

[88] Klein W. Gli atleti, espressioni nuove // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 82–84.

[89] Ridgway B.S. Paene ad exemplum: Polykleitos' Other Works // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 184–185.

[90] Donnay G. Faut-il rajeunir Polyclète l'Ancien ? // L'Antiquité classique.1965. Vol. 34. 2 fasc. P. 455.

Наследие же Кресила Кидониата, как правило, ограничено только теми произведениями, реплики которых смог выявить А. Фуртвенглер[91]: гермы Перикла; Раненая Амазонка (тип Сосикла, Шарра или Маттеи); Гладиатор Фарнезе; Алкивиад в Ватикане; Паллада Веллетри; Диомед из Кум; Медуза Ронданини; Анадумен Петворт. Со временем к ним добавился Протесилай из Метрополитен музея, Эфеб Монтеверди и статуэтка из музея Сен-Жермен-ан-Ле.

Сохранилось несколько оригинальных мраморных постаментов от бронзовых произведений Кресила второй половины V в. до н. э: база статуи коровы в Гермионе[92], дар Деметре от Алексия; нижняя часть базы в Дельфах; фрагмент базы статуи Перикла Олимпийца в Афинах (429 г. до н. э.), дар Перикла Младшего; мраморная часть постамента статуи Диитрефа в Афинах (411 г. до н. э.), дар Гермолика; часть постамента в Афинах, дар Палладе от Пиреса. В Байях также сохранились гипсовые фрагменты слепков с оригиналов Паллады Веллетри и всех трех типов Раненых Амазонок, включая Амазонку Кресила.

Ключевой памятник, который позволяет провести разграничение скульптурного наследия Фидия, Поликлета и Кресила, – монумент амазонкам в Эфесе. Определение особенностей пластического языка каждого из этих скульпторов невозможно без атрибуции трех типов Раненых Амазонок, восходящих к бронзовым оригиналам, созданных ими для эфесского Артемисиона, – Амазонки Шарра[93], Амазонки Сосикла[94] и Амазонки Маттеи[95].

С конца XIX в. и по сей день прослеживаются две линии в интерпретации наследия Поликлета, то расширяющие, то сужающие круг, приписываемых мастеру произведений. Современная дискуссия о разграничении наследия Поликлета, Фидия и Кресила остается открытой и ждет новых археологических данных и обнаружения ранее неизвестных литературных и эпиграфических источников. Произошедшее за последние десятилетия обновление источниковой

[91] Furtwängler A. Op. cit. P. 115–165.
[92] Jameson M. Inscriptions of the Peloponnesos // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1953. Vol. 22 (3). P. 149–150.
[93] Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Inv. 1658.
[94] Roma, Musei Capitolini. Inv. 651.
[95] Vatican, Galleria delle Statue. Inv. 748.

базы (сборник эпиграмм Посидиппа из Пеллы о скульптуре, обнаружение статуи Пеплофоры при раскопках в Геркулануме, несущей все художественные признаки искусства Фидия, и т. п.) позволяет переосмыслить прежние выводы о стилистическом соотношении произведений скульпторов и сделать новые.

Следует отметить, что к середине XX в. сформировались основные позиции по атрибуции Амазонок Артемисиона: одна стала традиционной, хоть и повторяла ошибочное мнение А. Фуртвенглера, другая же базировалась на частично верных наблюдениях Б. Грефа. Позже, с позиции гиперкритики, были высказаны самостоятельные взгляды на проблему Б. Риджвей[96] и Э. Харрисон[97] что, в конечном итоге, способствовало оживлению дискуссии.

Последние десятилетия были отмечены попытками вернуть пошатнувшийся авторитет выводам прошлого. Однако только в отношении Амазонки Сосикла как работы Поликлета и Амазонки Шарра как произведения аттической школы аргументация окрепла, в прочих же случаях она по-прежнему осталась недостаточной.

1.1 Концепция Михаэлиса – Фуртвенглера

Включение скульптур Мирона в наследие Фидия вкупе с избирательным анализом лишь нескольких произведений Поликлета привело к созданию весьма искаженной картины пластических особенностей их творчества, из-за чего первые атрибуции Амазонок Артемисиона были ошибочны, однако авторитет А. Михаэлиса и А. Фуртвенглера обеспечил им наибольшее количество сторонников и наделил невероятно долгой жизнью. Отправной точкой их рассуждений служило понимание Амазонки Шарра как реплики произведения Поликлета, чье наследие было ограничено пятью юношескими образами:

[96] Ridgway B.S. A Story of Five Amazons // American Journal of Archaeology. 1974. Vol. 78. P. 1–17.
[97] Harrison E. Two Pheidian Heads: Nike and Amazon // The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens. Cambridge, 1982. P. 65–81.

Дорифором, Диадуменом, Атлетом Вестмакотта, Дрезденским Эфебом и Нарцисом.

В 1886 г. профессор истории искусства, заведовавший кафедрой классической археологии в Страсбургском университете, Адольф Михаэлис первым основательно и полно описал все известные на тот момент копии Амазонок Шарра, Сосикла и Маттеи, предложив их графические реконструкции. Он выделил тип Шарра (см. Приложение, ил. 7 b) как наиболее художественно выразительный и совершенный по детализации, и поэтому счел ее восходящей к бронзовому оригиналу Поликлета. Его вывод базировался на ошибочном понимании женской бронзовой гермы (см. Приложение, ил. 12 a) с виллы Папирусов в Геркулануме[98], парной герме Дорифора[99] (см. Приложение, ил. 12 b), как варианта головы Амазонки Шарра. Из-за этого Михаэлис счёл, что они обе восходят к творчеству Поликлета. Относительно типа Сосикла (см. Приложение, ил. 7 a) он склонялся к утверждению авторства Фидия, поскольку только работа столь именитого мастера могла быть повторена в таком большом количестве копий. Автора же Амазонки Маттеи (см. Приложение, ил. 7 c) Михаэлис затруднился определить, но предложил абсолютно верную реконструкцию ее правой руки[100]. Также он посчитал оригинальной голову[101] реплики этого типа из собрания Петворт[102] (см. Приложение, ил. 78 c). Исследования Михаэлиса, несмотря на ошибочность выводов, сыграл важную роль в определении значимости реплик скульптур эфесского памятника для выявления круга работ их авторов, чем положил начало дискуссии об их атрибуции.

Через десять лет аргументацию Михаэлиса дополнил Адольф Фуртвенглер, профессор классической археологии в Мюнхенском университете Людвига-Максимилиана, директор Музея слепков классической скульптуры и

---

[98] Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. NM 4889.
[99] Barker E. R. Past Excavations at Herculaneum // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1907. Vol. 11 (51). P. 155.
[100] Barbanera M. Le Amazzoni di Villa Adriana tra Grecia e Roma // Adriano e la Grecia. Verona: Electa, 2014. P. 127–134.
[101] Petworth House. Inv. 18.
[102] Michaelis A. Op. cit. P. 14–47.

Мюнхенского Антиквариума. Он определил вариант Амазонки Шарра с задрапированной грудью из собрания виллы Дориа-Памфили (см. Приложение, ил. 1 a) как четвертую статую эфесской группы. Соглашаясь с Михаэлисом относительно автора Амазонки Шарра, он предположил, что тип Дориа-Памфили следует считать восходящим к творчеству Фрадмона, а явное сходство между его работой и шедевром Поликлета объяснил подражанием одного аргивянина другому. При этом главные усилия исследователя были направлены на идентификацию статуи Амазонки, восходящей к бронзовому оригиналу Фидия. Именно Фуртвенглер определил будущее понимание художественных особенностей творчества этого скульптора, предложив считать Афиной Лемнией сочетание торса Афины из собрания в Дрездене с головой из Болонского музея[103] (см. Приложение, ил. 13 b). Наиболее близкой Лемнии по пластическим решениям он счел Амазонку Маттеи. Фуртвенглер не подтвердил оригинальность головы из Петворт-Хаус (см. Приложение, ил. 76 a), но определил ее как реплику типа Дориа-Памфили. Голову же бронзовой гермы из Геркуланума он счел вполне подходящей для Амазонки Маттеи, но в реконструкции предпочел повернуть голову влево, ориентируясь на кариатиду, найденную на вилле Герода Аттика в Аркадии (см. Приложение, ил. 78 a), и игнорируя положение головы на герме. Касательно Амазонки Сосикла, Фуртвенглер высказал предположение, что она воспроизводит оригинал Кресила, поскольку композиционно обыгрывает мотив ранения, характерный для творчества кидонского мастера. Он оспорил реконструкцию правой руки статуи, предложенную Михаэлисом по реплике в Лувре (см. Приложение, ил. 41 d), сочтя сомнительной оригинальность ее древних частей из-за иного изгиба руки на изображении статуи на гемме из собрания медалей в Париже[104] (см. Приложение, ил. 67 a). Ошибочные выводы Фуртвенглера, построенные на его понимании пластических особенностей искусства Фидия, до сих пор, к сожалению, не потеряли своей актуальности, как и

[103] Furtwängler A. Op. cit. P. 4–8.
[104] Ibid. P. 128–141.

их отправная точка – Псевдо-Лемния – не заняла свое место в кругу произведений Мирона[105] (см. Приложение, ил. 13).

Однако, отметим, что научные подходы Фуртвенглера ограничены археологической методологией атрибуции на основе типологии и почти никак не соприкасаются с достижениями венской школы искусствознания, обратившейся к изучению древнего искусства с принципиально новых позиций. Методология Фуртвенглера во многом опиралась на принципы археологической типологии, при этом художественный анализ произведений искусства не являлся его главным научным достижением.

В 1915 г. профессор археологии в немецком Пражском университете Вильгельм Клейн продолжил рассуждения Фуртвенглера об Амазонке Маттеи как произведении Фидия, предложив в качестве ее утраченной головы голову эфеба[106]. Он выполнил скульптурную реконструкцию, которая показала, что голова является чересчур маленькой для тела Амазонки[107].

В 1920 г. свой взгляд на творчество Поликлета опубликовал профессор Падуанского университета Карло Анти. Он посчитал Амазонку Сосикла более древней из-за архаичности пластического решения драпировок, несущих инерцию предыдущего этапа скульптуры (например, хитон Аталанты из Галереи Канделябров в Ватикане). Драпировки же Амазонки Шарра напомнили ему одежды скульптур западного фронтона Парфенона. Тип Маттеи он назвал промежуточным по времени между типами Сосикла и Шарра. Для исследователя, статуи Амазонок не могли относиться к единовременному конкурсу. Он проследил влияние типа Сосикла на тип Маттеи и связь типа Шарра с типом Дориа-Памфили. Анти был склонен видеть Амазонку Шарра произведением Поликлета, а вариант Дориа-Памфили подражанием Фрадмона. При этом Амазонку Сосикла он отнес к творчеству Фидия, а Маттеи – Кресила. Этими

[105] Modona A.N. L’Efebo del Museo Metropolitano di New York, il "Hermes" del Museo Capitolino Mussolini e la testa bolognese della supposta "Athena Lemnia" fidiaca // Historia. 1929. № 3. P. 462–463.
[106] Museo Barracco di Scultura Antica. Inv. MB 113.
[107] Klein W. Von zwei Meisterwerken des jungen Phidias // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. 1915. Vol. 18. P. 17–39.

выводами он противоречил своим же объективным наблюдениям пластической разницы языка драпировок[108].

В 1924 г. ученик Фурвенглера Антон (Антал) Геклер, заведовавший кафедрой христианской археологии и истории искусства в Будапештском университете, рассмотрел творчество Фидия с позиции своего учителя. Принимая на веру пластические особенности Псевдо-Лемнии, он безоговорочно принял тип Маттеи за Амазонку Фидия. Считая, что эфесский памятник был воздвигнут в 440 г. до н. э., Геклер все равно пытался найти в Амазонке пластическое сходство со скульптурами фронтонов Парфенона. Также он высказал предположение, что Фидий соревновался с Поликлетом в Олимпии, поэтому его Анадумен так похож на Диадумена аргосского мастера. Геклер назвал Поликлета расчетливым математиком-формалистом, а Фидия – поэтом, увлеченным этическим поиском сущности человека и жизни[109].

Реконструкцию, схожую с попыткой Клейна, предпринял в 1930 г. Пауль Арндт, археолог, ассистент Фуртвенглера, выдающийся коллекционер античных скульптур и драгоценностей. Он, как и Клейн, руководствуясь взглядами Фуртвенглера на стиль Фидия, выбрал изящную голову юноши с повязкой на лбу[110]. До этого голову не считали женской – она справедливо называлась головой юноши Анадумена. В своей скульптурной реконструкции Арндт нарушил сразу несколько традиционно сложившихся пониманий утраченных частей статуи. Во-первых, короткая стрижка волос Анадумена противоречила изображению Амазонки Маттеи на гемме Наттера (см. Приложение, ил. 67 b) и кариатиде с виллы Герода Аттика[111]. Во-вторых, Арндт изменил положение правой руки Амазонки, заметно приблизив предплечье ко лбу, чем нарушил ее правильное положение, предложенное Михаэлисом[112].

---

[108] Anti C. Op. cit. P. 501–792.
[109] Hekler A. Die Kunst des Phidias. Stuttgart: Verlag von Julius Hoffmann, 1924. P. 115–117.
[110] Petworth House. Inv. 24.
[111] Athens, National Museum. Inv. 705.
[112] Arndt P. Der kopf des Matteischen amazonentypus // Festschrift für James Loeb: zum sechzigsten Geburtstag gewidmet von seinen archäologischen Freunden in Deutschland und Amerika. München, 1930. P. 1–4.

В 1929 г. Гизела Рихтер, руководившая отделом греческого и римского искусства в Музее Метрополитен, издала свое исследование, посвященное греческой скульптуре, где держалась предложенных Фуртвенглером атрибуций статуй Амазонок. Тип Маттеи она закрепила за Фидием, добавив к прежней аргументации лишь светотень кладок хитона, напомнившая ей образцы с фронтонов Парфенона[113]. К наследию Кресила Рихтер без колебаний отнесла Амазонку Сосикла, считая ее лицо схожим с лицом Перикла из-за тяжелых век удлиненных глаз с четко обозначенными слезниками[114]. В Амазонке Шарра она отметила сходство положения ног и общего качества отделки тела и волос со статуями Дорифора и Диадумена (см. Приложение, ил. 46). Также Рихтер по-своему объяснила хиазм типа Шарра, определив закономерность соотношения опорных правой ноги и левой руки с расслабленными левой ногой и правой рукой[115]. Далее, в 1933 г., Рихтер при изучении новоприобретенной музеем Метрополитен Амазонки из коллекции Лансдаун[116] (см. Приложение, ил. 23 b) провела тщательный анализ статуи[117], для этого она заказала слепки статуй из музеев Берлина и Копенгагена для новой реставрации скульптуры, неверно восстановленной в Лондоне[118]. Симметричность передних локонов причёски Амазонки Шарра напомнила Рихтер пластические особенности волос Дорифора[119]. Она также отметила сходство пальцев Амазонки и Диадумена с Дорифором: большой палец широкий, а остальные направлены вниз, ногти квадратно-прямоугольные[120].

В 1936 г. профессор изящных искусств Нью-Йоркского университета Карл Леман-Хартлебен высказал справедливое мнение, что деревянная опора ***δοράτιον***

---

[113] Richter G.M.A. The Sculpture and Sculptors of the Greeks. Oxford, 1929. P. 172–173.
[114] Ibid. P. 177.
[115] Ibid. P. 188.
[116] Smith A.H. The Sculptures in Lansdowne House // The Burlington Magazine for Connoisseurs. 1905. Vol. 6, No 22. P. 274.
[117] Metropolitan Museum of Art. Inv. 32.11.4.
[118] Richter G.M.A. Changes in the Restorations of the Landsdowne Amazon // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. 1935. Vol. 30 (3). P. 66–68.
[119] Richter G.M.A. The Landsdowne Amazon // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. 1933. Vol. 28 (1). P. 4.
[120] Pýchová M. Raněné Amazonky pro Efesos. Brno, 2006. P. 41.

Амазонки Фидия у Лукиана[121] могла означать не только ***короткое копье***, но и ***столб***. К сожалению, он сам и отверг такое чтение, поскольку счел его затрудняющим понимание текста Лукиана в древности. Держась атрибуций Фуртвенглера, Леман-Хартлебен предположил, что Амазонки стояли единой скульптурной группой: сначала тип Сосикла, затем Дориа-Памфили и Шарра, а замыкал ряд тип Маттеи (см. Приложение, ил. 1 c). Вероятным местом для этой группы он обоснованно счел алтарь, который находился вне стен старого храма Артемиды в Эфесе. Найденный рельеф с изображением Амазонки Шарра (см. Приложение, ил. 6 c) из алтарного убранства нового храма, выполненного Праксителем, по его мнению, отображал реалии старого алтаря, украшенного статуями Амазонок[122].

После Второй мировой войны, в 1951 г., к проблеме скульптурного наследия Фидия и атрибуции Раненых Амазонок вернулся Джованни Бекатти, археолог, завершивший в 1950 г. раскопки в Остии и в 1952 г. и возглавивший кафедру во Флорентийском университете. Он поддержал все заблуждения Фуртвенглера, кроме поворота головы Амазонки Маттеи влево. Голову бронзовой гермы с виллы Папирусов он назвал грубой и слишком массивной для торса Маттеи, но ее мраморную реплику из криптопортика виллы Адриана в Тиволи, опубликованную Роберто Парибени в 1932 г., он счел весьма подходящей. Усмотрев сходство этой головы с головами Аполлона из Касселя (см. Приложение, ил. 71 a) и Псевдо-Лемнии (см. Приложение, ил. 13 b), он признал ее произведением Фидия. Под руководством Бекатти скульптор Джулио Марелли произвел реконструкцию утраченных частей головы с виллы Адриана и поместил восстановленную реплику на гипсовый слепок Амазонки Маттеи[123]. Результат вышел близким к достоверному, только положение левой руки было найдено совершенно неправильно, да и голова оказалась слишком склоненной.

---

[121] Lucian. Imagines. 4.
[122] Lemann–Hartleben K.L.H. Op. cit. P. 9–11.
[123] Becatti G. Op. cit. P. 185–198.

В 1953 г. Иржи Фрел, преподававший в то время на факультете греческого и римского искусства в Карловом университете в Праге, издал свое исследование творчества Фидия. Следуя авторитету Фуртвенглера, он включил в наследие скульптора Аполлона из Касселя, Псевдо-Лемнию и Анакреонта. При этом Фрел иначе рассмотрел композицию Амазонки Маттеи, предположив ее начальный вариант без колчана и лука, построенный исключительно на мотиве упертого в землю копья. Воспроизведением эфесской статуи Фидия он предложил считать сделанный в Египте базальтовый торс[124], исполненый копиистом без колчана (см. Приложение, ил. 78 b). Из-за фрагментарности реплики Фрел предпочел сравнить особенности пластического языка Фидия и Поликлета не на примере Раненых Амазонок, а на противопоставлении Диадумена и Анадумена, предположив, что эти статуи атлетов были сделаны мастерами для Олимпии. Эфесский же конкурс он отнес к 430 г. до н. э.[125]

Исследования оживились после открытия новых реплик Амазонок[126], когда в 1955 г. профессор археологии, куратор Музея древностей Американской академии в Риме, Альберт Ван Бурен опубликовал находки Салваторе Ауриджеммы 1954 г. из ансамбля Канопы в Тиволи (см. Приложение, ил. 4). Среди прочих скульптур общественности была явлена новая реплика Амазонки Маттеи, без головы и левой кисти руки, но в остальном почти целая[127]. Отчет о двух найденных статуях Амазонок издал и сам археолог. Помимо описания фрагментов, Салваторе Ауриджемма определил тип Шарра как Амазонку Поликлета, а тип Маттеи как Амазонку Фидия. Благодаря его находкам подтвердилось предположение Михаэлиса о положении правой руки статуи и признана рана на ее левом бедре. При этом обнаруженный торс и часть постамента Амазонки Шарра показали присутствие у этой реплики непривычно

[124] Turin, Museo di Antichità. Inv. 284.
[125] Frel J. Feidias. Bratislava: Tvar, 1953. P. 93.
[126] Cuccurullo E. Statua di Amazzone ferita nel tipo "Mattei" // L’età dell’equilibrio, 98–180 d.C.: Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio. Roma: MondoMostre, 2012. P. 305.
[127] Van Buren A.W. Recent Finds at Hadrian's Tiburtine Villa // American Journal of Archaeology. 1955. Vol. 59 (3). P. 215–217.

узкой опоры вместо колонны[128]. В 1979 г. увидела свет посмертная публикация Ауриджеммы, где он еще раз обозначил найденные им реплики Амазонок Шарра и Маттеи, как работы с оригиналов Поликлета и Фидия[129].

Вскоре после этого профессор археологии в Венском университете и руководитель раскопок в Эфесе Фриц Айхлер опубликовал фрагменты колонн с рельефами двухметровых статуй Амазонок (см. Приложение, ил. 5), найденных еще в 1898 г. при раскопках римского театра в Эфесе австрийской экспедицией. Теперь стало окончательно ясным, что типы Сосикла и Шарра были связаны с Эфесом. Если связь Шарра ранее уже была засвидетельствована рельефом нового алтаря храма, то теперь она была вновь подтверждена силуэтом правого плеча и головы на сколе рельефа[130] одной из колонн (см. Приложение, ил. 5 b). Амазонка Сосикла была представлена на другой колонне[131]. Ее торс собрали из пяти фрагментов (см. Приложение, ил. 5 a), а от головы сохранилась лицевая маска без подбородка (см. Приложение, ил.6 a). Это единственная мраморная реплика Амазонки Сосикла, сохранившая полностью свой нос. Ее качество воспроизведения бронзового оригинала можно считать достаточно точным. Но главной новостью в статье Айхлера стал рельеф неизвестного типа Амазонки, названной Эфесской[132]. От нее сохранился торс (см. Приложение, ил. 5 c) и два боковых фрагмента головы (см. Приложение, ил. 6 b), из которых левая часть[133] была найдена ранее британской экспедицией, поэтому ее заменили гипсовым слепком. Новый Эфесский тип облачен в закрытый хитон и хламиду, перекинутую через левое плечо и закрепленную на правом. Амазонка опирается на правую ногу, ее правая рука согнута в локте и прижата к торсу, а левое плечо поднято вверх[134].

---

[128] Aurigemma S. Lavori nel Canopo di Villa Adriana – II // Bollettino d'Arte. 1955. Vol. 40. Serie IV. № 1. P. 65–71.
[129] Aurigemma S. Villa Adriana (Hadrian's Villa) near Tivoli. Tivoli, 1971. P. 33.
[130] Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv. 1617.
[131] Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv. 1615.
[132] Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv. 1616.
[133] British Museum. Inv. 1239.
[134] Eichler F. Op. cit. P. 7–18.

Публикация Айхлера вдохновила Гизелу Рихтер в 1959 г. снова обратиться к теме Амазонок Артемисиона. Поскольку теперь стал известен пятый тип Амазонки, то сообщение Плиния о пяти участниках впервые стало актуальным. Рихтер указала на шаткость понимания имени Кидон как этникон Кресила, известный по сигнатурам скульптора ***ἐκ Κυδωνίας***, ***Κυδωνιάτης,*** т. к. греческое личное имя ***Κύδων*** засвидетельствовано в Коринфе, в Византие и в Гермионе. Она предложила считать Кидона подражателем Кресила. Рихтер выявила две стилистически зависимые пары: критскую и аргосскую. Поскольку Эфесский тип повторяет мотивы типа Сосикла (см. Приложение, ил. 7 а, е), а тип Дориа-Памфили (см. Приложение, ил. 1 а) копирует тип Шарра, то она заключила, что автор нового типа напрямую зависит от того, восходит ли тип Шарра к произведению Поликлета. Исходя из этой вероятности, она предложила считать Кидона автором нового типа Амазонки, а тип Дориа-Памфили закрепить за Фрадмоном. Особо стоит отметить, что Рихтер на этот раз согласилась, что тип Сосикла ровно в той же степени, что и Шарра, может претендовать на победную статую Поликлета[135].

В этом же году в своем обзорном очерке по римскому искусству Рануччо Бьянки-Бандинелли, археолог и историк искусства, повторил мнение Ауриджеммы, что реплика Амазонки Маттеи из Канопы в Тиволи является копией скульптуры Фидия[136]. Одновременно с ним, в своем описании находок рельефов в Эфесе, воспроизводящих статуи Амазонок Артемисиона, куратор классического искусства в Музее изящных искусств в Бостоне Корнелиус Вермеул тоже предпочел держаться взгляда, что тип Шарра восходит к Амазонке Поликлета[137].

В 1976 г. доктор Института классической археологии Фрайбургского университета Марта Вебер начала серию публикаций, посвященных эфесским Амазонкам. Продолжив исследования Махаэлиса девяностолетней давности, она

---

[135] Richter G.M.A. Pliny's Five Amazons // Archaeology. 1959. Vol. 12 (2). P. 111–115.
[136] Bianchi Bandinelli R. Roma: L'arte nel centro del potere della origini al II secolo d.C. // Grandi civiltà, 1. Bergamo: Corriere della Sera, 2005. P. 306.
[137] Vermeule C. Polykleitos. Boston: Museum of Fine Arts, 1969. P. 19.

повторила его основные выводы и предположения. Ее работа стала наиболее исчерпывающим на тот момент обзором трех типов статуй. Рассмотрев все реплики Амазонки Шарра, Вебер предположила, что опорная колонна – лишь мраморная замена опоры с тонким древком бронзового оригинала. Это заключение было сделано на основании сохранившейся части постамента статуи, обнаруженной в Канопе, на котором отсутствовали следы какого-либо мраморного столба под левым локтем, но присутствовал след тонкой опоры внизу на уцелевшей части плинфа. Вебер предложила собственную графическую реконструкцию внешнего вида бронзового оригинала Амазонки Шарра с обращенной вниз обоюдоострой секирой в качестве опоры. Гармония движения в состоянии покоя и спортивный вид, по мнению Вебер, ставят Амазонку в один ряд с прочими творениями Поликлета – Дорифором и Диадуменом[138] (см. Приложение, ил. 46). При этом она не учла вероятность, что колонна реплики из Канопы могла быть изготовлена отдельно, а сохранившаяся на плинфе часть была лишь конструктивным шипом для ее фиксации под локтем статуи.

Относительно Амазонки Сосикла Вебер подтвердила мнение Михаэлиса об оригинальности большей части частей правой руки у статуи в собрании Лувра (см. Приложение, ил. 41 d). Поэтому она не стала ничего менять в реконструкции Михаэлиса. Вебер предположила, что автором Амазонки Сосикла был Фидий, поскольку пластическое решение ткани хитона и хламиды согласуется с тонким хитоном под пеплосом Афины Медичи (см. Приложение, ил. 26 a), также снабженной тяжелой хламидой[139].

Основное свое внимание Вебер сосредоточила на анализе реплик Амазонки Маттеи. Положение головы кариатиды с виллы Герода Аттика (см. Приложение, ил. 78) она сочла результатом неправильной стыковки ее частей, из-за которой рельеф утратил поворот головы вправо. Тщательно исследовав сохранившиеся части шеи у всех реплик, Вебер ясно определила напряжение в левой части, что

---

[138] Weber M. Die Amazonen von Ephesos // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1976. Vol. 91. P. 30–46, 86–88.
[139] Ibid. P. 46–56, 83–86.

свидетельствует о повороте головы вправо, а не влево, как утверждал Фуртвенглер. В вопросе головы она сочла реплику из Петворт-Хауса (см. Приложение, ил. 76 a) подходящей хоть и неоригинальной для статуи. Реконструкцию же Бекатти Вебер признала неубедительной из-за противоречия массивной головы стройности статуи. Вебер оспорила наличие копья у Амазонки Маттеи, показав на положении рук, что лук проще разместить между ними, учитывая след от дополнительного крепежа на левом плече и отсутствие следа копья на постаменте реплики из Канопы. Вебер также отметила разницу колчанов на сохранившихся статуях и его отсутствие на туринском торсе вместе с несомненностью различных решений складок вокруг него. Она справедливо предположила, что колчан отсутствовал на гипсовых слепках с оригинала ввиду технических сложностей, и поэтому копиисты были вынуждены сочинять колчан каждый по-своему, иногда добавляя к нему прикрепленный лук. Поскольку колчан Амазонки Маттеи из Канопы не снабжен луком, Вебер считала, что гармоничнее луку находиться в руках нежели быть привязанным. Изображение копья, известное по прорисовке утерянной геммы Наттера (см. Приложение, ил. 67 b), Вебер поставила под сомнение, сочтя гемму подделкой 1754 г., изображающую статую из Петворт-Хаус с лентой в волосах в иконографии Амазонки Фидия. В итоге, она отнесла тип Маттеи к наследию Кресила, посчитав ее схожей по общему замыслу со статуэткой раненого воина из собрания Сен-Жермен-Ан-Ле (см. Приложение, ил. 81), предположительно, восходящей к оригиналу ***Volneratus Deficiens*** Кресила[140].

В 1978 г. Вебер дополнила свое исследование анализом прежде неучтенной мраморной головы из коллекции шведского скульптора Карла Миллеса. Эта голова (осколок рельефа) была обнаружена среди развалин Эфеса в 1916 г. Эдвардом Бингом. Вебер предположила, что она принадлежит Амазонке, которая, возможно, как Амазонка Шарра и Сосикла, украшала колоннаду театра. Хорошая сохранность ее правой стороны навели Вебер на мысль, что Амазонка была когда-то под защитой поднятой правой руки. По ее мнению, голова Миллеса, как и

[140] Weber M. Die Op. cit. P. 56–76, 88–96.

голова статуи из Петворт-Хаус, отображает бронзовый оригинал Амазонки Маттеи[141].

Через шесть лет Вебер уточнила свой каталог реплик Раненых Амазонок, дополнительно изучив коллекции европейских музеев. В частности, она согласилась с Дж. Бордманом, что поясом Амазонке Шарра служат вожжи. А также поправила реконструкцию Амазонки Сосикла, сопоставив гипсовый слепок реплики из Лувра с копией из Капитолийского музея. В результате, направление античных частей правой руки оказалось ближе к горизонтали, чем считалось ранее. Еще Вебер заметила, что Лукиан употребляет слово ***δοράτιον*** не только в качестве опоры Амазонки Фидия, но и как оружие Афины и Александра, а вооружение свиты Диониса называет ***δοράτια μικρά***. Это, по ее мнению, препятствует пониманию копья Амазонки как короткого. После изучения истории инталии в мюнцкабинете в Гааге со схожим изображением Амазонки Маттеи на гемме Наттера Вебер не согласилась считать утраченный камень древним, поскольку ей не удалось подтвердить античное происхождение гаагского камня. Также Вебер предложила скульптурную реконструкцию Амазонки Маттеи. Слепок реплики из Канопа под ее руководством был дополнен слепками головы из Петворт-Хаус и кисти левой руки из Капитолийского музея. Рядом с руками она поместила копию лука из этнографического музея Фрайбурга[142].

Попытку вернуться к анахронизмам суждений Фуртвенглера о Поликлете как создателе Амазонки Шарра предприняла Ренате Бол, археолог, научный сотрудник Майнцского университета, опубликовав свои исследования в каталоге масштабной выставки 1990-91 гг. в Музее древней скульптуры во Франкфурте-на-Майне, посвящённой творчеству Поликлета. Рассуждения Бол строились исключительно вокруг контрапоста Дорифора и того, какая из статуй Амазонок в полной мере ему соответствует. Перечислив все объективные признаки творчества Поликлета в типе Сосикла, она решила, что ритмы и движения

---

[141] Weber M. Der Kopf der Amazone Mattei // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1978. Vol. 93. P. 175–183.

[142] Weber M. Die Amazonen von Ephesos II // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1984. Vol. 99. P. 75–126.

тяжелых драпировок вкупе с поворотом головы разрушают контрапост, основополагающий для композиции статуи. Бол отказалась признавать трактовку волос Амазонки Сосикла характерной для Поликлета, считая его искусство чуждым свободе движений. Она отметила безусловное новаторство типа Сосикла, явно созданной на основе достижений Поликлета, но не смогла допустить, что он сам был способен на преодоление своей же скульптурной системы. Поэтому Бол заключила, что Амазонка Шарра по праву считалась победной работой великого мастера, поскольку ничто в ней не разрушает контрапост и вся она исключительно формальна и схематична[143].

Позже, в 1998 г., Ренате Бол опубликовала монографию, посвященную Раненым Амазонкам, в которой воспроизвела свои выводы, снабдив наиболее полным описанием реплик и изображений, восходящих к бронзовым статуям Артемисиона в Эфесе. В своем исследовании она вернулась к атрибуции Фуртвенглера, но не привела новых аргументов кроме общих рассуждений о контрапосте и субъективного понимания скульптурных задач Поликлета и Фидия. Только в отношении Амазонки Маттеи Бол высказала несколько новых соображений. Рану на ноге она сочла добавлением копииста, считая, что Амазонка представлена активно сражающейся, и что реплика из Канопы (см. Приложение, ил. 4 b) является измененным вариантом, поскольку ее поза свободнее других образцов. Она отвергла все ранее предложенные варианты голов для статуи, сочтя, что только голова гермы с виллы Альбани[144] согласуется с кариатидой с виллы Герода Аттика. Бол также предложила свою графическую реконструкцию Амазонки Сосикла, постаравшись максимально приблизить кисть правой руки к голове статуи. В своем видении утраченных частей Амазонки она ориентировалась на изображение с парижской инталии (см. Приложение, ил. 67 a), но при этом совершенно нарушила оригинальную пластику сгиба руки в запястье[145].

---

[143] Bol R. Die Amazone des Polyklet // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein, 1990. P. 222–236.
[144] Roma, La Villa Albani Torlonia. Inv. 63.
[145] Bol R. Op. cit. 1998. P. 73–94.

В том же году Анна Садурская, классический филолог, профессор Варшавского университета, описала скульптурные произведения музеев Польши, восходящие к работам Поликлета, в их числе и голову Амазонки Сосикла[146]. При этом она вполне традиционно отнесла к работам Поликлета не только тип Сосикла, но и тип Шарра и голову гермы из виллы Папирусов в Геркулануме[147] (см. Приложение, ил. 12 a).

Фолькер Штрока, профессор Института классической археологии Фрайбургского университета, в 2005 г. привел свои аргументы в пользу мнения Михаэлиса о Фидии как авторе Амазонки Сосикла. Он согласился с выводами Вебер о сходстве драпировок Амазонки и Афины Медичи. Также он соотнес композицию оголенного бока статуи в обрамлении хитона с весьма схожим мотивом на рельефе щита Афины Парфенос, где амазонку повергают, схватив за волосы сзади (см. Приложение, ил. 37 a). Штрока отметил, что только тип Сосикла наделен свойственной Фидию монументальностью образа и согласуется со словами Лукиана о копье и прекрасной шее статуи[148].

В 2008 г. о новой полной мраморной реплике Амазонки Шарра со следами росписи, найденной при раскопках в городе Эсиха (см. Приложение, ил. 18 b), сообщила Марта Вебер. Помимо описания статуи, которую она сочла воспроизводящей оригинал Поликлета из-за сходства позы с Дорифором, Диадуменом и Афиной Веллетри, она также проинформировала читателя о мраморной голове, найденной в 1997 г. на вилле Папирусов. Эта голова являет собой вариант типа Сосикла с индивидуально измененной тыльной частью прически. Вебер подтвердила свое мнение о Фидии как создателе оригинала Амазонки Сосикла, сравнив ее хитон с хитонами амазонок сцен Амазономахии щита Афины Парфенос, Афины Медичи и Ники Зевса Олимпийского из берлинского собрания (см. Приложение, ил. 31 a).

---

[146] Muzeum Narodowe w Warszawie. Inv. 198713.
[147] Sadurska A. Polykleitos in Poland // Modus in Rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler. Berlin, 1995. P. 161.
[148] Stroka V.M. Op. cit. P. 137–138.

Вебер продолжила отстаивать свою позицию в отношении Амазонки Маттеи как реплики произведения Кресила. Она опубликовала неизвестную ранее керамическую статуэтку из частного собрания Х. Тиелена, изображающую этот тип Амазонки с луком в руках и прической с локонами сзади, как у Афродиты Милосской (см. Приложение, ил. 80). Вебер сопроводила презентацию статуэтки результатами лабораторного исследования, подтверждающими ее подлинность. Отверстие на левом плече реплики из Канопы она объяснила креплением тетивы лука. Относительно геммы Наттера и геммы из собрания в Гааге[149], Вебер снова усомнилась в их античном происхождении и отметила, что изображения на геммах слишком вольно отображают статуи и не могут служить основанием для реконструкции. В пример она привела положение правой руки Амазонки Сосикла, которую под влиянием геммы восстанавливают сильно согнутой, тогда как античные части руки Амазонки в Лувре свидетельствуют, что она была почти распрямлена. При этом Вебер допустила существование варианта Амазонки, сочетавшего в себе черты типов Маттеи и Сосикла с головою гермы из Геркуланума[150].

Мнение Вебер об Амазонке Кресила не получило поддержки в академических кругах. В англоязычных странах по-прежнему имеют вес взгляды Фуртвенглера о типе Сосикла как воспроизведении Амазонки работы кидонца. Примером этому служит статья о римских копиях греческих статуй, написанная в 2008 г. Эллисон Сюртес, доцентом Виннипегского университета[151].

В этот же год Мария дель Пилар Леон-Кастро Алонсо, профессор археологии в Университете Севильи, опубликовала данные о новой реплике Амазонки Шарра, найденной в Испании (см. Приложение, ил. 18 b). Она отметила прекрасную сохранность статуи, обнаруженной при раскопках 2002 г. в самом центре Эсихи (древняя Астиги), где в античности находилась главная площадь города. Находка была отнесена Леон-Кастро ко времени правления Адриана, а ее

---

[149] Rijksmuseum, Het Koninklijk Pennigkabinet. Inv. 755.
[150] Weber M. Neues zu den Amazonen von Ephesos // Thetis. 2008. Vol. 15. P. 1–12.
[151] Surtees A. Roman Copies // The Art of Ancient Greece. London, 2008. P. 122.

прекрасное состояние объяснено тем, что статую аккуратно спрятали на дне площадного водоема, прикрыв сверху камнями. При этом Леон-Кастро согласилась с мнением Бол, что тип Шарра отображает оригинал работы Поликлета[152].

В 2009 г. Клэр Дэвисон совместно с Бирте Лундгрен издали фундаментальную трехтомную монографию, посвященную творчеству Фидия, которая включила не только анализ приписываемых ему статуй и их реплик, но и все упоминания о нем в многочисленных античных источниках. Однако несмотря на внимательное рассмотрение скульптурных реплик Раненых Амазонок авторы, подробно пересказав взгляды Бол, предпочли не высказывать собственное мнение об авторстве статуй[153].

В том же году были опубликованы результаты специализированного исследования мрамора статуй Канопы виллы Адриана в Тиволи (см. Приложение, ил. 4). Ранее образы Ареса, Гермеса и Амазонок считались сделанными из греческого пентелийского мрамора, но анализ показал, что материалом для них служит малоазийский докимейский мрамор[154].

В связи с этим становится ясным, что голова[155] из криптопортика не принадлежит Амазонке из Канопы, поскольку сделана из паросского мрамора, поэтому мы не можем разделить точку зрения музея Палаццо Массимо, согласно которой этот фрагмент относится к упомянутой группе[156].

---

[152] León P. Nueva réplica de la Amazona Sciarra // Le due patrie acquisite: Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmuch. 2008. P. 243–254.
[153] Davison C.C., Lundgreen B. Op. cit. Vol. 1–3.
[154] Archaeometric analyses of white marbles from Hadrian's Villa (Tivoli, Italy) and the use of Pentelic and Dokymaean marbles in the statuary of the so–called Canopus / P. Pensabene, F. Antonelli, L. Lazzarini, S. Cancelliere // Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference. Tarragona, 2009. P. 104–108.
[155] Palazzo Massimo. Inv. 124666.
[156] Museo Nazionale Romano in Palazzo Massimo / R. Paris, M. Caso, V. Intini [et al.]. Roma: Electa, 2011. P. 8.

Таким образом, приходится признать, что до сих пор в мировом искусствознании ошибочные позиции Михаэлиса и Фурвенглера[157] продолжают определять границы творческого наследия Фидия, Поликлета и Кресила[158].

В отечественном же искусствознании их взгляды почти всегда считались неоспоримо правильными, поэтому понимание искусства Фидия как возвышенно благородного, а творчества Поликлета как формально однообразного, на многие десятилетия доминировало в исследованиях отечественных историков искусства.

Вопрос определения пластических характеристик наследия Фидия в 1890 г. первым в отечественном искусствознании поднял Григорий Григорьевич Павлуцкий, ученик Ю. А. Кулаковского, приват-доцент Императорского университета Св. Владимира в Киеве. При этом он высказал не собственные мысли, а познакомил российского читателя со взглядами французского археолога и историка искусства Максима Колиньона, курс лекций которого прослушал в Париже. Сам же Коллиньон в 1892 г. почти полностью повторил выводы Михаэлиса, закрепив Амазонку Шарра за Поликлетом, Амазонку Сосикла за подражателем Поликлета Кресилом, а Амазонку Маттеи за неизвестным скульптором, возможно, Фрадмоном[159]. В изложении сведений о статуях Амазонок Павлуцкий не был точен, сообщив, что, по Плинию, Амазонка Кресила имела ранение в правую грудь, хотя в действительности историограф сообщал лишь о Раненой Амазонке Ктесилая. Амазонку Фидия Павлуцкий, следуя рассуждениям Коллиньона, считал неизвестной, хотя и допускал возможность, что к ней может восходить тип Сосикла. Касательно Амазонки Поликлета мнение Коллиньона, приведенное Павлуцким, совпадало с убеждениями Михаэлиса, что гермы в Геркулануме представляют реплики голов Дорифора и Амазонки Шарра, и поэтому этот тип следует считать восходящим к Поликлету[160].

---

[157] Gardner E.A. A Head in the Possession of Philip Nelson, ESQ., M. B. // The Journal of Hellenic Studies. 1898. Vol. 18. P. 142.

[158] Corbascio A. La Tenuta del Palombaro. Una storia dell’archeologia lungo l’antica Via Appia. Roma, 2017. P. 64–65.

[159] Collignon M. Op. cit. Vol. 1. P. 502–508.

[160] Павлуцкий Г.Г. Фидий. Киев: Типография Императорскаго Университета Св. Владимира, 1890. С. 14–17.

Дальнейшее ознакомление с вопросом атрибуции эфесских Амазонок отечественный читатель получил в 1906 г. благодаря обзорным очеркам по эллинской культуре историка искусства Фрица Баумгартена, филологов Франца Поланда и Рихарда Вагнера, переведенным на русский язык. В вопросе авторства Раненых Амазонок типов Маттеи и Сосикла авторы не решились определить, которая из них относится к наследию Фидия, Кресила или Фрадмона, но именно благодаря их авторитету в российском искусствознании на долгие годы закрепилась точка зрения, что Амазонка Шарра отображает оригинал Поликлета[161].

С 1912 по 1913 гг. профессор Казанского университета Алексей Максимович Миронов прочел курс лекций по истории античного искусства, в котором подробно изложил обстоятельства конкурса и мифологический смысл памятника амазонкам в Эфесе. Амазонку Шарра Миронов счел восходящей к работе Поликлета, поскольку массивность и атлетизм ее торса, по его мнению, схожи с Дорифором и Диадуменом и соответствуют «дорическому идеалу». Амазонку Сосикла же уверенно атрибутировал Фидию, разглядев в ней «аттическое изящество», свойственное скульптурам Парфенона. Амазонку Маттеи Миронов назвал «выдуманной, вычурной, неестественной» и затруднился назвать ее автора[162]. Разделяя мнение Михаэлиса, Миронов не привел аргументов, которые бы наглядно показали разницу дорийского и аттического скульптурного наследия, в контекст которых тип Шарра и Тип Сосикла были бы органично вписаны и стилистически разобщены.

В 1911 г. профессор археологии Венского университета Эммануэль Леви написал небольшой очерк, посвященный греческой скульптуре[163], опубликованный на русском языке в 1915 г. Несмотря на богатый иллюстративный материал, сама книга ограничивалась поверхностным его разбором. В ней Амазонка Шарра признавалась творением Поликлета (хотя

---

[161] Баумгартен Ф., Поланд Ф., Вагнер Р. Эллинская культура. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1906. С. 384–386.
[162] Миронов А.М. История античного искусства. М.: URSS, 2018. С. 140–144.
[163] Löwy E. Die Griechische Plastik. Vol. 1–2. Leipzig, 1911.

подбор иллюстраций говорил о связи работ Поликлета с Амазонкой Сосикла), автор оригинала Амазонки Сосикла не указывался, а Амазонка Маттеи и вовсе не упоминалась[164].

В работе Отто Вазера, опубликованной в Москве в 1914 г. по случаю открытия экспозиции слепков с античных статуй в Музее Александра III (ГМИИ им. А. С. Пушкина), Амазонки Фидия и Поликлета не получили полноценного освещения. Автор выразил сомнения в оригинальности известных к тому времени типов этих статуй и отметил сходство Амазонки Поликлета с Дорифором, однако, из текста не ясно, о каком типе Раненой Амазонки идет речь[165]. Сходное безразличие к проблеме авторства оригинала реплики головы Амазонки Сосикла проявил в описании античных мраморов Эрмитажа профессор Ленинградского университета и Академии Художеств Оскар Фердинандович Вальдгауер[166], только в 1924 г., высказав мнение, что она воспроизводит оригинал работы Кресила[167].

В Советском Союзе взгляды Михаэлиса, Фуртвенглера и Коллиньона были полностью поддержаны. Так, в 1939 г. вышли два издания: посвященный греческой скульптуре научный очерк археолога и историка античности Владимира Дмитриевича Блаватского и исследование творчества Поликлета филолога-антиковеда Дмитрия Саввича Недовича. В своей работе Блаватский держался точки зрения Михаэлиса и Коллиньона на Амазонку Шарра, рассматривая ее как произведение Поликлета вместе с бронзовой гермой из Геркуланума[168]. Недович же был куда более категоричен, выразив солидарность позициям Клюгмана, Михаэлиса, Коллиньона и Фуртвенглера[169]. Автор считал их мнение «веским», позицию Грефа, Малера, Кекуле, Ноака и Пфуля назвал «шаткой», а выводы Ноака – «вздорными». Не приводя никаких контраргументов,

---

[164] Леви Э. Греческая скульптура. Петроград: Огни, 1915. С. 69–70.
[165] Вазер О. Греческая скульптура в ея главных произведениях. М.: Фарос, 1914. С. 29–30.
[166] Вальдгауер О.Ф. Путеводитель по отделу древностей. СПб.: Комитет популяризации художественных изданий при Российской академии истории материальной культуры, 1922. С. 27.
[167] Вальдгауер О.Ф. Античная скульптура. СПб.: Брокгауз–Ефрон, 1924. С. 83.
[168] Блаватский В.Д. Греческая скульптура. М., Л.: Искусство, 1939. С. 83–84.
[169] Сечин А.Г. Тоска по утраченной классике: проблема Поликлета в предвоенной советской эпохе // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 201.

Недович отвергал всю аргументацию, спорящую «против очевидности», считая Поликлета мастером мужского образа, неспособным показывать женственность, несвойственную дорийскому искусству. Выстраивая однобокое, но ясное, понимание особенностей пластического языка Поликлета, Недович демонстрировал совершенное равнодушие к анализу других двух типов Раненых Амазонок. Даже упоминая об Амазонке Маттеи как произведении Фидия, исследователь ошибочно считал ее голову оригинальной, хотя очевидно, что это лишь вынужденное дополнение безголовой статуи головой типа Сосикла[170]. Безоговорочная поддержка Блаватским и Недовичем ошибочных версий конца XIX в. сформировала устойчивую инерцию в отечественном искусствознании, новые же выводы об атрибуции Амазонок на позицию советских исследователей никак не влияли.

Так, в 1961 г. историк античного искусства Глеб Иванович Соколов повторил мнение Михаэлиса, утверждая родственную близость Амазонки Шарра Дорифору, считая герму с виллы Папирусов отображающей голову этого типа (вопиющий анахронизм для своего времени), ставя под вопрос авторство Фидия над Амазонкой Маттеи и Кресила над Амазонкой Сосикла[171].

В 1962 г. темы памятника амазонкам коснулась ученица Вальдгауэра, специалист в области древнегреческого и древнеримского искусства, Анна Петровна Чубова, сосредоточив внимание на Амазонке Маттеи в контексте творчества Фидия. Сообщив про другие типы Амазонок, что к трем старым прибавился новый четвертый тип, Чубова не уточнила, какое именно произведение причислила к четвертому типу – Амазонку Дориа-Памфили или же Эфесскую Амазонку. При этом исследователь упомянула новую реплику Амазонки Маттеи, найденную в Тиволи, как доказывающую, что в руках статуи находилось копье[172].

---

[170] Недович Д.С. Поликлет. М.: Искусство, 1939. С. 32–39.
[171] Соколов Г.И. Мирон. Поликлет. М., Л.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1961. С. 9–10.
[172] Чубова А.П. Фидий. М., Л.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1962. С. 11–12.

Важно отметить, что научные знания о классической греческой скульптуре в 1965 г. были обновлены в отечественном искусствознании благодаря работе Натальи Алексеевны Сидоровой, посвященной новым открытиям зарубежных археологов 1930 – 1960-х гг.[173] Внимательно проанализировав находки в Тиволе, исследователь назвала новую статую Амазонки Маттеи лучшей из всех ее реплик, безоговорчно приписав ее Фидию вслед за Ауриджеммой, при этом отметив ее меньшую монументальную величавость в сравнении с мраморными творениями афинского мастера, объяснив легкость ее образа особенностями бронзовой скульптуры. Другую Амазонку (тип Шарра) Сидорова только упоминула в качестве творения Поликлета[174], сравнив Амазонку Поликлета с Дорифором как равную по превосходному качеству. Исследователь отметила винтообразность поворота и преодоление традиционной фронтальности в этом творении Фидия (тип Маттеи из Тиволи), где скульптор будто бы превзошел собственные творения для фронтонов Парфенона[175], утверждая, что мастер создал Амазонку в более поздний период своего творчества. Почувствовав разницу с фронтонными образами, Сидорова сочла ее продуктом творческой эволюции мастера, но никак не произведением другого скульптора.

Небольшая научно-популярная статья 1969 г. археолога-антиковеда Бориса Ильича Ривкина, посвященная творчеству Фидия, всего лишь упоминает участие мастера в конкурсе[176]. При этом наследие Фидия Ривкин традиционно рассмотрел исключительно на примерах убранства Парфенона, статуй Аполлона из Касселя и Псевдо-Лемнии, которые к тому времени были исключены из ряда произведений мастера.

В этом же году понимание Амазонки Шарра как копии оригинала Поликлета поддержала работник Эрмитажа Анна Ильинична Вощинина – одна

---

[173] Provenance of marble sculptures and artifacts from the so-called Canopus and other buildings of "Villa Adriana" (Hadrian’s villa – Tivoli, Italy) / P. Pensabene, F. Antonelli, L. Lazzarini, S. Cancelliere // Journal of Archaeological Science. 2012. № 39. P. 1331–1337.

[174] Сидорова Н.А. Новые открытия в области античного искусства. Находки зарубежных ученых. М.: Искусство, 1965. С. 158–161.

[175] Сидорова Н.А. Жизнь и творчество Фидия // Искусство. 1970. № 9. С. 60–61.

[176] Ривкин Б.И. Великий скульптор Эллады // Художник. 1969. № 6. С. 41.

из немногих, кто не подверг ее ранение сомнению, считая, что жест правой руки обусловлен страхом воительницы коснуться своей раны[177].

В 1970 г. руководитель сектора зарубежного искусства в НИИ Академии художеств Юрий Дмитриевич Колпинский также был склонен понимать Амазонку Шарра как наследие Поликлета, проникнутое особым «героическим минором», несмотря на суровую сдержанность стиля аргосского скульптора[178]. Но в последствии исследователь высказал мнение, что ее автором являлся Кресил. Атрибуцию Амазонки Маттеи Фидию Колпинский не подверг сомнению, сочтя ее «возвышенную жизненную одушевленность» характерной для скульптур фронтонов Парфенона[179].

Сходно упомянул новые реплики Амазонок из Тиволи Борис Робертович Виппер, руководивший сектором классического искусства Запада и Институте истории искусств Академии Наук, повторив рассуждения Фуртвенглера и отметив композиционное сходство Амазонки Маттеи с Псевдо-Лемнией и Анадуменом. Тип Сосикла Виппер оставил за Кресилом, отметив новаторство этой статуи в психологическом нюансировании образа и множественности точек обзора скульптуры, а также в перекрытии тела спереди движением левой руки, разрушившим фронтальность замысла[180]. Амазонка Шарра была отнесена Виппером к творчеству Поликлета. В качестве дополнительного аргумента в пользу такой атрибуции Виппер привел алтарный рельеф с изображением этого типа. Совершенно очевидно, что публикации Айхлера и Рихтер о пятом Эфесском типе были не известны советскому исследователю. Виппер обобщил понимание стиля Поликлета, сформулированное Недовичем, считая мотив ранения частью замысла аргосского скульптора, а не поздним добавлением[181], объяснив движение правой руки, демонстрирующей

---

[177] Вощинина А.И. Античное искусство. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1969. С. 146–148.
[178] Колпинский Ю.Д. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М.: Искусство, 1970. С. 58.
[179] Колпинский Ю.Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 112.
[180] Виппер Б.Р. Указ. соч. С. 196–197.
[181] Недович Д.С. Указ. соч. С. 35.

рану, проявлением формализма Поликлета, жертвующего тематической правдой ради пластической выразительности[182].

Примером критического отношения к выводам Фуртвенглера являлась позиция доктора искусствоведения Михаила Владимировича Алпатова, который считал, что тот создал на основании римских мраморов «превратное представление» об искусстве ведущих мастеров ранней и высокой классики, поскольку «многие достоинства классической скульптуры были в копиях утрачены»[183]. Но это не помешало исследователю, сходным с Фуртвенглером образом, рассуждать об искусстве Поликлета, опираясь на реплику Дорифора из Неаполитанского музея[184]. Художественные же особенности скульптур Фидия он предложил воспринимать по римской статуе Аполлона из Тибра, которая, на его взгляд, точнее передает гармоничность искусства мастера в отличие от образа Аполлона из Касселя, в котором копиист якобы исказил совершенство оригинала[185]. Творчество Кресила Алпатов также связал с сохранившимися мраморными копиями головы статуи Перикла (но привел в качестве иллюстрации совсем другой памятник), сочтя кидонца лучшим скульптором-портретистом конца V в. до н. э.[186] Тем самым исследователь, не доверяя методу Фуртвенглера, вынужден был принять большинство его атрибуционных выводов.

После этого в трансляции устаревших взглядов на художественные особенности скульптурного наследия Фидия, Поликлета и Кресила наступила пауза. И только в 2007 г. доктор искусствоведения Людмила Ивановна Акимова в своем замечательном научном очерке по искусству классического периода затронула эту тему с консервативных позиций. Утверждая художественную свободу Фидия, она также отнесла к его творчеству скульптурные ансамбли фронтонов Парфенона, видимо, полагая, что они были созданы мастером ранее

---

[182] Виппер Б.Р. Указ. соч. С. 185–186.
[183] Алпатов М.В. Указ. соч. С. 16.
[184] Там же. С. 101.
[185] Там же. С. 106.
[186] Там же. С. 107.

438 г. до н. э.[187] Следуя взглядам Фуртвенглера на Афину Лемнию, исследователь разделила и его понимание авторства оригинала Амазонки Маттеи, отметив «фасадность» замысла Фидия и определив жест правой руки как проявление «космизма» образа, побеждающего «хаотичность» раны[188]. В этом смысле, Акимова представила иную интерпретацию статуи, противоположную той, что высказала Н. А. Сидорова. Тип Шарра Акимова рассмотрела в контексте наследия Поликлета, отметив трехмерность и то, что в ней «мужской идеал» сочетается с «невиданной в дорийской среде женственностью». Также указав на типичный для своего времени формализм аргивянина по отношению к ране, объясняющий движение правой руки. Квадратный пилон – опору Амазонки – Акимова посчитала исключительным новшеством Поликлета в статуарной пластике[189]. В этой связи Афродиту Брацца, сходную с Амазонкой Шарра мотивом опоры под левым локтем, она исключила из круга произведений Фидия, определив как познюю классицизирущую стилизацию 410 г. до н. э.[190]

В 2020 г. старший научный сотрудник Отдела античного мира в Государственном Эрмитаже Людмила Ивановна Давыдова представила свой подробный и прекрасно иллюстрированный очерк по греко-римскому копийному наследию, опираясь на достижения науки и атрибуции специалистов конца XIX – начала XX вв. Консервативно доверяя выводам Фуртвенглера об авторстве трех основных типов Раненых Амазонок, Давыдова полностью повторила их[191], как и мнение о Псевдо-Лемнии[192]. К работам Фидия исследователь традиционно отнесла Аполлона из Касселя[193], тип Юпитера Отриколи[194] и статую

---

[187] Акимова Л.И. Искусство Древней Греции: Классика. СПб.: Азбука–Классика, 2007. С. 196–209.
[188] Там же. С. 220–223.
[189] Там же. С. 228–229.
[190] Там же. С. 235.
[191] Давыдова Л.И. Греко-римская скульптура в собрании Эрмитажа. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. С. 106, 110, 139, 174.
[192] Там же. С. 146.
[193] Давыдова Л.И. Указ. соч. С. 124.
[194] Там же. С. 128.

Анакреонта[195], а также сочла возможным его участие в работах над фронтонами Парфенона[196].

Таким образом, в отечественном искусствознании, за редким исключением, преобладали устаревшие суждения, свойственные первым исследователям искусства Фидия[197], Поликлета и Кресила. Результаты новейших европейских и американских коллег, к сожалению, не были учтены советской и российской наукой, поэтому вопрос разграничения наследия трех ведущих скульпторов греческой классики решен не был.

1.2 Концепция Грефа – Ноака

Несмотря на заслуженный авторитет А. Михаэлиса и А. Фуртвенглера их выводы почти сразу были подвергнуты сомнению. В 1897 г. археолог и историк искусства Бото Греф совсем иначе подошел к проблеме пластических особенностей искусства Поликлета, высказав серьезный аргумент в его пользу как автора Амазонки Сосикла. Он сопоставил ее голову с головой Диадумена и выявил сходство пластического решения движения прядей волос на затылке (см. Приложение, ил. 41 a, b). Тип Шарра он отнёс к творчеству Кресила, посчитав схожими впалость щек Амазонки и Перикла. Также Греф усомнился в тождественности Кресила и Ктесилая у Плиния, и поэтому счел Амазонку, по авторскому замыслу, отдыхающей, а не раненой[198].

Справедливость наблюдения Грефа в отношении Амазонки Сосикла будет подтверждено неоднократно, однако только в последние годы оно станет восприниматься как объективное. Так в 1902 г. приват-доцент по археологии в немецком университете в Праге Артур Малер в своем исследовании искусства

---

[195] Там же. С. 124.
[196] Там же. С. 156.
[197] Мында Н.Б. Творчество Фидия в интерпретации античных авторов // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. 2017. № 10 (783). С. 287–288.
Gardner P. A Female Figure in the Early Style of Pheidias // The Journal of Hellenic Studies. 1918. Vol. 38. P. 1–26.
[198] Graef B. Op. cit. P. 81–86.

Поликлета поддержал взгляды Грефа и уверенно определил Амазонку Сосикла как произведение великого аргивянина. Он подтвердил ее сходство с Диадуменом и Дорифором через тождественность рисунка волос на голове и особенностей хиазма (контрапоста). Амазонку Шарра Малер ошибочно счел поздним подражанием, созданным по схеме Аполлона Ликея[199](см. Приложение, ил. 18 а).

Наиболее серьезный подход к изучению статуй Амазонок и определению их авторов продемонстрировал в 1915 г. профессор Тюбингенского университета Фердинанд Ноак. Он восстановил положение левой руки типа Шарра по изображению на рельефе[200], найденному при раскопках одной из центральных улиц Эфеса. Поскольку на рельефе рана амазонки не показана, Ноак предположил, что противоречащая движению правой руки рана отсутствовала в авторском замысле. Определив пластическое решение складок хитона Амазонки Шарра как типичное для аттической школы, он заметил их сходство с хитоном Афродиты зофорного фриза Парфенона. Более того, Ноак не увидел архаизма в рисунке драпировок подола хитона в схеме «ласточкиного хвоста», утверждая на ряде примеров традиционность этого способа для искусства Фидия. Важно отметить, что Псевдо-Лемния, представленная Фуртвенглером как исключительное творение Фидия, сформировала искаженную картину эволюции греческой скульптуры эпохи классики, что помешало Ноаку сделать объективный вывод об авторстве Фидия для Амазонки Шарра. В этой связи Ноак вынужден был предположить, что ее автором мог быть другой афинский скульптор, упомянутый Плинием Старшим как создатель бронзовой статуи Амазонки[201].

Крайне важным элементом его исследования стал анализ поперечного сечения торсов всех трех типов Амазонок (см. Приложение, ил. 3), которые выявили у типа Сосикла схожую «квадратность» с сечением Диадумена из собрания в Мадриде. Более того, исследователь отметил вертикальную проекцию яремной впадины относительно положения стопы опорной ноги. Таким образом,

---

[199] Mahler A. Polyklet und seine Schule. Leipzig, 1902. P. 80–97.
[200] Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv. I 811.
[201] Plinius. Naturalis Historia. XXXIV, 82.

Ноак отверг мнение, согласно которому Амазонка Шарра восходит к оригиналу Поликлета, подтвердив предположение Грефа, что произведению мастера соответствует тип Сосикла. Касательно третьего типа Ноак придерживался мнения, что Амазонка Маттеи ранена именно в левое бедро[202], сама же рана будет обнаружена значительно позже на реплике из Тиволи[203] (см. Приложение, ил. 4 b). Из-за отсутствия прямых совпадений ее пластического решения со скульптурами круга Фидия, Ноак счёл невозможным отнести статую к наследию мастера. Благодаря предположению о ранении, он назвал Кресила ее автором, а Амазонку Фидия предложил считать неизвестной и не дошедшей до наших дней даже в копиях[204].

Такая точка зрения не могла быть принята сразу, поскольку разрушала привычное представление о формалистической гармонии в творчестве Поликлета, чуждой излишней изобразительности. Но и игнорировать очевидное тоже не представлялось возможным. Для тех лет показательна спекулятивная теория Эрнеста Гарднера, по которой Амазонку Шарра следует считать работой Поликлета, а Амазонку Сосикла – пафосным подражанием мастеру, возможно, другим аргивянином – Фрадмоном. При этом Гарднер не привел никаких новых аргументов, но лишь попытался сгладить создавшееся противоречие[205].

В 1930-е гг. в Германии позиция Фуртвенглера уже не имела прежнего веса. Так, археолог и историк искусства Карл Блюмель, каталогизируя берлинскую коллекцию римских мраморов в 1931 г., назвал мнение об Амазонке Шарра как произведении Поликлета устаревшим. Он подчеркнул сходство типа Сосикла со статуями Дорифора, Диадумена и Эфеба Вестмакотта, как в деталях и композиции, так и в общих для них принципах показа контрапоста. Факт, что одежда Амазонки Сосикла скрывает тело, Блюмель также счел особенностью, ожидаемой от пелопоннесской школы. Ее поза, по мнению исследователя, несет в себе свойственную Поликлету непосредственность образа. Поэтому он заключил,

---

[202] Pýchová M. Op. cit. P. 27.
[203] Van Buren A.W. Op. cit. P. 216.
[204] Noack F. Op. cit. P. 131–179.
[205] Gardner E.A. Six Greek Sculptors. London, 1910. P. 131–136.

что следует отказаться от понимания типа Шарра как восходящего к Амазонке Поликлета. Считая тип Маттеи Амазонкой Фидия, он не смог найти аргументов в пользу атрибуции Типа Шарра Кресилу или Фрадмону, поскольку реплики головы Перикла не показывают тех формальных черт, что были бы достаточны для определения художественных особенностей искусства критского мастера[206].

В 1938 г. Рануччо Бьянки-Бондинелли издал иллюстрированный обзор античных свидетельств о Поликлете и скульптурных реплик его произведений, в котором подтвердил атрибуцию Амазонки Сосикла Поликлету[207].

Выдающийся археолог и историк древнегреческого искусства Шарль Пикар в 1939 г. также проанализировал статуи Амазонок с противоположной Фуртвенглеру позиции. Тип Сосикла был определен им как произведение Поликлета из-за композиционного сходства с Атлетом Вестмакотта (см. Приложение, ил. 43) и математической логики пластического решения хламиды со свойственной мастеру кратностью частей и целого. Тип Маттеи Пикар назвал самым женственным и традиционно счел возможным считать его работой Фидия. К Амазонке Кресила он отнес тип Шарра из-за сходства трактовки век и слезников с гермами Перикла (см. Приложение, ил. 68). Также Пикар отметил противоречащими стилю Поликлета пропорции фигуры Амазонки Шарра, указав на дисгармонию широкого торса и тонких ног[208].

В 1957 г. обозначил свою позицию Вагн Поульсен, директор Новой глиптотеки Карлсберга, в собрание которой входит Амазонка Шарра. Придерживаясь взглядов Грефа, он попытался обосновать атрибуцию Амазонки Шарра как произведения Кресила, относя тип Сосикла Поликлету, а тип Маттеи – Фидию. При этом Поульсен справедливо отметил пластическое решение складок хитона Амазонки Шарра (см. Приложение, ил. 24 а) как характерное для стиля Фидия, прозвучавшего в убранстве Парфенона. Баланс и особенности позы он

---

[206] Blümel C. Römische kopien Griechisher Skulpturen des Fünften Jahrhunderts v. CHR // Katalog der Sammlung Antiker Skulpturen. Berlin, 1931. P. 38–39.
[207] Bianchi Bandinelli R. Policleto // Quaderni per Lo Studio dell’Archeologia. Firenze: Casa editrice Sansoni. 1938. № 1. P. 21.
[208] Picard Ch. Manuel d’Archéologie Grecque. La sculpture: période classique – Ve siécle. Vol. II. Paris: A. Picard, 1939. P. 300–305, 516–521, 605–608.

отнес к эпохе, предшествующей достижениям Поликлета. Амазонку Дориа-Памфили Поульсен здраво отказался считать Амазонкой Фрадмона и утвердил, как римский пастиш. Предложив понимать сообщение Плиния как анекдот, он сосредоточился на атрибуции только трех основных типов статуй. Амазонку Фидия Поульсен, следуя рассуждениям и реконструкции Бекатти, видел в сочетании торса Маттеи с головой бронзовой гермы из Геркуланума. Тип Сосикла был отнесен им к шедевру Поликлета из-за сходства пластических характеристик ее головы с работами мастера. Амазонка Шарра была понята Поульсеном как восходящая к оригиналу Кресила, поскольку у герм Перикла есть определенное сходство с некоторыми чертами ее лица[209].

В 1969 г. творчество Поликлета было по-новому проанализировано в монографии археолога Доротеи Арнольд. К сожалению, статуя Амазонки не являлась предметом ее скрупулезного исследования. Однако в главе, посвященной позднему творчеству скульптора, Арнольд отмечает Амазонку Сосикла как пример композиционного решения, характерного для Поликлета[210].

Тему Амазонки Шарра как произведения Кресила развил в 1970 г. Иржи Фрел при изучении статуи Протесилая[211] (см. Приложение, ил. 73 a). Эта статуя была впервые опубликована Гизелой Рихтер[212] в 1929 г. и подробно исследована в каталоге музея 1954 г. как возможная работа Диномена[213]. Фрел развил в своей статье догадку Джона Маршалла, в 1925 г. высказавшего в письме Эдварду Робинсону мнение, что статуя является копией работы Кресила ***Volneratus Deficiens*** - *Смертельно раненный*. Фрел счел очевидным сходство головы воина с портретом Перикла (см. Приложение, ил. 75 b, c) и головой юноши Монтеверди, а тело и драпировку со статуей Диомеда (см. Приложение, ил. 47 b), ошибочно приписанную Кресилу Фуртвенглером. Складку в правой

[209] Poulsen V. Op. cit. P. 4–12.
[210] Arnold D. Op. cit. P. 48–96.
[211] Metropolitan Museum of Art. Inv. 25.116.
[212] Richter G.M.A. Op. cit. 1929. P. 26–29.
[213] Richter G.M.A. Catalogue of Greek Sculptures. Oxford, 1954. P. 22–23. Pl. XXV–XXVI.

подмышке воина, понятую им как рану без показа крови, он счел аналогичным ранению Амазонки Шарра[214].

Мнение Б. Грефа в 1972 г. подтвердил археолог, научный сотрудник Вюрцбургского университета, Тури Лоренц в своем исследовании главных произведений Поликлета. Амазонка Шарра, по его мнению, хоть и похожа на Дорифора, но имеет совсем иной характер локонов и явно аттические по стилю складки хитона. Ее автором он считал Кресила, называя его жителем Афин. Лоренц пришел к выводу, что скульптор, повторяя пластические особенности Дорифора, не понимал их, и поэтому добавил в композицию дополнительную опору. Также он подтвердил обоснованность мнения, что Амазонкой Поликлета следует считать тип Сосикла[215].

В 1992 г. археолог и историк искусства Йозеф Флорен тоже взглянул на проблему авторства трех типов Раненых Амазонок с позиции Б. Грефа. Определив очевидное сходство поз и одежд этих статуй как следствие условий заказа, он обоснованно предположил, что скульпторы не имели полной творческой свободы при его выполнении, но могли индивидуально решать место ранения и характер опоры. Амазонку Сосикла Флорен счел работой Поликлета, который был вынужден нарушить характерный для его статуй атлетов формализм из-за новизны художественного замысла, построенного вокруг раненого образа. Амазонку Шарра он отнес к творчеству Кресила, отметив, что скульптор не показал в ней ничего кроме раны.

Особый интерес Флорен проявил к Амазонке Фидия (тип Маттеи). Веря в античное происхождение геммы Наттера, он постарался опровергнуть мнение Вебер о луке в руках статуи[216], сочтя абсурдной театральность образа в предложенной реконструкции. Реплику из Тиволи Флорен расмотрел как вариант статуи Фидия, но с активным пространственным движением, напоминающим о достижениях пластики поздней классики. Он отметил, что положение шлема на

---

[214] Frel J. Op. cit. 1970. P. 171–177.
[215] Lorenz Th. Polyklet. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1972. P. 48.
[216] Weber M. Op. cit. 1984. P. 75–126.

постаменте Амазонки Маттеи в Ватикане противоречит предполагаемой точке опоры копья на реплике из Тиволи, и предложил считать, что древко упиралось перед шлемом. Позу Амазонки Флорен посчитал сходной с фигурой т. н. «Перикла» на щите Афины Парфенос, не зная, что это изображение амазонки с мечом, а не стратега с копьем.

Основными в работе Флорена стали рассуждения об утраченной голове Амазонки Маттеи и попытка реконструкции оригинального облика статуи. Кариатиду с виллы Герода Аттика (см. Приложение, ил. 78 a) он счел вольной интерпретацией оригинала, неточной в деталях, и исключил ее из числа очевидных иконографических источников. Изображение прически на гемме Наттера (см. Приложение, ил. 67 b) Флорен назвал малоинформативным. Положение головы Амазонки Маттеи он увязал с раной на левом бедре, утвердив ее наклон и легкий поворот влево. Поэтому голова гермы с виллы Папирусов (см. Приложение, ил. 12 a) была им категорично отвергнута из-за ее поворота вправо. По той же причине он счел несоответствующей замыслу Фидия и голову Амазонки из Петворт-Хаус. Однако Флорен полностью поддержал мнение Арндта относительно головы Анадумена из той же коллекции, как наиболее соответствующей реалиям типа Маттеи: голова повернута влево и волосы реплики Аббати сохранили остатки конструктивной перемычки, соединявшей голову с поднятой над ней правой рукой. Наличие этого мраморного соединения навело Флорена на мысль, что рука находилась близко к волосам, иначе фронтальное восприятие статуи было бы негармоничным. Горизонтальные складки на шее («кольца Венеры»), по его мнению, свидетельствуют о том, что голова женская. «Кольца Венеры» ясно читаются на шее Афины Медичи и Афины Парфенос (на репликах в Мадриде и Лувре). Флорен нашел сходство трактовки губ и прядей волос Анадумена с работами, восходящими к творчеству Фидия (Афина Медичи, Сфинкс и ее жертва (см. Приложение, ил. 32) с трона Зевса в Олимпии). Флорен, не имея возможности сделать гипсовую реконструкцию, показал ее предполагаемый внешний вид путем фотомонтажа,

соединив реконструкцию Бекатти с головой Анадумена[217]. Очевидно, что попытка вернуться к заблуждениям Арндта в понимании юношеской головы как женской из-за «колец Венеры», построена на полном непонимании времени ее создания. В эпоху эллинизма многие юношеские и портретные мужские образы снабжены этой деталью на шее. Считать же Анадумена восходящим к V в. до н. э. невозможно, по причине проявления в нем черт, характерных для школы Праксителя.

В 1993 г. профессор классической археологии Франкфуртского университета Ганс фон Штойбен опубликовал наиболее серьезное со времен Ноака исследование Амазонок Шарра и Сосикла, указывая на их соответствие искусству Поликлета. Он выявил характерные черты пластики мастера, отметив схематичность пальцев рук Дорифора. На взгляд фон Штойбена, Дорифор статичен и этим схож с Амазонкой Сосикла, а не с Шарра, которая подвижна, несмотря на колонну, поэтому Поликлет должен был забыть все свое искусство, чтобы создать Амазонку Шарра, настолько она не согласуется с его принципами хиазма и композиционным напряжением в центре статуи. Сходство позы этого типа с Дорифором иллюзорно и обманчиво из-за избирательности точек фотографирования. На самом деле, Амазонка Шарра нарушает хиазм и *Канон* легкомысленностью своей позы. Стороны ее тела округло переходят одна в другую, в то время как у статуй Поликлета каждая сторона повернута к смежной под прямым углом. Фон Штойбен понял *Канон* скульптора, как чувство меры и равновесия, явленные в Дорифоре (см. Приложение, ил. 46 а) и Эфебе Вестмакотта (см. Приложение, ил. 43 а). Драпировки и образы Амазонок Шарра и Маттеи аттичны и схожи с изображениями на щите Афины Парфенос, а тип Сосикла отличается от них хламидой и индивидуальностью прически. Ее волосы словно гнездо змей усиливают впечатление хаоса битвы, а прическа Шарра и Маттеи (по кариатиде) банальны и могут принадлежать любому женскому образу своего времени. Голова Амазонки Сосикла повторяет формой головы Дорифора,

[217] Floren J. Die Amazone des Phidias // ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. Festschrift für M. Wegner zum 90. Geburtstag. 1992. P. 119–141.

Диадумена и Атлета Вестмакотта (см. Приложение, ил. 42), а голова типа Шарра совсем другая. Также он отметил абсолютное сходство пластического решения колен опорных ног Дорифора и Амазонки Сосикла. Особенное внимание фон Штойбен уделил хламиде статуи. В ней, по его мнению, Поликлет явил модульную основу своего *Канона*, разделив на равные по высоте части. Чередующиеся ритмы складок сообщают искомое движение, но при этом выдерживают строго математическую меру. Таким образом, он уверенно атрибутировал Амазонку Сосикла Поликлету, поскольку именно в ней скульптор будто преодолевает шаблоны стиля и законы природы через математическую гармонию и динамическое напряжение статического, по сути, образа. При этом Амазонку Шарра он атрибутировал Кресилу без какой-либо дополнительной аргументации[218].

В 1995 г. современную оценку исследованиям Грефа и Ноака дал профессор классической археологии Кильского университета Бернхард Шмальц, полностью подтвердив справедливость их выводов. Наблюдения Грефа сходства пластических решений локонов на голове Амазонки Сосикла и статуй Поликлета Шмальц признал правомерными и подчеркнул, что волосы типа Шарра ни в чем не повторяют образцы Поликлета. Также он счел скругленность переходов боковых частей таза Амазонки Шарра, указанную Ноаком (см. Приложение, ил. 3), противоречащей скульптурной «квадратности» образцов мастера, которая просматривается на тазе типа Сосикла. Анализируя положение ног Амазонки Сосикла, Шмальц определил ее создание мастером временем после Дорифора, но прежде Диадумена. В Амазонке Шарра он отметил в складках хитона систему двойных каскадов (см. Приложение, ил. 24 а), соответствующую образам на фронтонах Парфенона[219].

В 2000 г. Тони Хельшер предпринял попытку вписать памятник амазонкам в политический контекст 435 г. до н. э., тем самым попытавшись объяснить привлечение Поликлета, Фидия и Кресила к работе над статуями. Неизбежная

[218] Steuben H. von. Op. cit. P. 73–102.
[219] Schmaltz B. Zu den ephesischen Amazonen // Archäologischer Anzeiger. 1995. P. 335–343.

спекулятивность его реконструкции показала, насколько трудно такая датировка согласуется с художественным замыслом памятника. При этом Хельшер специально отстранился от попыток атрибуции типов Раненых Амазонок, считая, что все попытки определения стиля Поликлета грешат субъективностью восприятия каждого исследователя. Тем не менее, он выразил согласие со сходством Атлета Вестмакотта и Амазонки Сосикла[220].

В 2004 г. свое понимание Амазонки Сосикла как воспроизведения работы Поликлета продемонстрировал научный сотрудник факультета классической археологии университета Суор Орсола Бенинкаса Винченцо Франчиози в своем исследовании статуи Дорифора, где он предложил считать прославленного «копьеносца» Эфебом Вестмакотта. В своей реконструкции «нового Дорифора» Франчиози поместил копье в его правую руку вертикально, основываясь на правильном, по его мнению, положении древка в руке Амазонки Сосикла с виллы д'Эсте[221].

В 2007 г. Саша Канштайнер, Лаури Леман, Бернд Зайденштикер и Клаус Штеммер опубликовали свои исследования античных литературных свидетельств о скульптуре Древней Греции. Амазонка Фидия понималась ими как оригинал типа Маттеи, дополненного Арндтом головой Анадумена из собрания Петворт-Хаус. Авторы согласились с мнением Флорена, отрицавшего мужской тип головы. В отличие от него они опубликовали гипсовую реконструкцию Амазонки Фидия, снабдив торс из собрания Маттеи головой Анадумена Аббати и новыми руками. Общее несовпадение образа с кариатидой из виллы Герода Аттика (см. Приложение, ил. 78 а) и с изображениями на геммах они объяснили усредненностью облика Амазонки на этих памятниках. Канштайнер, Леман, Зайденштикер и Штеммер допускали вероятность, что Амазонкой Кресила может быть как тип Шарра, так и тип Сосикла, но предпочли считать ее оригиналом для Амазонки Шарра. Также они сообщили, что в Эсихе (провинция Севилья) найдена

---

[220] Hölscher T. Die Amazonen von Ephesos: Ein Monument der Selbstbehauptung // Bulletin de Correspondance Hellénique. Supplément. 2000. Vol. 38. P. 205–218.

[221] Franciosi V. Il "Doriforo" di Policleto: Un'indagine filologica a 140 anni dall'identificazione // Eidola. 2004. № 1. P. 79.

полностью сохранившаяся реплика этого типа (см. Приложение, ил. 18 a). К Амазонке Поликлета они посчитали восходящим тип Сосикла, поскольку на нем хорошо просматривается почерк этого скульптора[222].

В 2015 г. попытку определить авторов Амазонок типов Сосикла и Шарра предприняли Киоко Сенгоку-Хага, Сае Бусеки, Мин Лю, Шинтаро Оно, Такеши Ойши, Такеши Масуда и Кацуши Икеучи. Они провели 3D сканирование лицевых частей статуй и их слепков из собрания в Мюнхене дабы при совмещении соотнесенных масштабами лиц отметить, какие совпадают между собою, а какие нет. В качестве образцов работ Поликлета был выбран Дорифор Аполлония (см. Приложение, ил. 12 b) и Диадумен с Делоса[223] (см. Приложение, ил. 46 b). При совмещении между собою и с лицом Амазонки Сосикла[224] (см. Приложение, ил. 42 a) они почти совпали, выявив отличия от лица Амазонки Шарра (нос и подбородок разнятся, больше с Диадуменом, чем с Дорифором) и Амазонки гермы Аполлония (глазницы и скулы другие, и сходство ближе к Диадумену, чем к Дорифору). Далее было проведено сравнение лицевых частей Дорифора и Амазонки Шарра с лицами статуй, приписываемых Кресилу, – гермы Перикла из Лондона (см. Приложение, ил. 68 c) и Диомеда из Кум[225] (см. Приложение, ил. 47 b). В результате, лица Амазонки и Перикла местами оказались похожи, тогда как лица Диомеда и Дорифора совпали полностью. Диомед и Амазонка не совпали. Учёные пришли к выводу, что Перикл и Амазонка Шарра восходят к работам Кресила, а Диомед и Амазонка Сосикла к творчеству Поликлета[226]. Исследование подтвердило объективные наблюдения Б. Грефа и Ф. Ноака, указывавших на тождественный работам Поликлета характер пластических особенностей Амазонки Сосикла.

---

[222] Text und Sculptur: Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antike in Wort und Bild / S. Kansteiner, L. Lehmann, B. Seidensticker, K. Stemmer. Berlin, 2007. P. 50–52, 58–61, 69–70.
[223] Athens, National Museum. Inv. 1826.
[224] Musei Capitolini. Inv. 1091.
[225] Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. 144978.
[226] Polykleitos' Works from "One Model": New Evidence Obtained from 3D Digital Shape Comparisons / K. Sengoku-Haga, Y. Zhang, M. Lu [et al.] // New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia. 2015. P. 201–222.

Безусловно, проведенное исследование привлекает внимание новизной аргументации, преодолевшей стагнацию в полемике о пластических особенностях скульптурного наследия Фидия, Поликлета и Кресила. Однако то, что стало возможным в отношении образов работы Поликлета, пока мало применимо к наследию Фидия и Кресила из-за ограниченности круга надежно атрибутированных произведений.

В 2021 г. научный сотрудник Собрания скульптуры в Дрездене Саша Канштайнер высказал свое понимание вариативности деталей на разномасштабных репликах утраченных произведений Поликлета. В качестве Амазонки аргосского мастера он рассмотрел головы, относящиеся к типу Сосикла, и предложил считать те образцы, где тыльная часть прически разнится с пластическими решениями локонов Амазонки Сосикла – воспроизведением неизвестной статуи Поликлета, созданной на основе его Амазонки[227].

Необходимо отметить, что Канштайнер совсем не учел зафиксированное статуэткой из собрания Х. Тиелена (см. Приложение, ил. 80) существенные отличия эллинистической мраморной реплики типа Маттеи от ее воспроизведений римского периода. Скорее всего, копиисты не всегда имели возможность работать по полным гипсовым слепкам с бронзовых оригиналов, поэтому неотформованные части были вынуждены восполнять по воображению. Поэтому головы Амазонки Поликлета, созданные для герм, вариативны с тыльной стороны, поскольку резались по слепку с ее лицевой части. Таким образом, мы не можем согласиться с выводами Канштайнера, но они показательны как пример современного мышления, подчиненного новизне идеи без учета всей полноты накопленного археологического материала.

В отечественном же искусствознании только в последней четверти XX в. ошибочные точки зрения Михаэлиса и Фуртвенглера перестали быть единственными и непререкаемыми, уступив место частично верным выводам Грефа. Так, в 1980 г. классический филолог Аза Алибековна Тахо-Годи назвала

[227] Kansteiner S. Überlegungen zum Œuvre Polyklets // Archäologischer Anzeiger. 2021. Vol. 2. P. 74–95.

Амазонку Сосикла копией с оригинала Поликлета, а Амазонку Шарра отнесла к наследию Кресила, при этом в своем изложении истории возведения памятника амазонкам в Эфесе, неверно указав, что участие Кидона в конкурсе не упомянуто Плинием, и восходит к другим источникам[228]. Эта неточность свидетельствует об отсутствии интереса даже столь крупного советского ученого к теме.

В своем совместном исследовании 1986 г. по мастерам Древней Греции Анна Петровна Чубова, Галина Игоревна Конькова и Людмила Ивановна Давыдова в качестве эфесского произведения Поликлета также рассматривали только Амазонку Сосикла, считая ее пассивную покорность причиной победы художника в соревновании. Амазонкой Фидия по-прежнему определялся тип Маттеи, а работа Кресила (тип Шарра) называлась «невыразительной» и «скованной». Эфесская Амазонка (пятый тип) была вовсе не известна авторам, поэтому они называют Амазонку Фрадмона неопознанной среди римской скульптуры[229].

В том же году историк искусства Ирина Игоревна Саверкина издала каталог скульптур V в. до н. э. из собрания Эрмитажа. В коллекцию входит мраморная голова Амазонки Сосикла (Inv. A 324), поэтому Саверкина обозначила взгляды на авторство Раненых Амазонок, придерживаясь той же атрибуции типов, что и Чубова, Конькова и Давыдова, но все же упомянув тип Дориа-Памфили и Эфесскую Амазонку как реплики, относящиеся к творчеству Кидона и Фрадмона. В качестве главной причины, затрудняющей определение авторства, Саверкина привела мнение В. Поульсена о художественное влиянии скульпторов друг на друга[230].

Таким образом, постепенно в мировом и отечественном искусствознании точность выводов Б. Грефа и Ф. Ноака потеснила надуманные обобщения А. Михаэлиса и А. Фуртвенглера. Как результат, творчество Поликлета перестало

---

[228] Тахо-Годи А.А. Амазонки // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 64–65.

[229] Чубова А.П., Конькова Г.И., Давыдова Л.И. Античные мастера. Скульпторы и живописцы. Л.: Искусство, 1986. С. 49–51.

[230] Саверкина И.И. Греческая скульптура V в. до н. э. в собрании Эрмитажа. Л.: Искусство, 1986. С. 75–77.

восприниматься провинциальным и однобоким. Художественные особенности его Амазонки сделали перспективными поиски реплик его утраченных женских образов – Геры Аргосской и Афродиты Амиклейской. Однако общая картина искусства Фидия и Кресила по-прежнему оставалась неопределенной.

1.3 Дискуссионные точки зрения

Чтобы преодолеть сложившуюся с конца XIX в. тупиковую ситуацию, когда последователи концепции Михаэлиса – Фурвенглера пытаются выстоять под натиском неопровержимых доказательств своей неправоты в отношении атрибуции Амазонки Сосикла, а их противники не могут окончательно выявить авторов типов Маттеи и Шарра, другие исследователи пытались по-новому взглянуть на текущую проблему, предлагая весьма смелые варианты ее решения.

Если в случае Амазонки Маттеи силы исследователей сосредотачивались на поиске ее головы, то в отношении двух других типов высказывались точки зрения об их связи с наследием Поликлета, понимая его как виртуоза деталировки, склонного к отвлеченному формализму в реализации пластического замысла. Однако отсутствие у Амазонки Шарра общих черт с Дорифором и Диадуменом иногда вынуждало исключать Поликлета из ее авторов.

Так, в 1927 г. историк искусства Франклин Джонсон посчитал спорной атрибуцию Поликлету Амазонки Шарра, а вместе с ней и Нарцисса[231] (см. Приложение, ил. 51 b). Он отнес их к IV в. до н. э. Джонсон также отверг мнение Ноака об авторстве Стронгилиона из-за отсутствия данных, что его Амазонка находилась в Эфесе в отличие от типа Шарра, что известно благодаря рельефу из убранства Артемисиона. Джонсон также предположил, что тип Дориа-Памфили (см. Приложение, ил. 1 a) являлся образцом для автора Амазонки Шарра, а многочисленность ее копий объяснима популярностью варианта, где фигура частично обнажена. Ее автором он назвал Фрадмона, считая его скульптором

[231] Louvre. Inv. MA 456.

IV в. до н. э., который создал свой вариант статуи, заочно соревнуясь с великими предшественниками[232].

В 1951 г. археолог Пеллегрино Сестиери также высказался об Амазонке Дориа-Памфили. Он справедливо отказался считать ее относящейся к эфесскому конкурсу. Полностью закрытая грудь статуи, по его мнению, говорит скорее об иконографии Артемиды нежели об Амазонке. Систиери предположил, что статуя никогда не имела опорного столба под левой рукой и дополнена чужой головой, поскольку ее выражение не свойственно скульптуре V в. до н. э. Однако он не стал отрицать ее очевидную пластическую связь с Амазонкой Шарра[233].

В следующем году филолог-классик Карстен Фрис Йохансен предложил свою интерпретацию голеностопных ремней статуй Амазонок Шарра и Маттеи. Ранее они считались элементами крепежа шипа шпоры, но он определил их как кожаные фиксаторы голеностопного сустава, характерные для греческих всадников, танцоров и акробатов[234].

Совсем другой взгляд на происхождение статуй Раненых Амазонок в 1974 г. изложила археолог и специалист по древнегреческой скульптуре Брунильда Риджвей. Она сочла, что рассказ Плиния о конкурсе между скульпторами V в. до н. э. опровергается стилистическими особенностями сохранившихся Раненых Амазонок, при этом тип Сосикла был ей относен к описанному римским историком времени. Риджвей предположила, что именно эта статуя в сочетании с фигурой, воспроизведенной на театральной колонне Эфеса (см. Приложение, ил. 5 с), сформировала первоначальное ядро того памятника из пяти Амазонок, который был известен Плинию. Она не смогла определить автора оригинала для типа Сосикла, но предположила, что им мог быть Ктесилай – создатель Раненой Амазонки и Дорифора[235].

---

[232] Johnson F.P. Lysippos. New York, 1968. P. 30.
[233] Sestieri P.C. Alla ricerca di Phradmon // Archeologia Classica. 1951. № 3. P. 14.
[234] Friis Johansen K. Et Bidrag til Rytterspоrens ældste Historie // Corolla Archaeologica in honorem C.A. Nordman. 1952. P. 42–46.
[235] Plinius. Op. cit. XXXIV, 75.

Амазонку Маттеи Риджвей определила как принадлежащую концу IV в. до н. э. по причине винтообразного движения ее плечевого и тазобедренного пояса, а также общей трехмерности позы и драпировки хитона, рассчитанных на обзор с боковых сторон. Обнажение левой груди она сочла нетипичным и объяснила его композиционной задачей статуи – зеркально отражать другую фигуру с обнаженной правой грудью, связывая их в единую группу. Назначив Фрадмона подходящим по времени автором, Риджвей отнесла создание Амазонки Маттеи ко временам восстановления Артемисиона по рапоряжению Александра Великого (последняя четверть IV в. до н. э.).

Тип Шарра в паре с Амазонкой Дориа-Памфили, по мнению Риджвей, являются классицизированными под V в. до н. э творениями анатолийских скульпторов времен Августа. К этому же времени она отнесла и рельеф алтаря с изображением Амазонки Шарра (см. Приложение, ил. 6 c). Риджвей сочла жест правой руки статуи и наличие опоры не свойственными бронзовым образам до Праксителя, а пластическое решение складок хитона искусственным и типичным для архаизированной скульптуры I в. до н. э. Правление Августа было выбрано в качестве времени их создания из-за того, что Артемисион в 5 г. до н. э. был соединен стеной с Августеумом.

Риджвей предложила собственную графическую реконструкцию памятника амазонкам, каким его знал Плиний, решивший, что порядок статуй является результатом конкурса (см. Приложение, ил. 1 b). Первой стояла Амазонка Кресила или Ктесилая (тип Сосикла), считавшаяся работой Поликлета. Ее копье обрамляло край многофигурного скульптурного монумента. Второй стояла поздняя Амазонка (тип Шарра). Именно ее предание считало работой Фидия из-за сходства с поверженной амазонкой на щите Афины Парфенос (см. Приложение, ил. 19). Третьей статуей группы была Амазонка Фрадмона (тип Маттеи), приписанная молвой Кресилу, чье копье держало центр композиции. Четвертой была ещё одна поздняя Амазонка (тип Дориа-Памфили), автором которой

посчитали Кидона. Замыкала ряд копьем в левой руке Амазонка неизвестного автора (Эфесский тип), которою понимали как произведение Фрадмона[236].

Выводы Риджвей о поздней датировке оригинала Амазонки Шарра послужили причиной пересмотра Антоном Баммером сюжетного контекста эфесского алтарного рельефа с этим типом Амазонки. Он счел возможным по-прежнему считать рельеф относящимся к IV в. до н. э., но при этом предположил его первичность по отношению к круглой скульптуре. Баммер предложил понимать рельеф как фрагмент сцены Амазономахии, которая украшала часть рельефного фриза внутри алтарной ограды[237].

Дополнительной популяризацией взглядов Риджвей явилась публикация 1976 г. археолога-эллиниста Пьера Девамбе с изложением ее выводов в качестве примера современного анализа античной скульптуры[238].

Таким образом становится очевидным, что взаимоисключающие друг друга позиции Фуртвенглера и Грефа продолжили сосуществовать в третьей четверти XX в., несмотря на публикацию новых реплик Раненых Амазонок. Однако теория Риджвей внесла долгожданную новизну в понимание проблемы. Она, полностью отвергнув прежнее доверие тексту Плиния, приняла стилистическую разницу статуй за временную. Ошибочность такого суждения значительно позже покажут Воины из Риаче (илл. 9 b, 11 b), созданные одновременно в одной мастерской столь разными по школе авторами, что будут казаться принадлежащими разным эпохам. При этом мы не можем не отметить справедливость рассуждений Риджвей о мнении Плиния об авторах трех основных типов Амазонок. Но общее недоверие историку направило ее по ложному пути гиперкритики, из-за чего она приняла верное за мнимое. Тем не менее, взгляд Риджвей позволил другим исследователям вновь высказывать собственное мнение, идущее вразрез с концепциями Фуртвенглера и Грефа.

---

[236] Ridgway B.S. Op. cit. 1974. P. 1–17.

[237] Bammer A. Amazonen und das Artemision von Ephesos // Revue Archéologique. Nouvelle Série. Études sur les relations entre Grèce et Anatolie offertes à Pierre Demargne. 1976. Fasc. 1 (1). P. 95–99.

[238] Devambez P. Le groupe statuaire des Amazones à Éphèse // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles–Lettres, 120e année. 1976. № 1. P. 163–168.

Свой взгляд на Амазонку Фидия высказала в 1982 г. археолог и филолог-классик, профессор истории изобразительного искусства в Нью-Йоркском университете, Эвелин Харрисон. Она предположила, что голова гермы с виллы Папирусов (см. Приложение, ил. 12 a) и ее мраморная реплика с виллы Адриана является точной копией головы Амазонки Фидия, хотя и не принадлежат телу Амазонки Маттеи, с которой так часто связывают имя скульптора. Харрисон была убеждена, что торс работы Фидия не был популярным. Воспроизводящей его статую она сочла кариатиду с виллы Герода Аттика (см. Приложение, ил. 78 a), а Амазонку Маттеи – изящно облагороженной поздней версией с измененными движениями тела и ритмами драпировки. Тема опоры на копье, по мнению Харрисон, повествует о стойкости Амазонки: она уже почти мертва, но копье не дает ей упасть. Именно поэтому ее выбрали для образа кариатиды.

Касательно Амазонки Маттеи Харрисон отвергла предположение Вебер о луке в ее руках[239] из-за его большого размера. Такой лук не типичен для всадницы и требует отдельного колчана, которого у Амазонки нет. Отверстие на левом плече реплики из Канопы (см. Приложение, ил. 4 b) Харрисон объяснила крепежом металлической ленты-обруча, венчавшей шест или весло в руках статуи. Амазонка, по ее мнению, причаливала к берегу, а лента символизировала ее мирные намерения. При этом Харрисон разделила мнение Вебер, что голова из Петворт-Хаус стилистически близка Амазонке Маттеи, подчеркнув, что для статуи она не является оригинальной, поскольку Корнелиус Вермеул определил, что торс из Петворт-Хаус сделан из потемневшего паросского мрамора, а приставленная к нему голова слегка крупновата и вырезана из мутной разновидности мрамора пентелийского[240] (см. Приложение, ил. 78 c).

Также Харрисон не смогла согласиться с выводами Риджвей о римской датировке оригинала Амазонки Шарра. Сопоставив ее голову с головами кариатид Эрехтейона, Афины Веллетри, Ники с Агоры (см. Приложение, ил. 31 b)

---

[239] Weber M. Op. cit. 1984. P. 75–126.

[240] Vermeule C.C. Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain // American Journal of Archaeology. 1955. Vol. 59 (2). P. 145.

и Геры Боргезе, а симметрию складок подола с одеждой Венеры Генетрикс, она показала, что все они относятся к одному времени. Харрисон выразила убежденность, что влияние искусства Поликлета было огромно, и Амазонка Шарра несет на себе следы его влияния, как и многие произведения того времени, – но она ни в коем случае не является подражанием Амазонке Поликлета (тип Сосикла), как, например, Эфесская Амазонка. Относительно которой Харрисон повторила гипотезу Риджвей, что Эфесская Амазонка держала копье левой рукой, при этом добавила, что левая рука могла иметь рану, а правая, скорее всего, держала фиалу[241].

До публикации гипсовых слепков из скульптурной мастерской в Байях, которые показали достаточно высокую степень соответствия римских мраморных копий утраченным оригиналам (одной из первых стала статья Г. Рихтер[242]), сам факт изучения скульптурного наследия Фидия, Поликлета и Кресила по поздним повторениям не мог не вызывать сомнений. Разделение римских воспроизведений на копии, творчески переработанные реплики и стилизации, сделанное Георгом Липпольдом[243], послужило распространению во второй половине XX в. мнения, что степень точности копийного воспроизведения греческих оригиналов напрямую зависила от вкусов римских заказчиков. При этом политическая предвзятость англосаксонских исследователей к выводам немецких археологов-классиков привела к формированию особого взгляда на римское копийное производство как на самостоятельное творчество, не связанное напрямую с наследием Эллады[244]. Наиболее ярко контекстный подход англоязычных

---

[241] Harrison E. Op. cit. 1982. P. 65–81.
[242] Richter G.M.A. An Aristogeiton from Baiae // American Journal of Archaeology.1970. Vol. 74 (3). P. 296–297.
[243] Lippold G. Kopien und Umbildungen griechischer Statuen. München: C.H. Becksche Verlagsbuchhandlung, O. Beck, 1923.
[244] Сечин А.Г. Указ. соч. С. 198.

антиковедов прозвучал в исследованиях Риса Карпентера[245] и Марка Фуллертона[246].

Нельзя не отметить, что споры о соотношении копии и оригинала, а также о корректности выводов Фуртвенглера и его последователей, являются результатом отсутствия у участников спора личного опыта копирования произведений искусства. Как следствие, вариативность римских реплик понималась творческой трансформацией, переосмыслением оригинала в контексте эстетических задач эпохи. Однако цель копииста никогда не бывает творческой (это, в определенной степени, тиражное производство), искажения деталей всегда являются вынужденными. Резчик, не имея под рукой полный гипсовый слепок, дорабатывал отсутствующие части по их описанию или же по личному представлению. Поэтому большинство сложнопрофилированных копий с одного оригинала разнятся между собой (Амазонка Маттеи, Диомед с Палладием и т. п.). Также головы Амазонок, созданные для герм, зачастую воспроизводят только их фронтальные части. При этом особенности самих гипсовых слепков дополнительно вносили вынужденные изменения в восприятие резчиком художественных особенностей копируемых статуй. Например, слепок лица Аристогитона из Байи показывает, что вставные пластины ресниц закрывались воском ради сохранности, создавая дополнительный объем, который копииисты переделывали в веки, увеличивая степень их выноса на длину ресниц.

Однако, несмотря на критику рассуждений Фуртвенглера, сами его атрибуционные выводы крайне редко подвергались пересмотру и уточнению. Так, в 1985 г. археолог, искусствовед и профессор Оксфорда Джон Бордман, проанализировав скульптуру классики по сохранившимся оригиналам, был вынужден посвятить римским копиям последние две главы[247], кратко ознакомив

[245] Carpenter Rh. Greek Sculpture: A Critical Review. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
[246] Fullerton M.D. Art and Archaeology of the Roman World. London: Thames & Hudson, 2020; Fullerton M. D. Greek Sculpture. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Inc., 2016.
[247] Boardman J. Greek Sculpture. The Classical Period. London: Thames & Hadson, 1995. P. 203–237.

читателя с основными сведениями о творчестве ведущих мастеров эпохи. При этом он с некоторыми оговорками повторил основные атрибуции Фуртвенглера.

Показательно, что сочетание мюнхенского торса и болонской головы, спекулятивно предложенное Фурвенглером в качестве реплики Лемнии Фидия, хоть и было отвергнуто как воспроизведение классического оригинала доцентом кафедры истории искусств и археологии Колумбийского колледжа искусств и наук Кимом Хартсвиком[248], но было заново помещено профессором классической археологии Национального университета Афин Ольгой Палагией в контекст скульптурного наследия V в. до н. э.[249]

В 1996 г. вышел кембриджский сборник статей по индивидуальному стилю древнегреческих скульпторов. В нем Эвелин Харрисон, как ведущий специалист по творчеству Фидия, еще раз подтвердила свою позицию, что голова бронзовой гермы и мраморная реплика из криптопортика в Тиволи восходят к Амазонке Фидия[250]. Об Амазонке же Поликлета высказался Адольф Борбейн. Он констатировал, что определение Поликлета как автора типа Сосикла или Шарра зависит исключительно от точки зрения, был ли скульптор склонен к свободе творческого самовыражения или же к повторению одной и той же ранее найденной схеме контрапоста. Собственную позицию Борбейн так и не обозначил[251].

Противоречивость мнений о происхождении бронзовых оригиналов Раненых Амазонок привело к тому, что тема их атрибуции перестала быть актуальной. Так археолог и историк искусства Джон Бордман в своем очерке по греческой скульптуре 1985 г. лишь перечислил варианты и типы статуй Амазонок, но не стал приводить мнения об их авторах. Он только упомянул, что тип Маттеи иногда реконструируют с копьем, пытаясь привязать к Фидию, и что

---

[248] Hartswick K. J. Op. cit. 1983. P. 335–346.
[249] Palagia O. Op. cit. 1987. P. 81–84.
[250] Harrison E.B. Op. cit. 1996. P. 56.
[251] Borbein A.H. Polykleitos // Personal Styles in Greek Sculpture. Yale Classical Studies. 1996. Vol. 30. P. 82–84.

Харрисон считала голову гермы из Геркуланума принадлежащей статуе этого мастера, другого пятого типа[252].

В 1986 г. вышла статья доцента кафедры истории искусств и археологии Колумбийского колледжа искусств и наук Кима Хартсвика, в которой он попытался пересмотреть понимание изображений статуй Амазонок на колоннах, украшавших сцену театра в Эфесе. Поскольку вместе с ними была обнаружена колонна с изображением Сатира[253], то он предложил видеть на другой колонне не Амазонку, а Диониса, ссылаясь на то, что правая рука рельефа поднята под меньшим углом нежели у реплик типа Шарра (см. Приложение, ил. 5 b), не учтя противоположный наклон головы в иконографии Диониса. Новый же Эфесский тип Амазонки (см. Приложение, ил. 5 c) Хартсвик предложил считать образом города Эфеса, а не статуей конкурса, описанного Плинием[254]. Он, к сожалению, во многом продолжил начатую Риджвей тенденцию анализа статуй эфесских Амазонок без доверия к античным свидетельствам и вне дискуссии об их авторах.

В каталоге масштабной выставки 1990-91 гг. в Музее древней скульптуры во Франкфурте-на-Майне, посвящённой творчеству Поликлета, историк искусства Гертруд Плац-Хорстер опубликовала данные о вариантах геммы Наттера, хранящихся в музейных собраниях. Было надежно установлено, что сердоликовая инталия из Гааги (ныне в Государственном музее древностей Лейдена) была сделана Лоренцом Наттером для Вильгельма IV в 1747-1751 гг. Три реплики из стеклянной пасты собраний Эрмитажа, Портретной галереи Эдинбурга и музея Виктории и Альберта являются работами Джеймса Тасси по копии из серной пасты в коллекции Филиппа фон Штоша. Однако, выяснив происхождение этих образцов, Плац-Хорстер не подвергла сомнению древность самой утерянной геммы Наттера[255].

---

[252] Boardman J. Greek Sculpture. The Classical Period. London, 1995. P. 213–217.
[253] Wien, Kunsthistorisches Museum. Inv. 834.
[254] Hartswick K.J. The so-called "Ephesos Amazon". A New Identification // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1986. Мщд. 101. P. 127–136.
[255] Platz-Horster G. “Smaragdplasma” = Praser, sog. Natter’sche Gemme // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein, 1990. P. 581–584.

В 1993 г. доцент Оберлинского колледжа Мэри Старжеон опубликовала исследование статуи Амазонки[256], найденной в 1929 г. при раскопках театра в Коринфе (см. Приложение, ил. 2 а). Эта статуя соразмерна Раненым Амазонкам, однако одета по-другому. Торс полностью закрыт коротким хитоном без колпоса с перекрестьем ремней на груди, а ноги обуты в эндромисы до колен. Голова и руки статуи не сохранились, однако уцелевшие части полностью повторяют позу Дорифора. Изначально эта находка была определена как копия неизвестной бронзовой статуи Артемиды V в. до н. э. Но Старжеон определила ее как римское классицизированное под стиль Поликлета произведение, изображающее Амазонку[257].

В 2002 г. профессор искусств и гуманитарных наук в Колледже Святого Креста Эллен Перри, проанализировав кариатиду с виллы Герода Аттика (см. Приложение, ил. 78 а), отметила ряд ее отличий от Амазонки Маттеи. Отсутствие мотива раны и обнажение левого голеностопа вкупе с невозможностью помещения копья или лука при реконструкции поднятой правой руки заставило Перри отказаться от понимания этого изображения как «свободной копии» Амазонки Маттеи. Она сделала вывод, что кариатида является собирательным образом двух типов Раненых Амазонок – Маттеи и Шарра[258].

Примеры объединения черт разных типов Амазонок не редкость для римского искусства. Так, на вилле Папирусов в Геркулануме в 2005 г. была раскопана раскрашенная мраморная голова. Археолог Мария Гуидобальди определила ее как реплику типа Шарра[259]. Но последующие исследования

---

[256] Corinth, Archaeological Museum. Inv. S 3723.

[257] Sturgeon M.C. The Corinth Amazon: Formation of a Roman Classical Sculpture // American Journal of Archaeology. 1995. Vol. 99 (3). P. 483–505.

[258] Perry E.E. Rhetoric, Literary Criticism, and the Roman Aesthetics of Artistic Imitation // Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes. The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity. 2002. Vol. 1. P. 163–171.

[259] Guidobaldi M.P. Una testa di Amazzone dipinta // Forma urbis: itinerari nascosti di Roma antica. 2006. An. 11 (4). P. 4–7.

De Simone A. Rediscovering the Villa of the Papyri // The Villa of the Papyri at Herculaneun. Archaeology, Reception, and Digital Reconstruction. Berlin: De Gruyter, 2010. P. 13.

показали, что голова несет в себе черты двух типов – Сосикла и Шарра[260]. Это наблюдение иногда игнорируют и находку по-прежнему относят к типу Шарра вместе со схожей головой, найденной на вилле Папирусов в 1997 г.[261]

Однако, несмотря на возрождение традиционного подхода к изучению авторства эфесских Амазонок, категоричную позицию Риджвей в 2010 г. поддержала магистр искусств в Университете штата Луизиана Кортни Радер. Подробно изложив основные взгляды исследователей на проблему атрибуции Раненых Амазонок, она сочла слова Плиния недостоверными, а идею конкурса скульпторов V в. до н. э. фантастической. Лично склоняясь к атрибуции Фуртвенглера, она все-таки приняла аргументы Риджвей как отвечающие объективным данным. Разнообразие мнений об авторстве Амазонок Радер объяснила активным заимствованием скульпторами античности пластических решений других мастеров[262].

Изучение новой реплики Амазонки из Эсихи (см. Приложение, ил. 18 b), которая сохранила четкие следы раскраски глаз, каймы хитона, пояса, ремней на лодыжках и опорной колонны, побудило Новую глиптотеку Карлсберга в 2010 г. провести подробное исследование частиц краски на поверхности Амазонки Шарра (см. Приложение, ил. 24 a). В итоге, стал понятен характер и состав тонировок римской мраморной копии. Участки кожи были покрыты смесью из красной и жёлтой охры с добавлением египетской синей для уплотнения глубины теней. Радужные оболочки глаз, губы, брови, пояс и опора под левую руку были окрашены в красный цвет пигментом гематита. Волосы на внешних участках были наделены жёлто-оранжевым цветом смешения охры желтой с гематитом, а в углублениях между локонами окрашены в коричнево-фиолетовый оттенок – смесь гематита с египетской синей. Капли крови были обозначены органическим розовым пигментом с добавлением египетской синей ради точной передачи

---

[260] Virtual Relighting of a Roman Statue Head from Herculaneum: A Case Study / J. Happa, M. Williams, G. Turley [et al.] // Proceedings of AFRIGRAPH: International Conference on Computer Graphics, Virtual Reality, Visualisation and Interaction in Africa. 2009. P. 5.

[261] A re-painted Amazon / G. Earl, G. Beale, J. Happa [et al.] // EVA 2009. London, 2009. P. 20–21.

[262] Rader C.A. Finding the originals: a study of the Roman copies of the Tyrannicides and the Amazon group. West Lafayette: Perdue University, 2010. P. 49–72.

цвета[263]. Склеры глаз тонировались светло голубой краской на основе свинцовых белил и египетской синей. Ремни на лодыжках и хитон были раскрашены оттенками красного с тонировкой глубин богатого рельефа ткани коричнево-фиолетовой смесью [264]. Проведенное исследование, хоть и не касалось напрямую искусства Фидия, Поликлета или Кресила, помогло расширить наше представление о цвете памятника амазонкам в Эфесе. Если раньше можно было предполагать, что у бронзового оригинала Амазонки Сосикла волосы были покрыты чернью, а хитон Амазонки типа Маттеи был плакирован золотом, то теперь в отношении типа Шарра стало понятно, что хитон и колонна, скорее всего, были покрыты слоем чистой меди, а волосы – медным сплавом рыжего оттенка.

Таким образом, с конца XIX в. до наших дней только некоторые исследователи пытались решить задачу атрибуции Раненых Амазонок самостоятельно без ориентации на чужое авторитетное мнение. В силу необъективных представлений, порожденных ошибочными или избирательными выводами, многие исследователи подтверждали лишь те художественные особенности наследия Фидия, Поликлета и Кресила, в рамках которых находились с самого начала своих рассуждений, не уточняя и не развивая их. На их фоне выделяется вклад Б. Грефа, А. Малера, Ф. Ноака и Г. фон Штойбена, которые сумели наглядно показать тождественность пластических особенностей Амазонки Сосикла и скульптур Поликлета. При этом Ноак почти доказал по характерным для искусства Фидия особенностям, что именно он создал оригинал Амазонки Шарра. К сожалению, исследователь не сделал этого вывода из-за авторитета Псевдо-Лемнии Фуртвенглера. К. Леман-Хартлебену тоже не хватило уверенности отстоять свой перевод слова ***δοράτιον*** Амазонки Фидия у Лукиана, смысл которого он расширил до ***маленького столба***. Важно также и здравое

[263] Østergaard J.S. The Sciarra Amazon Investigation: Some Archaeological Comments // Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. 2010. Preliminary Report 2. P. 57.

[264] Sargent M.L., Therkildsen R.H. Research on Ancient Sculptural Polychromy with Focus on a 2nd Century CE Marble Amazon // Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. Preliminary Report 2. 2010. P. 33–49.

замечание Б. Риджвей, что именно оригинал Амазонки Шарра считался в древности Амазонкой Фидия из-за сходства ее иконографии с одной из амазонок на щите Афины Парфенос. Не перестает быть ценным заключение М. Вебер о пластическом сходстве Амазонки Маттеи с кругом произведений Кресила.

Нельзя не отметить, что из-за того, что редкие правильные выводы касательно одного типа Раненой Амазонки всегда сопровождались двумя неправильными об остальных, они неизменно пропадали на фоне общего нагромождения заблуждений и почти не проясняли общей картины. Правильная же единовременная атрибуция всех трех типов Амазонок Артемисиона так и не была высказана. Как следствие, не были выявлены и комплексные характеристики творчества создавших их скульпторов.

1.4 Выводы

Итак, история изучения пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила показала, что с конца XIX в. до наших дней сложилась весьма противоречивая картина восприятия творчества каждого мастера, основанная на взаимоисключающих мнениях об их индивидуальных достижениях в искусстве скульптуры.

Концепция Михаэлиса – Фуртвенглера, в силу целого ряда ошибочных атрибуций, сформировала ложное представление о наследии Фидия, наделив его взаимоисключающими качествами калокагатии строгого стиля и прогрессивными достижениями, явленными в мраморах Парфенона. Искусство афинянина изначально понималось как эталонное, наследие же Поликлета – как ограниченное художественным синтезом математики и атлетики. В итоге, Поликлет заметно проиграл Фидию, вынужденно обозначив предшествующий этап в искусстве скульптуры из-за абсолютизации ранних работ мастера. Творчество же Кресила, наоборот, старались трактовать слишком широко, наделяя его качествами пластических достижений поздней классики из-за мнимой

молодости скульптора, сделав центральным мотивом его искусства тему ранения и умирания.

Более предметные исследования пластических особенностей наследия Поликлета, проведенные Грефом и Ноаком, показали всю спекулятивность таких представлений о его творчестве. Заметно разнообразив художественный инструментарий мастера, они смогли представить достаточно объективную картину его наследия, которая постепенно завоевала доверие научного сообщества. Однако ошибочная атрибуция поздних скульптур мастера Поликлету Младшему не позволила полнее описать путь его творческой эволюции.

Высказанные независимые суждения смогли нарушить вековое противостояние последователей Фуртвенглера и Грефа. Заметно оживив дискуссию с позиции гиперкритики, они подорвали доверие к литературным античным источникам, при этом не предложив взамен ничего кроме эволюционного понимания художественного развития скульптуры. Но и эта упрощенная эволюционная схема, свойственная позитивистской науке конца XIX в., была спутана подозрениями, что то или иное произведение могло являться лишь поздним пастишем, стилистически имитирующим различные этапы классики. Разрушительная неопределенность такого подхода вынудила большую часть научного сообщества вернуться к ясности позитивистской концепции Фурвенглера.

Приходится констатировать, что реакционная природа возрождения в последние десятилетия устаревших представлений по-прежнему не способствует выявлению и разграничению комплексных характеристик пластического искусства Фидия, Поликлета и Кресила. Именно эта непреодоленная инерция аналитических рассуждений позапрошлого столетия вместе с отсутствием анализа последних археологических находок, заметно расширивших круг произведений ведущих мастеров высокой классики, служит основанием изысканий в рамках настоящей диссертации.

ГЛАВА 2 НИКИЕВ МИР (421–415 ГГ. ДО Н. Э.) И МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО БРОНЗОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ ВЫСОКОЙ КЛАССИКИ

Скульптурная группа Амазонок, исполненная лучшими аргосскими и афинскими мастерами своего времени для эфесского Артемисиона, является ключевой для понимания эволюции искусства пластики Эллады времен высокой классики. Сохранившиеся мраморные реплики бронзовых оригиналов этого памятника позволяют судить о художественных особенностях работы каждого скульптора. Однако до сих пор отсутствие точного определения времени их создания мешало не только объяснить эти особенности, но также и понять место каждой Амазонки в творчестве ее автора.

Время создания Раненых Амазонок возможно определить, исходя из сообщения Плиния Старшего о хронологической последовательности состязаний Фидия в искусстве с другими мастерами. Только признав достоверность его слов, мы сможем уверенно датировать памятник началом Никиева мира, а не довоенным периодом, как считалось ранее.

Заключенный афинским стратегом Никием в 421 г. до н. э. мир между Делосским и Пелопоннесским союзами позволил мастерам Эллады вернуться к искусству монументальной скульптуры из бронзы, невозможному в условиях военного времени. Стратегическая важность медных сплавов в период мира перестала быть актуальной, что способствовало реализации нового виденья в искусстве скульптуры.

Наиболее известным скульптурным произведением этого периода является Диадумен работы Поликлета. Его художественная разница с довоенным Дорифором очевидна и может служить ключом к пониманию новых тенденций, сложившихся в монументальной пластике послевоенного времени. Сходные принципы пластического языка в искусстве аргосского мастера демонстрирует и Амазонка Сосикла, что позволяет отнести оба произведения к единой эпохе.

Также нам следует убедиться в достоверности слов Плиния Старшего об единовременном создании статуй памятника Фидием, Поликлетом и Кресилом. Для этого необходимо провести сравнение сохранившихся бронзовых оригиналов многофигурного памятника середины V в. до н. э., известных как Воины из Риаче, с мраморными репликами Раненых Амазонок, что позволит подтвердить практические принципы создания мастерами разных скульптурных школ единой многофигурной композиции.

2.1 Особенности возведения вотивных многофигурных композиций из бронзы во второй половине V в. до н. э.

Приступая к анализу вотивных многофигурных бронзовых памятников второй половины V в. до н. э., нельзя не рассмотреть скупые данные и о произведении, созданном Фидием в более ранний период.

Многофигурное приношение в Дельфах, которое состояло из скульптур, сделанных Фидием, известно благодаря Павсанию[265], который сообщил, что видел памятник, который был установлен из десятой доли добычи при Марафоне, следуя вниз от бронзового изображения Деревянного коня работы Антифана из Аргоса, находившегося у входа в святилище с левой стороны. Марафонский памятник стоял на основании с надписью и включал в свою композицию шестнадцать статуй, тринадцать из которых были работами Фидия: Афина, Аполлон, Мильтиад, Эрехтей, Кекроп, Пандион, Леонт, Антиох, Эгей, Акамант, Кодр, Тесей и Филей. Еще три фигуры на памятнике относились к эллинистическому периоду и изображали Антигона, Деметрия и Птолемея.

Факт, что Мильтиад умер с позором через пару лет после битвы при Марафоне, позволяет предположить, что памятник, описанный Павсанием, был воздвигнут афинянами значительно позже 490 г. до н. э. Скорее всего, его установили в правление сына Мильтиада – Кимона.

---

[265] Παυσανίας. Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος. X, 10, 1–2.

Кимон имел наибольший политический вес в Афинах в 470–460 гг. до н. э., пока в 461 г. до н. э. не был подвергнут остракизму. Но в тот период имя Кимона не упоминалось даже на посвятительных гермах в честь его военных побед[266], что слабо соотносится со столь открытым прославлением его отца, включенного в один ряд с богами и героями на общем пьедестале памятника в Дельфах. Однако былая слава Кимона приобрела легендарный статус после провальной политики демократов, и он был официально возвращен Периклом для правления в Афины в 457 г. до н. э.[267] Через восемь лет Кимон умер при осаде Китая[268]. Таким образом, период между возвращением и кончиной стратега является наиболее подходящим для прославления заслуг его семьи.

Присутствие статуй Филея, Кодра и Тесея в дельфийском памятнике свидетельствует, что на замысел сильно влияла личность стратега. Филей являлся мифическим предком семьи Кимона. Кодр, прославился тем, что в бытность свою царем спас афинян от нашествия спартанцев[269], равно как Кимон, который при возвращении из изгнания спас Аттику от нашествия армии Лакедемона. Так и Тесей, чей отец Эгей и сын Акамант были запечатлены на памятнике, имел особое значение для Кимона, который привез его кости со Скироса и учредил его культ в Афинах.

Э. Р. Кнауэр предполагала, что Кимон даже хотел, чтобы статуя Тесея изображала его самого[270]. Мраморная реплика, найденная на вилле Адриана в Тиволи[271], была идентифицирована ей как копия статуи Кимона в образе «нового Тесея», принадлежавшего Марафонскому монументу. Статуя изображает обнаженного воина в коринфском шлеме поверх мидийской шапки (символ победы над персами), держащего левой рукой круглый щит. Предмет в правой руке статуи не сохранился. Кнауэр сочла его тонким и легким, предположив, что

---

[266] Πλούταρχος. Κίμων. 7.
[267] Ibid. 17.
[268] Ibid. 19.
[269] MythographusVaticanus (Vatican Reg. lat. 1401). II, 59.
[270] Кнауэр Э.Р. Некоторые соображения о стеле с воинами // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 165.
[271] Tivoli, Villa Hadriana, Museum. Inv. 2262.

это была уздечка. Таким образом, Фидий мог увековечить поступок молодого Кимона перед битвой при Саламине, когда он, показывая всем пример, демонстративно посвятил в храм Афине уздечку своего коня, взяв оттуда щит, и вступил на корабль[272].

В месте, указанном Павсанием[273], не было обнаружено ничего похожего на базу статуарной группы Марафонского монумента, но у южной стены Афинской сокровищницы был найден длинный известняковый постамент (см. Приложение, ил. 17 d), состоящий из двух ступеней, на верхней имеется надпись, написанная архаизированными буквами ***ΑΘΕΝΑΙΟΙ Τ****[Ο]****Ι ΑΠΟΛΛΟΝ****[****Ι ΑΠΟ ΜΕΔ****]ΟΝ ΑΚΡΟΘΙΝΙΑ ΤΕS ΜΑΡΑΘ****[****Ο****]ΝΙ Μ****[****AXES****]*** *– Афиняне Аполлону над мидянами лучшая часть добычи от битвы при Марафоне.*

Первоначально верхний ряд блоков базы был подписан более мелкими буквами в начертании, характерном для 480–460 гг. до н. э. Позже эти буквы были стерты и заменены более крупными, с теми же словами, когда весь памятник был удлинен в III–II вв. до н. э. При переделке четыре блока с левой стороны основания и, возможно, ныне утраченный пятый камень были оставлены без изменений, но все остальные блоки были перемещены. Часть из них была укорочена, и ни один не был прикреплен заново. Кроме того, в середину основания был вставлен новый блок, а на восточном конце добавлены еще два. Полное совпадение с описанием Павсания позволило сделать вывод, что это и есть тот постамент, который стоял у входа в святилище в конце II в. н. э., а потом был перенесен к стене Афинской сокровищницы, где в обновленном виде уже не был прямым, приобретя поворот на правом конце. [274].

Важно отметить, что следы крепления ног статуй на камнях базы свидетельствуют, что большинство образов стояло в контрапосте, касаясь поверхности лишь пальцами расслабленной ноги, – мотив, наиболее характерный для скульптур Поликлета, уже использованный им для статуи Киниска в Олимпии

---

[272] Πλούταρχος. Op. cit. 2–3.
[273] Παυσανίας. Op. cit. X, 10, 1–2.
[274] Davison C.C., Lundgreen B. Op. cit. Vol. 1. P. 307.

(460 г. до н. э.). А предложенный Кнауэр образ Тесея / Кимона из Тиволи стоит, полностью поместив обе стопы на поверхность плинфа, чем значительно затрудняет определение своего положения в группе.

Наиболее интересной является сделанная Г. Деспинисом и Э. Харрисон идентификация трех римских голов как копий раннеклассических греческих бронзовых статуй, изображающих Мильтиада, Афину и Аполлона (см. Приложение, ил. 17 a, b, c), которые, возможно, восходят к утраченному памятнику работы Фидия в Дельфах[275]. Учитывая сходство между этими тремя фрагментами в происхождении, материале, технике исполнения и стиле позволяют предположить, что они были изготовлены в одной мастерской и когда-то стояли вместе в одной группе, но где они первоначально находились в Афинах неизвестно.

Все три головы найдены в очень плохом состоянии, по причине их вторичного использования в качестве строительного материала стен. Они сделаны из фасийского мрамора и отличаются достаточно схожим мастерством исполнения. Наилучшую сохранность имеет портрет Мильтиада – его характерная для строгого стиля прическа с косами и рядом коротких локонов на шее позволяет датировать оригинал 470–450 гг. до н. э. При этом верхние части голов Афины и Мильтиада[276] одинаково срезаны и снабжены схожими пазами для крепления шлемов коринфского типа.

Нельзя не отметить, что некоторые остатки деталировки затрудняют их воспринимать единым памятником. У Мильтиада зрачки глаз прорезаны достаточно глубоко, а у Афины поверхность склеры уцелевшего глаза хоть и повреждена, но не настолько, чтобы полностью уничтожить ямку зрачка, которая совсем не просматривается. Еще значительнее разница коротких локонов вверху шей Мильтиада и Аполлона. У полководца они решены волнистыми прядями с

---

[275] Despinis G. Vermutungen zum Marathon–Weihgeschenk der Athener in Delphi // Jahrbuch des Deutchen Archäologischen Instituts. 2001. Vol. 116. P. 103–123.
Harrison E.B. Agora S 898 + 722: A Brief Description // Jahrbuch des Deutchen Archäologischen Instituts. 2001. Vol. 116. P. 123–128.

[276] Athens, Akropolis Museum. Inv. 2338; 2344.

раздельно спущенными острыми концами, а у божества концы локонов завернуты подобно ракушкам. Разница деталей может свидетельствовать о том, что эти реплики не восходят к статуям, созданным одним мастером, или же о том, что над мраморным вариантом работали разные копиисты, которые трактовали детали гипсовых слепков индивидуально. При этом одинаковый пластический язык решения длинных локонов путем прорезания продольных параллельных линий, однозначно, свидетельствует о единстве художественного происхождения.

Наиболее поврежденный фрагмент[277], идентифицированный как голова Аполлона, имеет сходную с Мильтиадом прическу из уложенных вокруг головы кос по схеме Аполлона Шуазеля-Гуфье[278]. Важно отметить, что голова Афины имеет тот же масштаб, что и голова Аполлона, и обе они высотой лицевых масок от низа подбородка до бровей (около 14 см) соотносятся со схожими по рисунку локонов и размерам ликов статуями Афины Джустиниани и Аполлона Шуазеля-Гуфье. При этом Афина Джустиниани имеет характерное для дельфийского постамента положение стоп, совпадающее с отверстиями от второй слева статуи в группе. Однако рисунок завитков коротких прядей внизу прически Аполлона и упрощенная параллельность кончиков височных локонов Афины не позволяют нам отнести эти реплики к одному оригиналу. При этом нельзя не отметить сходство решения собранных в широкую косу волос Афины Джустиниани и торса Афины (см. Приложение, ил. 15) из собрания Метрополитен[279], восходящей толи к Афине Арее толи к Афине Промахос – колоссам, созданным Фидием также в память о Марафонской битве при жизни Кимона.

Тем не менее, если допустить, что на постаменте стояла Афина в иконографии Афины Джустиниани (более архаичный вариант из собрания Капитолийского музея[280]), следующим стоял Аполлон (тип Шуазеля-Гуфье), а потом Мильтиад, то можно представить достаточно разнообразный по ритмам и

[277] Athens, Agora Museum. Inv. S 898+722.
[278] British Museum. Inv. 209.
[279] Metropolitan Museum. Inv. 42.11.43
[280] Musei Capitolini. Inv. MC 278.

движениям памятник, статуарная вариативность которого не обладает должной степенью убедительности.

Очевидно, что Аполлон Шуазеля-Гуфье отмечен элементами искусства Каламида и слабо согласуется с наследием Фидия. Куда большую близость к голове из музея Агоры и к скульптурам Фидия имеет римская бронзовая голова мальчика, выполненная в раннеклассическом стиле. Эта бронза, находящаяся в частной коллекции, известна с 1960-х гг. Одно время она выставлялась в Галерее греческой скульптуры античного собрания Людвига в Базеле, потом хранилась в поместье Станфорд Плейс. Однако ее высота (20 см с верхней частью шеи) не позволяет напрямую связать ее с головой из Агоры, высота которой несколько больше (24 см, не считая шеи).

Таким образом, известные данные о Марафонском монументе не способствуют каким-либо выводам об иконографии статуарной группы, но позволяют сложить представление о характере постамента и постепенном отказе от тектоничности в постановке ног статуй 460–450 гг. до н. э.

Из сочинения Павсания известно и о других многофигурных памятниках. Показательным является размах спартанского монумента в честь победы над афинянами в морском сражении при Эгоспотамах в 405 г. до н. э., которая и определила поражение Афин в Декелейской войне.

Павсаний, как всегда, скуп на описания, но из его слов ясно, что статуи монумента навархам-победителям располагались в два ряда. Впереди стояли Диоскуры (работы Антифана из Аргоса), Зевс и Аполлон (сделаны Афенодором из Клитора) и Артемида (работы Дамея тоже из Клитора). В том же ряду с ними располагались Афина, Посейдон, венчающий победным венком Лисандра (этих троих тоже сделал Дамей), Агий – предсказатель при Лисанре (работы Писона из Калаврии) и Гермон – кормчий Лисандра (произведение Теокосма из Мегары).

Сзади стояли лакедемонянин Арак и беотиец Эрианф, Астикрат, Кефисокл, Гермофант и Гикесий, родосцы Тимарх и Диагор, книдец Феодам, эфесец Киммерий, милетец Эантид (эти статуи сделал Тисандр). Рядом с ними были установлены мелосец Феопомп, самосец Клеомед, эвбеец Аристокл, эретриец

Автоном, коринфянин Аристофант, трезенец Аполлодор, эпидаврец Дион (все статуи работы Алипа из Сикиона). Далее располагались пелленец Аксионик, гермионец Феарес, фокеец Пиррий, мегарец Комон, сикионец Агасимен, левкадиец Теликрат, коринфянин Пифодот, амбракиец Эвантид, а замыкали ряд лакедемоняне Эпикидид и Этеоник (эти статуи были изготовлены Патроклом и Канахом)[281].

Таким образом, спартанский монумент состоял из тридцати восьми статуй, расположенных на постаментах в два ряда: две группы на отдельных базах стояли в первом ряду, во втором располагалось двадцать восемь фигур. Трудились над столь грандиозным ансамблем девять скульпторов.

Иконография этого памятника тоже неизвестна. Павсаний выделил только мотив венчания венком Лисандра. Скорее всего, боги и наварх первого ряда были высотой 180 см, а наварх второго ряда – 160 см, при этом их постамент был выше на высоту блока, в результате чего дальняя группа немного возвышалась над головами статуй ближнего ряда[282].

Сохранилось только четыре блока из восьми ближних постаментов, и семь из пятнадцати дальнего. По ним ясно, что подавляющее большинство статуй было создано в поликлетовой схеме контрапоста с отрывом пятки расслабленной ноги от плинфа, но некоторые стояли на постаменте обеими стопами.

По внешним краям первого ряда почти все фигуры были выполнены с опорой на правую ногу (Полидевк, Лисандр, Агий), но замыкающая левая фигура (Гермон) опиралась на левую. Во втором ряду крайние справа Эпикидид и Этеоник также, как Полидевк перед ними, стояли с опорой на правую ногу. Предположительно, тот же ритм поддерживали Пифодот и Автоном. Не отрывал пяток от плинфа Аполлодор, стоявший ближе к центру. Опирались на левую ногу Эвантид (в правой части), Феопомп, Эантид и Эрианф (в левой части)[283].

---

[281] Παυσανίας. Op. cit. X, 9, 7–10.
[282] Bommelaer J.–Fr. Delphica 3. Le monument des "Navarques" // Bulletin de correspondence hellénique. 2011. Vol. 135, livraison 1. P. 231.
[283] Ibid. P. 204.

Постаменты в центре первого ряда, к сожалению, не сохранились. Можно лишь предполагать, что малая часть статуй богов там стояла, не отрывая стоп от плинфа. Большинство же фигур было изготовлено с опорой на правую ногу, и только в левый край композиции включались статуи с опорой на левую.

Такую же картину в показе контрапоста являл стоявший рядом, но созданный на полвека раньше, Марафонский памятник. Все сохранившиеся следы крепления статуй на постамент свидетельствуют, что начиная с правого края статуи отрывали от плинфа левые пятки, но у левого края предпоследняя фигура поставила уже правую ногу на кончики пальцев.

Художественная преемственность спартанского от афинского памятника вполне объяснима – он создавался рядом, с оглядкой на него и с острым желанием превзойти соперника количеством и торжественностью. При этом памятник амазонкам в Эфесе тоже (это будет показано ниже) был организован из ряда статуй с опорой исключительно на правую ногу, и только у крайней слева фигуры контрапост был отражен зеркально. Это важное наблюдение позволяет нам зафиксировать характерную схему использования контрапоста поликлетового типа в многофигурных группах из бронзы в период ранней и высокой классики.

Однако изучение несохранившихся монументов по фрагментам их баз весьма ограничено; и поэтому необходимо рассмотреть пример вотивного монументального группового ансамбля, чьи статуи дошли до наших дней.

Примером сохранившихся оригиналов бронзовых статуй второй половины V в. до н. э., сделанных разными мастерами для одного памятника, являются Воины из Риаче[284] (илл. 9 b, 11 b). Они наглядно демонстрируют практикуемый в монументальной пластике Древней Эллады художественный метод создания представителями разных школ многофигурного ансамбля путем объединения всех статуй в группе иконографическим однообразием[285].

---

[284] Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Inv. 12801; Inv. 12802.

[285] Sabbione C. La statua A // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 157–186; Sabbione C. La statua B // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 187–210.

Оба Воина из Риаче стоят с опорой на правую ногу, повернув головы по направлению ее стопы. Расслабленная же левая нога не отрывает пятки от постамента, но выдвигается вперед, как у Аполлона Шуазеля-Гуфье и у т. н. Тесея из Тиволи. Такая схема контрапоста наиболее характерна для эпохи строгого стиля, она сообщает фигуре уверенность и торжественную величавость[286]. На согнутых левых руках статуй изначально крепились круглые щиты, в опущенных правых руках находились когда-то копья, а головы венчали отодвинутые на затылки шлемы коринфского типа, ныне утраченные.

Головы каждой из статуй имеют разную степень поворота в сторону правого плеча. Если Воин Б смотрит вперед почти фронтально, лишь слегка повернув голову, при этом сильно наклонив ее, тем самым поддерживая динамику, заданную направлением левой голени, то Воин А, не наклоняя, решительно развернул голову и смотрит в правую от себя сторону. Эта разница позволяет предположить, что Воин А стоял на правом краю постамента, а Воин Б находился в его центре. Между ними стояла, как минимум, еще одна фигура, чей лик имел менее активный угол поворота, чем у Воина А, но он был куда заметнее, чем у Воина Б.

Положением в группе также обусловлено и направление древков их несохранившихся копий, положение которых можно восстановить по пальцам правых рук. У Воина А копье стояло почти вертикально, с легким наклоном верхнего наконечника в сторону центра памятника. Копье же Воина Б располагалось по куда более активной диагонали, направляя верхний наконечник к левому краю композиции. Таким образом памятник, скорее всего, изначально был обрамлен достаточно строгими вертикалями древков, но в своей центральной части позволял художественную свободу для наклона копий (см. Приложение, ил. 8 b).

[286] Di Vita A. Due capolavori attici: gli oplitodromi – "eroi" di Riace // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 261–262.

Абсолютная тождественность иконографии Воинов из Риаче при очевидной стилистической и технической разнице[287] породила ряд ошибочных гипотез об их разновременном происхождении[288]. Однако, теперь доказано не только их общее время создания[289], но и то, что отливались они в одной и той же местности[290]. Временная разница стилей объясняется тем, что их авторы хоть и были современниками, но принадлежали к разным поколениям и к разным скульптурным школам. При этом это были весьма прославленные мастера, произведения которых сохранились в бронзовых и мраморных копиях.

Воин А (см. Приложение, ил. 9 b) был сделан выдающимся скульптором эпохи строгого стиля[291], современником Мирона. Он создал весьма индивидуальный физиономический тип для своих скульптурных образов на основе архаической схемы лицевой маски, низко располагая глаза и рот относительно бровей и носа. При этом главной художественной особенностью его пластики являются вычурно завитые на концах пряди волос, которые были не только лишены всяческого формализма, но создавались со всем высочайшим тщанием пластического искусства. К его произведениям, скорее всего, восходят мраморная реплика статуи Асклепия[292] (см. Приложение, ил. 10 a) и две мужские головы герм[293] из Байи и Тиволи[294] (см. Приложение, ил. 10 b, c). Также он является автором прославленного Спинарио[295] (см. Приложение, ил. 9 a),

---

[287] Mattusch C.C. In Search of the Greek Bronze Original // Memoirs of the American Academy in Rome. The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity. 2002. Vol. 1. P. 114.
[288] Arias P.E. Lettura della statue bronzee di Riace // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 243–251.
[289] Ridgway B.S. The Riace Bronzes: a minority viewpoint // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 324.
[290] The Riace bronzes: recent work on the clay cores / R. Jones, D. Brunelli, V. Cannavò [et al.] // BAR International Series 2780. Proceedings of the 6th Symposium of the Hellenic Society for Archaeometry. 2016. P. 23; Савостина Е.А. Всесильный случай. Великие моменты в греческой археологии. М.: БуксМАрт, 2016. С. 415.
[291] Rolley C. Delphes? Non! // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 327.
[292] Galleria degli Uffizi. Inv. 252.
[293] British Museum. Inv. 1805,0703.64; Inv. 1612.
[294] Paribeni E. I bronzi di Riace // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 309.
[295] Musei Capitolini. Inv. MC 1186.

известного по нескольким бронзовым и мраморным репликам. Имя этого выдающегося мастера служит предметом дискуссий, однако масштаб его мастерства и славы очевиден.

Воин Б (см. Приложение, ил. 11 b) сделан скульптором следующего поколения, работавшего в значительно более реалистичной манере. Лица его произведений предполагали удлиненность носа и расстояния между линиями глаз и рта. Его образам свойственна мягкая сдержанность характера. Он, как и автор Воина А, делал пластику массы волос волнистой, но значительно скромнее решал окончания локонов. Слава его тоже была высока, и его работы копировались в более позднее время. К его творчеству, по выводам нашего исследования, восходит известная по многим репликам голова бронзового Эфеба Лампадофора[296] (см. Приложение, ил. 11 a) и женская голова бронзовой гермы копииста Аполлония[297] (см. Приложение, ил. 12 a), которую ошибочно считают то головой Амазонки Шарра[298], то утраченной головой Амазонки Маттеи[299]. Имя создателя Воина Б тоже пока не поддается определению.

Как бы то ни было, Воины из Риаче принадлежали одному памятнику и были выполнены скульпторами с совершенно разными художественными приоритетами [300], которых привлекли к работам из-за прославившего их мастерства. Во всем этом они очень схожи с Амазонками Артемисиона, которые, судя по их мраморным репликам (см. Приложение, ил. 7), были столь же различны по стилю. Из-за сходства многих элементов иконографии их тоже можно принять за разновременные варианты одной статуи, которую перерабатывали мастера разных эпох. Пример же Воинов из Риаче объясняет иконографическое единство техническим приемом включения разных по стилю статуй в общий художественный контекст памятника.

---

[296] Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. 143753.
[297] Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. 4889.
[298] Sadurska A. Op. cit. P. 161.
[299] Becatti G. Op. cit. P. 185–198.
[300] Formigli E. La tecnica di costruzione delle statue di Riace // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 129–132.

Однако эфесские Амазонки, несмотря на объединяющую их схему, более разнообразны в деталях нежели Воины из Риаче, что и позволяет понять порядок их положения в группе. Поднятые правые руки типов Шарра и Сосикла согласуются с показом под ними кровоточащих ран. У Амазонки же Маттеи рана находится на левом бедре, но ее правая рука также поднята кверху. Рана, как и лицо статуи, – зрелище для зрителя обязательное, поэтому смещение ранения у типа Маттеи, скорее всего, было связано с ее положением в группе, которое обязывало скульптора вынести колено ее раненой ноги так, чтобы рана лучше просматривалась. Судя по ранам, Амазонки Шарра и Сосикла находились в более выгодном для обозрения положении.

Амазонка Эфесского типа, как и типы Шарра и Маттеи, стоит с опорой на правую ногу, и лишь тип Сосикла зеркально меняет иконографию контрапоста. Это могло быть обусловлено двумя причинами. Первая – зеркальное изменение положения ног было необходимо для общей композиции памятника, из чего следует, что Амазонка Сосикла стояла на краю общего постамента. Вторая же причина, говорит о творческой свободе создавшего ее мастера, а это возможно только, если он и руководил общими работами, определяя иконографические рамки группы.

Сохранившиеся головы трех эфесских Амазонок повернуты в сторону стоп их правых ног. Утраченная же голова Амазонки Маттеи дает свободу некоторым исследователям предполагать ее поворот влево[301]. Однако, изученные нами сохранившиеся части ее шеи во многом повторяют пластику основания шейных мышц Эфесской Амазонки и Амазонки Шарра, у которых головы повернуты вправо. Туринский базальтовый торс (см. Приложение, ил. 78 b) сохранил большую часть шеи, направление которой исключает поворот головы статуи влево. Поэтому мы имеем все снования предполагать, что в отношении ориентации голов абсолютно все Амазонки Артемисиона следовали общей иконографической схеме.

[301] Floren J. Op. cit. P. 126–128.

Все четыре Амазонки не имеют на головах шлемов и их волосы, хоть и убраны в разные прически, одинаково зачесаны от шеи вверх и симметрично уложены на прямой пробор. Пластика локонов типа Сосикла и Эфесской Амазонки очень похожи стилистически и по общей форме, что в свое время даже привело к ошибочному пониманию фрагмента головы Эфесского типа из собрания в Лондоне[302] как принадлежащего типу Сосикла[303]. В равной степени сходство причесок Амазонки Шарра с головой гермы копииста Аполлония и Амазонки Петворт[304] периодически наводит невнимательных исследователей на мысль, что все они восходят к одному оригиналу[305].

Очевидно, что разница решения собранных на голове локонов, оголяющих шею, носит региональный характер и обусловлена различием аргосской и афинской традиций. Скорее всего, в Аттике волосы было принято заправлять на висках и сзади за обод тонкой диадемы, а на Пелопоннесе предпочитали использовать гераклов узел для сплетения локонов под затылком (см. Приложение, ил. 41 а). Средний пробор и обнаженная шея, таким образом, являются чертами общей иконографической схемы, объединяющей образы в группу.

Амазонки типов Шарра, Сосикла и Маттеи облачены в плиссированные хитоны из тонкой шерсти, спущенные с одного плеча и перехвачеенные дважды поясом ради укорачивания длины путем выпуска над животом внешнего двойного псевдо-подола – колпоса[306]. Изображение такого драпирования ограничено временами высокой и поздней классики, при этом оно не было повсеместным и зачастую лишь разнообразило общую картину изображения хитонов без двойного опоясывания. То, что колпос присутствует на всех типах Раненых Амазонок, чьи правые руки подняты, в очередной раз подтверждает иконографическую связь между этими тремя статуями.

---

[302] British Museum. Inv. 1239.
[303] Ridgway B.S. Op. cit. P. 3.
[304] Petworth House. Inv. 18.
[305] Bol R. Op. cit. 1998. P. 187; Davison C. C. Op. cit. Vol. 1. P. 11.
[306] Sogliano A. Di una statua di Amazzone rinvenuta nel porto di Baia. Napoli: Rondinella e Loffredo, 1924. P. 6.

Нельзя не отметить, что Амазонка Сосикла и Эфесская Амазонка облачены в хламиды (см. Приложение, ил. 7 a, d). Помимо этого их роднит почти зеркальная симметрия поз, свидетельствующая о том, что они создавались в расчете на крайние позиции на общем постаменте. А четкая ориентация голов всех Амазонок в сторону правого плеча позволяет предположить, что памятник был рассчитан на обзор только с одной точки. Из этого следует, что тщательно проработанная Амазонка Сосикла стояла на ближнем к зрителю крае постамента, а Эфесская Амазонка – на дальнем, что и привело к заметным художественным упрощениям деталей ее одежды. Стилистическое же сходство их голов, может означать, что изготовлялись они в одной мастерской, а разница в пластическом языке драпировок была обусловлена расчетом зрительного восприятия.

Порядок положения в группе Амазонок Шарра и Маттеи тоже поддается восстановлению. Небольшое, но все же заметное, увеличение роста и удлинение пропорций Амазонки Маттеи, а также широта жестов ее рук свидетельствует о визуальной компенсации ее удаленности от зрителя, из чего следует, что она стояла на постаменте третьей. Следовательно, Амазонка Шарра была второй по счету.

Такой порядок расположения статуй дополнительно подтверждается возрастающей разницей их высот от верхней поверхности постамента до яремной впадины. Амазонка Сосикла самая низкая из троих, расстояние до основания шеи у нее равно 152 см. Амазонка Шарра немного повыше, высота до ее яремной составляет 154 см. У Амазонки Маттеи этот показатель равен 157 см.

Итак, сохранившиеся реплики четырех статуй памятника амазонкам своими размерами и через индивидуальную вариативность трансформации общей иконографической схемы позволяют воссоздать порядок их размещения на постаменте (см. Приложение, ил. 7).

Форма же самого постамента, с большей долей вероятности, представляется прямой нежели полукруглой, поскольку поворот головы Амазонки Эфесского типа, стоявшей последней, не изменен под иной угол восприятия зрителем. Результатом проведенного анализа стала графическая реконструкция внешнего

вида памятника (см. Приложение, ил. 8 а), позволяющая в некоторой степени визуализировать часть его художественных характеристик.

Таким образом становится ясным, что стилистическое родство Амазонки Сосикла и Эфесской Амазонки говорит о создании их оригиналов в одной мастерской, а их зеркальная иконография в композиции свидетельствует о том, что они обрамляли группу по краям памятника.

Исключительная ориентированность всех статуй Амазонок на восприятие со стороны своего правого плеча позволяет сделать вывод, что подход к памятнику был несколько ограничен и подразумевал только одну точку обзора. При этом Амазонка Сосикла стояла ближе всего к зрителю, а Эфесская Амазонка дальше всех. Увеличение роста Амазонки Маттеи и широта ее жестов также свидетельствует о расчете на ее удаленность, поэтому она, скорее всего, стояла третьей в группе. Второй стояла Амазонка Шарра, облокотившаяся на колонну, олицетворявшую прообраз будущего алтаря Артемиды в Эфесе.

Из проведенного анализа следует, что текст Плиния Старшего об едином времени создании эфесского памятника амазонкам стоит считать правдоподобным, а стилистическую разницу сохранившихся реплик соответствующей художественным особенностям многофигурных скульптурных композиций в монументальной пластике Эллады второй половины V в. до н. э.

2.2 Раненые Амазонки: античные свидетельства об авторстве, времени создания и идейно-художественном замысле главного памятника эпохи

Свое повествование Плиний начал с краткого рассказа о состоявшемся споре самых знаменитых мастеров о том, чья статуя Амазонки лучшая. Тем самым он выделил это событие как самое значительное в известной ему истории бронзовой скульптуры:

> ***venere autem et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas, quae cum in templo Dianae Ephesiae dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificum, qui praesentes erant, iudicio,***

cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque iudicassent. haec est Polycliti, proxima ab ea Phidiae, tertia Cresilae, quarta Cydonis, quinta Phradmonis[307].

Вступили в состязание даже прославленные [мастера], несмотря на разницу в возрасте, поскольку сделали по Амазонке, которые вместе посвятили в храм Дианы Эфесской; [наиболее] достойную одобрения решили избрать судом самих исполнителей, присутствовавших тогда; ей оказалось та, которую все указали второй после собственной. Это была [Амазонка] Поликлета, следующая за ней – Фидия, третья – Кресила, четвертая – Кидона, пятая – Фрадмона.

Из слов Плиния следует, что над статуями Амазонок работали два аргивянина – Поликлет и Фрадмон – и два скульптора из Афин – Фидий и Кресил. Про последнего известно, что он был родом из подчиненной афинянами в 429 г. до н. э. критской Кидонии и работал в Афинах. Историческую правдивость такой практики, как мы показали ранее, подтверждают Воины из Риаче, созданные для одного памятника мастерами, принадлежавшими к разным поколениям и школам[308]. Стилистическую же разницу статуй компенсировало их иконографическое сходство.

На первый взгляд, количество фигур в памятнике амазонкам неизвестно, поскольку Плиний не назвал общее количество статуй, как и имена всех создавших их скульпторов. Он упомянул пять статуй и расположил их от лучшей к худшей в зависимости от голосования мастеров. Если взять его слова на веру, что победные места распределились от того, чью Амазонку каждый мастер назвал лучшей после своей, то получится, что в голосовании принимало участие большое количество скульпторов. Чтобы Поликлет набрал пять голосов, Фидий – четыре, Кресил – три, Кидон – два, а Фрадмон – один, требуется пятнадцать голосов. Если от каждого участника учитывалось мнение только о лучшей Амазонке после

[307] Plinius. Op. cit. XXXIV, 53.
[308] Dontas G. Considerazioni sui bronzi di Riace: proposte sui maestri e sulla provenienza della statue // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 277–296.

собственной, значит, голосовало пятнадцать скульпторов, из Амазонок которых десять вообще не удостоились внимания никого кроме их авторов. Это маловероятно. Причем не количеством статуй (их в посвятительных дарах бывало и больше), но избыточным количеством скульпторов. Если же считались оба голоса (за свою и за лучшую), то требуется восемь спорщиков, но при этом нужно, чтобы трое из них отказались считать свои произведения достойными. Это выглядит еще более невероятным.

Объяснить ситуацию с голосованием можно только единственным способом. Статуй всего было четыре. На общем постаменте первой стояла Амазонка Поликлета, второй – Фидия, третьей – Кресила Кидониата, четвертой – Фрадмона. Руководил общим замыслом памятника Поликлет из Аргоса, бывший тогда в зените славы, поэтому его статуя и статуя работы другого аргивянина – Фрадмона – обрамляли композицию по краям. Их сигнатуры на постаменте также были записаны в порядке расположения статуй. Со временем спрос на копии выявил популярность каждой из четырех амазонок, которая совпала с их расположением на постаменте. Так родилась легенда о состязании мастеров, а сам принцип голосования был взят у Геродота[309]. Однако система голосования с учетом двух мнений каждого мастера вынудила ввести пятого участника спора, при этом Амазонка одного из спорщиков не получила ни одного голоса, даже от своего автора. Имя *Кресил*, скорее всего, было написано на постаменте в Эфесе схоже с его афинской сигнатурой ***ΚΡΗΣΙΛΑΣ ΚΥΔΟΝΙΑΤΑΣ***[310], в *Кидониате* разглядели личное имя *Кидон* – ***ΚΥΔΩΝ***[311], ставшее именем четвертого скульптора. При этом участь пятого, очень скромного мастера, разделил Фрадмон, который из уважения к патрону проголосовал также как Поликлет, и поэтому оказался на последнем месте, а выдуманный ради количества голосов Кидон своей статуе отдал первое место:

Амазонка Поликлета 4 голоса: Поликлет +Фрадмон+Фидий+Кресил

---

[309] Ἡρόδοτος. Ἱστορίαι. VIII, 123.
[310] Акилов И.В. Указ. соч. 2019. № 1 (1). С. 123.
[311] Richter G.M.A. Op. cit. 1959. P. 114.

Амазонка Фидия	3 голоса: Фидий +Поликлет+Фрадмон
Амазонка Кресила	2 голоса: Кресил+*Кидон*
Амазонка Кидона	1 голос: *Кидон*
Амазонка Фрадмона	0 голосов

Но в этом случае возникает справедливый вопрос, как можно придумать пятую статую в памятнике из четырех фигур, который был достаточно знаменит? Тут мы видим, как минимум, три варианта ответа.

Во-первых, четыре Раненые Амазонки могли быть дополнены пятой статуей Ипполиты в эпоху эллинизма при благоустройстве и расширении храмового комплекса Артемисиона после восстановления самого храма[312]. Ее участие в основании эфесского Артемисиона воспел в III в. до н. э. александриец Каллимах, сократив из поэтических соображенией ее имя до ***Ἱππώ*** – *Гиппо*[313]. Составная мраморная реплика этой статуи найдена при раскопках театра в Коринфе[314]. Эта Амазонка (см. Приложение, ил. 2) выполнена в том же масштабе, что и эфесские, положением своего торса и ног точно цитируя Дорифора[315]. Практика позднего добавления фигур в классический памятник известна на примере Марафонского приношения афинян в Дельфах, когда к тринадцати статуям работы Фидия[316] в эпоху эллинизма были добавлены еще три фигуры[317]. Так и в Эфесе постамент мог быть отреставрирован и удлинен, а следом за Амазонкой Фрадмона поставлена пятая Амазонка – дар диадоха, оплатившего обновление памятника.

Во-вторых, правый край памятника мог находиться вблизи от сгоревшего храма и пострадать при пожаре, что позже породило мысль об утрате его правой части. Количество потерянных статуй было сведено к одной фигуре благодаря логике, построенной на предании о голосовании скульпторов.

---

[312] Picard Ch. Percées tympanales ou niches de fronton? // Revue Archéologique. 1949. Sixième Série. T. 34. P. 20.
[313] Καλλίμαχος. Εἰς Ἄρτεμιν. 239.
[314] Corinth, Archaeological Museum. Inv. S 3723.
[315] Sturgeon M.C. Op. cit. P. 485.
[316] Giuliano A. I grandi bronzi di Riace, Fidia e la sua officina // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. Roma, 1984. P. 298.
[317] Παυσανίας. Op. cit. X, 10, 2.

В-третьих, статуи Амазонок из-за реорганизации архитектурного комплекса вокруг храма после пожара были переставлены и разнесены как самостоятельные одиночные фигуры на отдельные новые постаменты. Блоки старого постамента тогда могли быть вторично использованы при строительстве. Сигнатура скульпторов при этом могла пострадать и впоследствии читаться неправильно с *Кидоном* вместо *Кидонии*:

ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΣ : ΦΕΙΔΙΑΣ

ΚΡΕΣΙΛΑΣ : ΚΥΔΟΝ*[ΙΑΤΑΣ]*

ΦΡΑΔΜΟΝ : ΕΠΟΙΕ*[ΣΑΝ]*

Именно остатки надписи и послужили источником для предания о количестве скульпторов, но сами статуи уже воспринимались как отдельные подношения прославленных мастеров, без мысли о том, что они могли стоять рядом.

Как бы то ни было, общее количество статуй в памятнике ко времени Плиния, или его источника, могло быть определено только исходя из логики голосования, историчность которого сомнительна, однако, именно оно сделало необходимым присутствие пятого скульптора в споре. Его имя *Кидон* из-за своего расположения за именем Кресила делает невероятным само существование скульптора, одноименного родине мастера, предыдущего в перечне. Голосование тоже выглядит исключительно литературным домыслом[318], хоть и отражающим степень популярности реплик отдельных статуй эфесского ансамбля.

Чтобы лучше понять художественную программу памятника амазонкам нужно выяснить мифологическую основу изображенного сюжета в месте его возведения. Античные письменные свидетельства делятся на две группы. В первой приводится предание об основании Артемисиона и самого города Эфеса амазонками, а во второй – опровержения этого предания, дополненные эпизодом войны Диониса с амазонками. Постараемся рассмотреть все эти свидетельства в хронологическом порядке. Наиболее раннее предание известно по пересказу стихов Пиндара:

[318] Hohl E. Die Anekdote von der Künstlerjury zu Ephesos // Hermes. 1955. Vol. 83 (1). P. 122–124.

οὐ μὴν πάντα γε τὰ ἐς τὴν θεὸν ἐπύθετο ἐμοὶ δοκεῖν Πίνδαρος, ὃς Ἀμαζόνας τὸ ἱερὸν ἔφη τοῦτο ἱδρύσασθαι στρατευομένας ἐπὶ Ἀθήνας τε καὶ Θησέα[319].

Мне кажется, Пиндар не все о богине знал точно; он считал, что амазонки этот храм основали, выступая войной на Афины и на Тесея.

Сведения Пиндара единственные относятся к более раннему периоду, чем создание памятника амазонкам. Но они выглядят лишь дополнением к амазономахии Тесея.

Позднее александрийский поэт Каллимах уточнил предание об основании храма Артемиды:

σοὶ καὶ Ἀμαζονίδες πολέμου ἐπιθυμήτειραι
ἔν ποτε παρραλίῃ Ἐφέσῳ βρέτας ἱδρύσαντο
φηγῷ ὑπὸ πρέμεῳ, τέλεσεν δέ τοι ἱερὸν Ἵππώ:
И для тебя амазонки, войны почитатели, даже
Рядом со взморьем Эфеса поставили образ древяный
К дуба стволу, и жертву свершила священную Гиппо:
κεῖνο δέ τοι μετέπειτα περὶ βρέτας εὐρὺ θέμειλον
δωμήθη, τοῦ δ᾽ οὔτε θεώτερον ὄψεται ἠὼς[320]
Вкруг того образа храм с основаньем широким позднее
Вырос такой, что божественней храма не видела Эос.

Таким образом, амазонки установили деревянное изображение Артемиды в роще на эфесском побережье, сделав это место священным. Храм же появился позже без их участия. Во времена Страбона к амазонкам стали возводить уже название самого города Эфеса:

πρότερον δ᾽ ὑπὸ Ἀμαζόνων, ὧν καὶ ἐπωνύμους πόλεις τινὰς εἶναί φασι: καὶ γὰρ Ἔφεσον καὶ Σμύρναν καὶ Κύμην καὶ Μύριναν[321].

С древности от амазонок существуют города, по которым и названы; говорят, что это Эфес и Смирна, Кима и Мирина.

---

[319] Παυσανίας. Op. cit. VII, 2, 7.
[320] Καλλίμαχος. Op. cit. 237–239, 248–249.
[321] Στράβων. Γεογραφικά. XII, 3, 21.

В правление Августа Гигин в перечислении семи чудес света упомянул, что величайший храм античности возвела Отрера:

Ephesi Dianae templum, quod fecit Amazon Otrera Martis coniunx[322].

Храм Дианы Эфесской, основанный амазонкой Отрерой – женой Марса.

Однако Отрера построила святилище Ареса на острове в Черном море рядом с Темискирой на Термодонте, что совсем в другой части Анатолии[323], и поэтому ее связь с Эфесом выглядит поздним упрощением, путем формальной замены локации возведенного ею храма.

Позднее Павсаний[324] опроверг предание об основании амазонками Эфеса совокупностью накопленных к его времени сведений:

αἱ δὲ ἀπὸ Θερμώδοντος γυναῖκες ἔθυσαν μὲν καὶ τότε τῇ Ἐφεσίᾳ θεῷ, ἅτε ἐπιστάμεναι τε ἐκ παλαιοῦ τὸ ἱερόν, καὶ ἡνίκα Ἡρακλέα ἔφυγον, αἱ δὲ καὶ Διόνυσον τὰ ἔτι ἀρχαιότερα, ἱκέτιδες ἐνταῦθα ἐλθοῦσαι: οὐ μὴν ὑπὸ Ἀμαζόνων γε ἱδρύθη, Κόρησος δὲ αὐτόχθων καὶ Ἔφεσος[325]

Женщины же с Термодонта провели возжигание богине Эфеса, зная давно об этом святилище и в этот раз, и когда от Геракла бежали, и от Диониса еще ранее, они также в мольбе об убежище сюда приходили: точно не амазонки [святилище] основали, а туземец Корес и Эфес.

Павсаний указал, что хронологически храм не мог быть основан амазонками перед самой войной с Афинами, поскольку ранее они в нем молили о жизни Диониса, а потом там же спасались от Геракла.

Наиболее ценное свидетельство оставил Тацит, сообщивший, что сами жители Эфеса, рассказывая уже известную историю про мольбы амазонок Дионису, сообщили священное предание о самом месте, где позже был воздвигнут алтарь Артемиды:

---

[322] Hyginus. Fabulae. 223.
[323] Ἀπολλώνιος Ῥόδιος. Αργοναυτικά. II, 367–371, 383–385.
[324] Акимова Л.И. Эллада глазами Павсания // Балканский тезаурус: взгляд на Балканы извне и изнутри. Балканские чтения 14: Тезисы и материалы. 2017. С. 40–43.
[325] Παυσανίας. Op. cit. VII, 2, 7.

Primi omnium Ephesii adiere, memorantes non, ut vulgus crederet, Dianam atque Apollinem Delo genitos: esse apud se Cenchreum amnem, lucum Ortygiam, ubi Latonam partu gravidam et oleae, quae tum etiam maneat, adnisam edidisse ea numina, deorumque monitu sacratum nemus, atque ipsum illic Apollinem post interfectos Cyclopas Iovis iram vitavisse. mox Liberum patrem, bello victorem, supplicibus Amazonum quae aram insiderant ignovisse[326].

Первее всех пришли эфесцы, напомнившие, что не на Делосе, как народ верит, Диана и Аполлон родились: есть у них река Кенхрей с рощей Ортигией, где беременная Латона, рожая, об оливу (которая до сего времени сохранилась) уперлась, дабы исторгнуть божеств, – так, по воле богов, роща стала священной, и в ней сам Аполлон после убийства Циклопа смог избежать гнева Юпитера. Потом отец Либер, победивший в войне, пощадил молящихся амазонок, которые [в этой роще] припали к алтарю.

Миф о спасении амазонок у алтаря объясняет колонну в композиции одной из статуй памятника. Скорее всего, амазонка (тип Шарра), облокотившись на нее в изнеможении, буквально иллюстрирует эфесское предание. Маленькая четырехгранная колонна и есть начальный скромный прообраз алтаря богини, а раненая воительница отдается на милость Дионису-победителю.

Сведения же о печальной судьбе амазонок, не припавших к алтарю в Эфесе, мы находим у Плутарха:

φεύγουσαι Διόνυσον αἱ Ἀμαζόνες ἐκ τῆς Ἐφεσίων χώρας; εἰς Σάμον διέπλευσαν: ὁ δὲ ποιησάμενος πλοῖα καὶ διαβὰς μάχην συνῆψε καὶ πολλὰς αὐτῶν ἀπέκτεινε περὶ τὸν τόπον τοῦτον, ὃν διὰ τὸ πλῆθος τοῦ ῥυέντος αἵματος οἱ θεώμενοι Πάναιμα θαυμάζοντες ἐκάλουν[327];

Убегая от Диониса, амазонки с эфесской земли переплыли на Самос; он же, построив корабли и переправившись, вступил в битву и их во множестве

[326] Tacitus. Annales. III, 61.
[327] Πλούταρχος. Αἴτια Ἑλληνικά. 56.

истребил вокруг того места, которое из-за обилия пролитой крови очевидцы в изумлении нарекли Панема.

Кровожадность мифа нашла свое отражение в памятнике, поэтому кровоточащие ранения являются центральным мотивом композиции каждой статуи, раскрывая всю безнадежность сопротивления войску Диониса.

Но мы не знаем, кто был заказчиком посвятительного дара Артемиде Эфесской и в каком конкретно месте он выл установлен. Если его заказали жители Эфеса, то, скорее всего, они украсили статуями большой алтарь перед храмом, поскольку свое спасение амазонки смогли обрести у алтаря Артемиды[328]. Если же это был совместный дар Афин и Аргоса, то он мог быть воздвигнут в любой части храмового комплекса, кроме самого храма, пожар которого в 356 г. до н. э. им удалось пережить. Единственно, что можно предположить с большей долей вероятности, что Амазонки были изначально спланированы с поворотом голов в правую сторону и предназначены для конкретного места, чтобы их лица смотрели в направление зрителя и алтаря.

Плиний Старший в своем повествовании о возведении статуй Амазонок в эфесском храме Артемиды не сообщил никаких дополнительных сведений об обстоятельствах создания самого памятника, сосредоточившись исключительно на споре[329] их авторов, чья Амазонка является лучшей[330]. Из его слов ясно, что состязание мастеров стало спонтанным и произошло в результате совместного возведения статуй. Схожую ситуацию, произошедшую в Афинах, описал Иоанн Цец, когда две статуи, исполненные как народное приношение Афине, поручили изготовить Алкамену и Фидию:

Ἐπεί δ' ἐδέησε ποτὲ δήμῳ τῶν Ἀθηναίων
δύο τινὰ ἀγάλματα τῇ Ἀθηνᾷ ποιῆσαι,
ἐπὶ κιόνων ὑψηλῶν μέλλοντα σχεῖν τὴν βάσιν,
ἄμφω ἐδημιούργησαν τῷ δήμῳ κελευσθέντες.

---

[328] Lemann–Hartleben K.L.H. Op. cit. P. 11.
[329] Сиблер М. Искусство Древней Греции. М.: Taschen / Арт–Родник, 2007. С. 74.
[330] Plinius. Op. cit. XXXIV, 53.

Когда же нужно стало вдруг афинскому народу
Воздвигнуть для Афины в дар две статуи богини,
Поднявши основанья их на верх колонн высоких,
Обоих мастеров тогда народ привлек к работе.

и после их возведения на высокие колонны работа Фидия была оценена выше:

Ὡς δ' ἤρθη τὰ ἀγάλματα καὶ κίοσιν ἐστάθη,
τὸ μὲν Φειδίου ἔδειξε τὸ εὐγενὲς τῆς τέχνης,
καὶ πᾶσι διὰ στόματος λοιπὸν ἦν ὁ Φειδίας·
τὸ δ' Ἀλκαμένους γελαστὸν καὶ γέλως Ἀλκαμένης[331].
Но только статуи богинь подняли на колонны,
Так Фидия всем труд явил искусства благородство,
И впредь на каждого устах звучало имя Фидий;
Смешон был Алкаменов труд, а Алкамен осмеян.

Таким образом, сравнение одновременно поставленных рядом статуй было неизбежно. Какая-то обязательно казалась лучше и забирала всю славу, и память о ней сохранялась историческим анекдотом. Если Цец уже не помнил повода создания подношения Афине, но указал хотя бы заказчика в лице афинского народа, то Плиний не сообщил нам ни повода для памятника амазонкам, ни его заказчика. Однако он непосредственно перед пассажем о соревновании именитых мастеров в Эфесе привел в хронологическом порядке список скульпторов, которые были соперниками Фидия в разное время:

floruit autem olympiade lxxxiii, circiter ccc urbis nostrae annum, quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes, Critias, Nesiotes, Hegias, et deinde olympiade lxxxvii Hagelades, Callon, Gorgias, Lacon; rursus lxxxx Polyelitus, Phradmon, Myron, Pythagoras, Scopas, Perellus[332]**.**
Процветал (Фидий) в 83 олимпиаду, около 300 года нашего города, в то время соперниками его были Алкамен, Критий, Несиот, Гегий, и далее в 87

[331] Ἰωάννης Τζέτζης. Op. cit. VIII, 346–349, 359–362.
[332] Plinius. Op. cit. XXXIV, 49.

олимпиаду – Гагелад, Каллон, Горгий, Лакон, снова в 90 – Поликлет, Фрадмон, Мирон, Пифагор, Скопас, Перелл.

Несмотря на спорность некоторых имен в списке, в целом он выглядит вполне достоверно и соотносится с биографией великого афинянина. По Цецу, Фидий был признан лучшим скульптором Афин после победы над Алкаменом[333], по Плинию – в 448–445 гг. до н. э. Мы знаем, что в этот же период произошло переселение афинских клерухов на Лемнос[334]. Фидий выполнил их приношение Афине – Афину Лемнию. Алкамен же родился на Лемносе, но проживал в Афинах; поэтому неудивительно, что афинские переселенцы перед отъездом на остров, заказали жертвенные дары афинянину Фидию и лемносцу Алкамену. Прочие же соперники Фидия того времени – Гегий, Критий и Несиот, хоть и принадлежали к более старшему поколению, но также являлись прославленными в Афинах скульпторами, искусство которых было превзойдено новаторской техникой Фидия, в том числе за счет использования торевтики[335].

В последующие годы в Афинах у Фидия не было соперников, но после его изгнания[336] в 438 г. до н. э. среди его конкурентов зазвучали имена жителей других регионов. Плиний называет Гагелада из Аргоса и Каллона из Элиды – оба делали статуи для Олимпии, где с 436 г. до н. э. жил и работал Фидий. Скульптор же Горгий трудился в Фивах[337], рядом с которыми для притвора храма Аполлону Исмению, согласно Павсанию, Фидий изваял статую Гермеса[338]. Эти мастера вполне могли участвовать в создании совместных с афинянином скульптурных памятников до Архидамовой войны, дату начала которой в 431 г. до н. э. и указал Плиний. Война заставила Фидия прервать свою выездную деятельность скульптора и даже оставить незавершенной хрисоэлефантинную статую Зевса для

---

[333] Avagliano A. Vinca il migliore! Fidia e le competizioni artistiche in età classica // Fidia. Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. P. 71.
[334] Льюис Д.-М. Тридцатилетний мир // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира. М.: Ладомир, 2014. Т. 5. С. 172.
[335] Plinius. Op. cit. XXXIV, 54, 56.
[336] Ларионова Н.Б. Свидетельства римских риторов о Фидии // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2022. № 26 (2). С. 684.
[337] Чубова А.П. Указ. соч. 1986. С. 124.
[338] Παυσανίας. Op. cit. IX, 10, 2.

Олимпейона в Мегарах. Он успел сделать только лицо бога, а остальные части был вынужден завершать местный мастер Теокосм, работая из гипса и керамики, поскольку Мегары постоянно подвергались грабежу со стороны афинского флота, и средств на золото и слоновую кость в городе не осталось[339].

Следующим периодом в творчестве Фидия Плиний указал 420–417 гг. до н. э. Это было послевоенное время Никиева мира, заключенного годом ранее, когда скульпторы Эллады смогли возобновить свою деятельность. Именно в этом списке соперников Фидия мы находим имена его соавторов по эфесскому памятнику – Поликлета и Фрадмона. Таким образом, Плиний указал время состязания скульпторов в Артемисионе, просто сделал это в хронологии конкурентной борьбы Фидия с искусством других мастеров. А когда через несколько строк он перешел к описанию самого состязания, то счел лишним повторять приведенную ранее дату.

Но насколько 420 г. до н. э. подходит для датировки статуй Раненых Амазонок исходя из данных о творчестве создавших их скульпторов?

Для скульптуры Поликлета окончание Архидамовой войны означало новые возможности, поскольку в военное время он значительно расширил художественные горизонты своего искусства за счёт занятий живописью. Можно сказать, что Поликлет в послевоенное время обрел вторую молодость и начал активно развивать изобразительную пластику своих скульптур. Примерно тогда же он создал Диадумена[340], оцененного в сто талантов[341], став наиболее успешным скульптором десятилетия. Скорее всего, именно Поликлет был ответствен за художественное решение памятника амазонкам. Нарушить очевидную общую иконографию истекающих кровью воительниц он разрешил лишь себе (в отношении положения ног) и Фрадмону (в отношении рук), поскольку тот создавал замыкающую памятник статую.

---

[339] Ibid. I, 40, 2.
[340] Kreikenbom D. Beobachtungen an Kopien männlicher Statuen Polyklets. Eine Nachlese zur Frankfurter Ausstellung // Polykletforschungen. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. P. 338–339.
[341] Plinius. Op. cit. XXXIV, 55.

Работу Фрадмона нельзя назвать полностью самостоятельной. Молодой скульптор был земляком Поликлета и, судя по пластическому решению локонов волос на известной по эфесской реплике Амазонке, работал непосредственно в мастерской великого соотечественника в Аргосе. К послевоенному десятилетию относится частично сохранившаяся сигнатура Фрадмона[342] на базе в Дельфах, что подтверждает его творческую активность в период Никиева мира.

Время творческой активности Кресила определяется по его сигнатурам на сохранившихся постаментах. Перед началом Архидамовой войны он работал в Гермионе и Дельфах, в военное время создал посмертный портрет Перикла Олимпийца в Афинах, когда тот скончался в 429 г. до н. э., и там же – статую погибшего в 411–410 гг. до н. э. стратега Диитрефа, но уже во время войны Декелейской[343]. Датировка памятника амазонкам в Эфесе началом Никиева мира вполне вписывается в биографию скульптора, который во время войн не покидал стен Афин, оставаясь при этом гражданином критской Кидонии.

Самой неоднозначной фигурой из авторов Раненых Амазонок является Фидий.

Во-первых, по возрасту к 420 г. до н. э. он уже весьма немолод, учитывая, что в военный период он уже работал с юным помощником Агоракритом[344]. Однако, благодаря раскопкам его мастерской в Олимпии, известно, что скульптор трудился в ней с 430 до 410 г. до н. э.[345], и, скорее всего, закончил работы над колоссом Зевса[346] не ранее заключения мира[347]. В мастерской Фидия сохранилась часть форм (см. Приложение, ил. 31 с) для литья стеклянных частей одежды Ники[348], помещенной в правую руку 12,5 метрового колосса[349], высота которой

---

[342] Ridgway B.S. Op. cit. 1974. P. 9.
[343] Keesling C.M. Op. cit. P. 79–91.
[344] Schefold K. Das Hauptwerk des Agorakritos wiedergefunden // Antike Kunst. 1971. 14. Jahrg. H. 2. P. 130–132.
[345] Davison C.C. Op. cit. Vol. 1. P. 345.
[346] Мында Н.Б. Религиозный статус потомков Фидия как свидетельство высокого общественного положения великого мастера // Вестник МГЛУ. 2013. № 11 (671). С. 86.
[347] Ричардсон Н.-Дж. Общеэллинские культы и общеэллинские поэты. // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира. М.: Ладомир, 2014. Т. 5. С. 297.
[348] Соколов Г.И. Олимпия. М.: Искусство, 1981. С. 148.

была около 4 метров[350]. Таким образом Фидий всю Архидамову войну трудился в Олимпии над главным творением своей жизни[351].

Во-вторых, после своего изгнания работал Фидий исключительно в тех полисах, которые были враждебны Афинам и входили в Пелопоннесский союз под лидерством Лакедемона. А остальные авторы памятника амазонкам в Эфесе, который состоял в Делосском союзе, были родом из подчиненной Афинам критской Кидонии и союзной Арголиды[352]. Если проблему возраста Фидий уже научился решать с помощью молодого помощника, то проблему с его реабилитацией в глазах афинян[353] стоит рассмотреть подробнее.

Прежде всего, Фидий, будучи в изгнании, указал свое афинское гражданство на своей главной работе – колоссе Зевса в Олимпии:

Φειδίας Χαρμίδου υἱὸς Ἀθηναῖός μ' ἐποίησε[354].

Фидий, сын Хармида, афинянин, сделал меня.

Т. е. в отсутствии патриотизма его нельзя было упрекнуть. Скорее всего, он хотел вернуться в Афины, но не имел на это право. Возможно, поэтому Фидий и отдал авторство своей Афродиты-Немезиды ученику Агоракриту, чтобы с ним инкогнито отправить эту статую на конкурс в Афины, а не из-за чувств к мальчику, хоть так это и выглядело со стороны[355]. Известно, что на заключение Никиева мира политически ангажированный Аристофан сочинил для афинян комедию «Эйрена», где Гермес объясняет Трегею, что исчезновение Эйрены связано со злом, которое было причинено Фидию[356]:

πρῶτα μὲν γὰρ αὐτῆς ἦρξε Φειδίας πράξας κακῶς

---

[349] Richter G.M.A. The Pheidian Zeus at Olympia // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1966. Vol. 35 (2). P. 166–170.
[350] Davison C.C. Op. cit. Vol. 1. P. 330.
[351] Lo Monaco, A. Fidia a Olimpia: luoghi, opere, tempi // Fidia. Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. P. 73–82.
[352] Эндрюс Э. Никиев мир и Сицилийская экспедиция // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира. М.: Ладомир, 2014. Т. 5. С. 540.
[353] Ларионова Н. Б. Трансформация легенды об изображении Фидия и Перикла на щите Афины Парфенос у Плутарха и других античных авторов // Манускрипт. 2021. Т. 14, № 11. С. 2309.
[354] Παυσανίας. Op. cit. V, X, 2.
[355] Plinius. Op. cit. XXXVI, 17; Παυσανίας. Op. cit. V, 10, 2.
[356] Ларионова Н.Б. Свидетельство Аристофана о Фидии (Aristoph. *Pax* 605) // Индоевропейское языкознание и классическая филология. 2020. № 24 (2). С. 974–975.

Так ее причиной первой Фидий стал, обретши зло

Далее Тригей и хор узнают о родстве скульптора с богиней мира, из чего делают вывод о ее красоте:

οὐδ' ὅπως αὐτῇ προσήκοι Φειδίας ἠκηκόη.

Χο. οὐδ' ἔγωγε, πλήν γε νυνί. ταῦτ' ἄρ' εὐπρόσωπος ἦν,

οὖσα συγγενὴς ἐκείνου. πολλά γ' ἡμᾶς λανθάνει[357]***.***

Даже то не знал, что Фидий близким ей приходится.

Хор: Даже я не знал досель! Небось красивая была,

Будучи родней его. Как много существует тайн!

Таким образом, правящая элита Афин не только простила Фидия и признала его изгнание злом, но также начала активную пропаганду его исключительной роли для благополучия полиса. Народу теперь полагалось считать Фидия находящимся в прямом родстве с богиней Эйреной, которая на 421 г. до н. э. стала самой желанной в городе гостьей. В таких условиях Фидий, безусловно, уже мог быть допущен к работам в любом месте Делосского союза[358].

Из этого можно заключить, что приглашение Фидия для создания памятника в подконтрольном Афинам Эфесе было бы невозможным в период с 438 г. по 421 г. до н. э. Но уже в 420 г. до н. э. его участие обрело статус желанного и настоятельно рекомендовалось элитой Афин. Теперь только Фидий мог предать священный окрас новому посвящению в величайший храм Делосского союза, став соавтором особого памятника послевоенного времени. Мир и прощение, дарованные Дионисом некоторым амазонкам благодаря святости места – тема более чем актуальная на 420 г. до н. э. Местное предание заиграло новыми красками после пережитого ужаса, послужив темой посвящения Артемиде. В этом смысле, статуи Раненых Амазонок в Эфесе, можно сказать, явились первым памятником не военной победе, но наступившему миру. Отсюда

[357] Ἀριστοφάνης. Εἰρήνη. 605, 616–618.

[358] Акилов И.В. Памятник амазонкам в Эфесе: история создания // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2023. № 4 (2). С. 15.

и непривычная общая мрачность замысла, показывающего ряд подавленных и обессиленных воительниц.

Новая датировка возведения памятника позволяет предположить, это был совокупный дар от жителей Аргоса, Элиды, Мантинеи и Афин в честь заключенного в 420 г. до н. э. союзного договора о мире и военной взаимопомощи. Все четыре скульптора успели зарекомендовать себя выполнением заказов в этих полисах: Поликлет и Фрадмон в Аргосе, Элиде и Мантинее, Кресил в Афинах, Фидий в Афинах и Элиде.

Нельзя не отметить, что античные авторы не оставили нам никакого описания внешнего вида памятника, сообщив лишь отдельные скупые характеристики двух статуй. Так Плиний Старший указал, что Ктесилай (Кресил?) создал Раненую Амазонку[359], а произведение Фидия было кратко описано Лукианом, который счел ее рот и шею наилучшими среди женских образов в истории скульптуры, а также сообщил, что Амазонка была изображена опирающейся на ***δοράτιον***:

τὴν Ἀμαζόνα τὴν ἐπερειδομένην τῷ δορατίῳ[360]

Понимание смысла слова ***δοράτιον*** (уменьшительное от ***δόρυ*** – *древко копья*) является ключевым для атрибуции Фидию одной из сохранившихся в мраморе Амазонок Артемисиона. Однако опорой для Амазонки Шарра служит маленькая колонна, четырехгранность которой мешает счесть ее деревянным изделием, а Амазонка Сосикла и Амазонка Маттеи опираются на вполне стандартные и не укороченные древки копий. Т. е. в одном случае мы наблюдаем действительно изделие малого размера, но которое перестали называть ***δόρυ*** задолго до Лукиана, и классические ***δόρυ*** в двух других случаях, применение уменьшительной формы к которым совершенно неуместно.

В связи с этим нами был проведен анализ всех древнегреческих текстов Лукиана, дабы постараться прояснить ускользающее значение слова ***δοράτιον***. На неоднозначный смысл этого слова справедливо указал К. Леман-Хартлебен,

[359] Plinius. Op. cit. XXXIV, 75.
[360] Lucian. Op. cit. 4.

предложив понимать его как *маленький деревянный столб*, показав, что и тип Шарра может восходить к Амазонке Фидия. Но Леман-Хартлебен посчитал маловероятным такое понимание древним читателем слов писателя[361].

А. Фуртвенглер же объяснил присутствие ***δοράτιον*** вместо ***δόρυ*** тем, что копье Амазонки было короче пятиметровой македонской пики[362]. Такое понимание исключило тип Шарра из круга работ Фидия и сосредоточило внимание исследователей на типах Маттеи и Сосикла. Однако упомянутый Лукианом ***δοράτιον*** не является уменьшительным от македонской пики ***σάρισα,*** но только от ***δόρυ*** – стандартного древка копья гоплита, которое не превышало длиною двух с половиной или трех метров.

Положение рук Амазонок Маттеи и Сосикла однозначно свидетельствует, что они опирались на классические ***δόρυ*** и никак не на укороченные. Рассуждения Фуртвенглера могли быть справедливыми, если бы Лукиан не употреблял слово ***σάρισα*** в своей прозе, распространяя понятие ***δόρυ*** на все виды копий и пик. Но это не так. Например, Лукиан несколько раз упоминает длинную строевую пику-сарису как оружие всадника в пешем единоборстве:

ἐγὼ δὲ διελάσας τὴν ἀσπίδα τῇ σαρίσῃ παίω διαμπὰξ ἐς τὸ στέρνον
я же, проломив щит, пикой пронзаю навылет грудь
τὴν κεφαλὴν ἐπὶ τῆς σαρίσης πεπηγυῖαν
голову, на пику насаженную
τῆς κεφαλῆς τοῦ βαρβάρου, ἣν ἔφερες ἐπὶ τῇ σαρίσῃ
голову варвара, которую ты носил на пике
καὶ κατέπηξας αὐτὴν ἐπὶ τῆς σαρίσης[363]
и закрепил самолично на пике

[361] Lemann-Hartleben K.L.H. Op. cit. P. 9–11.
[362] Furtwängler A. Op. cit. P. 137.
[363] Lucian. Dialogi meretricii. 13, 3–5.

Из текста видно, что Лукиан не допускал для слова ***σάρισα*** никакого общего смысла, для него это конкретное оружие, а не общее название *копья-**δόρυ**,* уменьшительная форма которого служила опорой для Амазонки Фидия.

Также важно не забывать, что за длительную историю военного дела Эллады понятие *копье* приобрело много названий и почти все они используются Лукианом. Так, в роли копья в его текстах семь раз фигурирует *копейный наконечник* ***λόγχη*** и дважды его *острие* ***αἰχμή***, а также шесть раз *стрекало* ***κοντός***. Упоминает Лукиан и *нижний наконечник* ***στῦράκιον*** и *охотничье копье* ***αἰχμῆς***. Слово же ***δόρυ*** употреблено писателем четырежды отдельно, а в форме *копьеносец* ***δορύφορος*** – двадцать два раза. Дважды ***δόρυ*** означает деревянную основу копья. В перечислении вооружения новорожденной Афины:

ἡ δὲ πηδᾷ καὶ πυρριχίζει καὶ τὴν ἀσπίδα τινάσσει καὶ τὸ δόρυ πάλλει[364]

она же прыгает, пляшет пирриху, щитом потрясает и древко колеблет

или в описании битвы:

ἀλαλάξαντες καὶ τὰ δόρατα κρούσαντες πρὸς τὰς ἀσπίδας[365]

улюлюкая и древками ударяя о щиты

А еще два раза оно означает просто копье. В описании строя гоплитов:

ἐπειδὰν προσιόντας ἡμᾶς ἐπὶ δόρυ θεάσῃ στίλβοντας τοῖς ὅπλοις[366]

когда наступающих нас при копье увидишь, сверкающих доспехами

или как оружие галата в поединке:

με ὀλίγον ὅσον ἐπιψαύσας τῷ δόρατι μικρὸν ὑπὲρ τὸ γόνυ[367]

меня столь слабо задел копьем чуть выше колена

Таким образом, именно ***δόρυ*** в сочинениях Лукиана обозначает *копье* в наиболее традиционном для этого слова смысле и ни разу *пику*. Логично предположить, что уменьшительная от ***δόρυ*** форма ***δοράτιον*** могла пониматься читателем как *дротик* – короткое метательное копье с длиною древка в полтора метра. Но и это представляется маловероятным. Во-первых, ни одна из статуй Амазонок не

[364] Lucian. Dialogi deorum. 8, 1.
[365] Lucian. Navigium. 36.
[366] Lucian. Dialogi meretricii. 9, 5.
[367] Ibid. 13, 3.

опирается на дротик, а, во-вторых, Лукиан упоминает метательный *дрот* ***ἄκων*** девяносто три раза и семь раз его уменьшительную форму ***ἀκόντιον*** (*дротик*). Т. е. если бы он имел ввиду *дрот* или *дротик*, то написал бы ***ἄκων*** или ***ἀκόντιον***.

Само же слово ***δοράτιον*** встречается в прозе Лукиана только шесть раз и никогда прямо не обозначает дротик или короткое копье целиком, но лишь оружейное древко или его часть. Помимо описания статуи Амазонки работы Фидия и тирсов менад глазами индов, ***δοράτιον*** употребляется писателем исключительно в контексте сквозного прободения тела. При этом уменьшительный смысл слова кажется необязательным и слабо поддается литературному переводу. Невозможно объяснить, почему Лукиан в этих случаях использовал именно ***δοράτιον*** вместо ***δόρυ***. Можно лишь предположить, что уменьшительная форма обозначает *малую часть древка*. Например, в пассаже о невольном самоистреблении галатской пехоты:

οἱ μὲν πεζοὶ περιπειρόμενοι ὑπ᾽ ἀλλήλων τοῖς δορατίοις[368]

пехотинцы, нанизанные вместе на части древков

или в угрозах Афины Эроту:

τῷ δορατίῳ σε διαπείρασα ἢ τοῦ ποδὸς λαβομένη[369]

часть древка сквозь тебя пропущу или за ноги поймаю

или при описании смерти Патрокла:

ἀπέκτεινα διελάσας τῷ δορατίῳ[370]

убил, прогнав сквозь него часть древка

или смерти Клита:

σὺ τῷ δορατίῳ διελάσας μεταξὺ δειπνοῦντα ἐφόνευσας[371]

ты, часть древка насквозь прогнав, его между пирующими умертвил

В ином контексте ***δοράτιον*** упомянут в описании тирсов менад индами, не понимающими, что они видят:

δοράτια μικρὰ ἔχουσαι ἀσίδηρα[372]

---

[368] Lucian, Zeuxis. 10.
[369] Lucian. Dialogi deorum. 19, 1.
[370] Lucian. Gallus. 17.
[371] Lucian. Dialogi mortuorum. 14, 3.

части древков маленькие держащие, без железа

Тирс же, судя по его изображениям, не превышал роста менады, т. е. являл собой узкую дубину из ствола дерева, около ста пятидесяти сантиметров в длину. В глазах индов, он казался странным маленьким копьем без железного наконечника.

Таким образом, ***δοράτιον*** Амазонки Фидия следует признать прямым деревянным изделием небольшого размера. Он мог быть *частью оружейного древка*, просто *коротким древком*, *деревянным столбиком* или *частью ствола дерева*. Все эти смыслы справедливы как производные от ***δόρυ***, хотя некоторые из них ко II в. н. э. уже являлись анахронизмами, но и это допустимо в силу вероятности употребления Лукианом устойчивых словесных оборотов, обусловленных патетикой описания скульптур великих мастеров прошлого.

Но является ли свидетельство Лукиана достоверным? Ведь, если сравнить его описание статуй Амазонки Фидия и Аполлона Ликея, создается впечатление некоторой путаницы. Амазонка опирается на небольшой деревянный объект:

τὴν Ἀμαζόνα τὴν ἐπερειδομένην τῷ δορατίῳ[373]

Аполлон Ликей же описан как *облокотившийся на колонну*:

τὸν ἐπὶ τῇ στήλῃ κεκλιμένον[374]

Однако на мраморных репликах Аполлон Ликей облокачивается на *часть ствола дерева*, которая скорее ***δοράτιον,*** но никак не ***στήλη***. *Колонна* же служит опорой Амазонке Шарра (реплики из Лансдаун и Эсихи), и только ее вариант[375] из Тиволи[376] имел утраченную очень узкую опору, в которой М. Вебер была склонна видеть *короткое древко* секиры[377], хотя более вероятно, что сохранилась лишь нижняя часть шипа, на который фиксировалась сделанная отдельно колонна.

Исходя из проведенного анализа, слова Лукиана не могут являться основополагающим ориентиром для атрибуции Фидию одного из типов Раненых

---

[372] Lucian. Bacchus. 1.
[373] Lucian. Imagines. 4.
[374] Lucian. Anacharsis. 7.
[375] Tivoly Museum. Inv. 2255.
[376] Pensabene P. ‘Canopo’ di Villa Adriana. Programmi tematici, marmi e officine nell’arredo statuario // Scuola Archeologica Italiana di Atene. 2009. LXXXVII. Serie 3. Vol. 1. P. 408–409.
[377] Weber M. Op. cit. 1976. P. 30–46.

Амазонок, поскольку вероятность того, что Лукиан перепутал опоры двух схожих по композиции статуй, мы не можем исключить полностью. Поэтому для продолжения нашего исследования следует руководствоваться иконографическим и формально-стилистическим анализом пластических особенностей мраморных реплик Амазонок в контексте скульптурного наследия Фидия.

2.3 Слабость героя и зрелищная патетика смерти – новое в искусстве скульптуры послевоенного времени

Никиев мир явился вынужденной передышкой между двумя Пелопоннесскими войнами. Ни один из противников не мог в полной мере считаться победителем. Для Афин и полисов Делосского союза это был мир ради мира, лишенный ликования и блистательных перспектив. Единственной целью их политики было дать обескровленным городам передышку перед неизбежной попыткой все-таки одержать верх над Пелопоннесским союзом.

Искусство не могло не отобразить общую горечь послевоенной реальности[378]. В нем уже не найти той веры в человека, которая направляла руки мастеров ранней классики[379]. Не осталось и былой уверенности в стойкости и достоинстве гражданина, воспетых мастерами строгого стиля. Искусство скульптуры ступило на тот же путь показа горестного бытия, по которому вел театрального зрителя Еврипид[380]. Человек отныне слаб духовно и смертен. Даже Поликлет, чьи скульптуры до войны оперировали исключительно математическим языком симметрии, стал теперь разговаривать языком красивого, но унылого индивидуализма. Его Диадумен интереснее Дорифора (см. Приложение, ил. 46), он сложнее технически и по духу совсем лишен былой

---

[378] Брунов Н.И. Памятники Афинского Акрополя. Парфенон и Эрехтейон. М.: Искусство, 1973. С. 149.

[379] Фриче В.М. Социология искусства. М.: URSS, 2021. С. 31.

[380] Налимова Н.А. Фигалийский фриз и «троянские» драмы Еврипида. К вопросу о влиянии театра на пластические искусства Древней Греции // Аристей. 2010. Т. 1. С. 139–141; Гринцер Н.П. Политика мифа в "Ифигении в Авлиде" и "Вакханках" Еврипида // Вестник древней истории. 2021. Т. 81, №3. 2021. С. 587.

однозначности. Если Дорифор являл собой юношу, готового к спортивным и гражданским тяготам[381], его выносливость была очевидна, а личность поверхностна, то Диадумен лишен всего этого. Кем мог стать этот собирательный образ послевоенного юношества? Его атлетизм лишь для красоты, а внутренний мир непрактично спутан и закрыт. Он слишком умен, чтобы следовать за кем-то, но и слишком инертен, чтобы кого-то вести за собой. Индивидуализм личности впервые столь открыто засиял в искусстве. И он имел оглушительный успех, и был оценен в сто талантов. Тягостная неустроенность мира привела к уходу от решения больших общественных проблем в сторону реорганизации частного мира человека. Если Поликлет раньше лишь наклонял своим статуям головы, то теперь он начал активно отворачивать их в сторону. Они больше не обращают взор к зрителю, но прячут глаза, выставляя на обозрение все остальное.

Искусство изменилось, лишившись стержня, которым было обожествление человека, и готовилось открыть новую, теневую сторону человеческой жизни[382]. 420 г. до н. э. знаменателен тем, что тогда, по мнению эллинов, и родилась живопись[383]. Не монументальная и декоративная, которая была до этого, а малоформатная и светотеневая, отдельная от архитектуры. А уже к 408 г. до н. э. в Афинах, благодаря Аполлодору, в живописи прозвучал эффект направленного освещения[384]. Это были, в полной степени, плоды войны. Архидамова война (431–421 гг. до н. э.) заставила скульпторов, оставшихся без работы, взять в руки кисти, а Декелейская (413–404 гг. до н. э.) снова их принудила к этому. В результате, живописное искусство в полной степени смогло переродиться и преодолеть декоративную упрощенность.

Ничто так не передает новые художественные особенности послевоенной пластики как памятник амазонкам в Эфесе. Мраморные реплики с оригиналов его статуй в достаточной полноте донесли до нас унылую вялость истекающих кровью побежденных женщин. Идея их поражения не рассчитана на

---

[381] Ильин И.А. История искусства и эстетика: Избранные статьи. М.: Искусство, 1983. С. 260.
[382] Соколов Г.И. Искусство Древней Греции. М.: Искусство, 1980. С. 158.
[383] Plinius. Op. cit. XXXV, 54.
[384] Ibid. XXXV, 60.

сопереживание явленной боли. Инерция былой патетики строгого стиля не допускает сентиментальности художественного образа, да и зритель, закаленный ужасами войны, равнодушен к чужому страданию. Тема кровоточивых ранений и близости смерти скорее зрелищна и интересна, чем сопряжена с каким-либо видом человеколюбия.

Открывала памятник Амазонка Сосикла (см. Приложение, ил. 7 а). Копье в ее правой руке обрамляло ближний правый край монумента, с которого, повернув головы к зрителю, возвышался ряд статуй раненых воительниц. Отличаясь от следующих двух фигур наличием хламиды, Амазонка Сосикла словно начальствовала над ними. Но в ней нет и тени участия к боли соратниц, все ее внимание сосредоточено на собственных двух ранах, кровь которых она пытается остановить, собрав ткань хитона левой рукой. Она, подобно Диадумену, эгоцентрично погружена в себя, но при этом являет внешнюю простоватую красоту – иллюзорное совершенство обнаженных частей тела и живописное великолепие локонов на угрюмо склоненной голове с удлиненным затылком.

Статуя настолько правдоподобна и лишена каких-либо художественных рудиментов строгого стиля, что кажется, на первый взгляд, безыскусной. Но на современников она, безусловно, производила очень сильное впечатление, поскольку настолько человечной скульптура была впервые. Однако ее замкнутый пессимистичный индивидуализм удручает, а новаторски достигнутый мастером мимесис настолько приземлил всю сцену, что лишил образ даже незначительного оттенка мифологического флера.

В результате, Амазонка Сосикла наглядно иллюстрирует появление новой тенденции в искусстве пластики – желание скульптора приблизить художественный образ к прозе жизни. А воспроизведение всех элементов одежды, лишенное традиционных иконографических ограничений, также обозначает новый вектор развития круглой скульптуры по пути буквализма в показе предметов материальной культуры. При этом Амазонка Сосикла не рассчитана на круговой обзор. Ее задняя и левая стороны крайне упрощены формальной

моделировкой хламиды, но она отлично смотрится с правого обнаженного бока и фронтальной стороны.

Следующей после Амазонки Сосикла стояла Амазонка Шарра (см. Приложение, ил. 7 b). Она несколько манерно облокотилась на колонну, положив правую руку на голову, демонстрируя слегка кровоточащую рану пореза рядом с правой грудью. Рот ее приоткрыт, а склоненная голова чуть запрокинута. Несмотря на атлетическое сложение, она чересчур нежна и чувственна для жестокого сюжета. Весь ее облик говорит о побежденности и покорности. Ее фатализм тоже является чем-то совершенно новым и совсем не свойственным прежним образам довоенной поры. Вся ее пластика, словно сошедшая с рельефного убранства Парфенона, выглядит искусственным анахронизмом, поскольку в ней отсутствует былая тектоничность афинских образцов, а сам образ абсолютно лишен воли.

Несмотря на привычную художественность отделки всех элементов и классическую аттическую моделировку, Амазонка Шарра воспринимается лишь эхом прекрасного века Перикла, поскольку служит только оберткой для совершенно нового изобразительного содержания, сосредоточенного на бренности человека. Это, безусловно, еще одна тенденция, рожденная войной. Образы до нее не были смертными, потому что не были в полной степени живыми. Они были энергично застывшими, чем свидетельствовали о бесконечности своих эстетических потенций. Панэллинская же война развеяла гражданский миф, рожденный совместной победой над варварами. Славные иллюзии умерли, как умирает Амазонка Шарра. Ее расслабленное равнодушие к собственной ране наводит на мысль, что скульптор изобразил уже мертвое тело, которое хоть и продолжает стоять, но скоро упадет. Человек теперь лишь красивая кукла, развернутая в угоду зрителю.

В Амазонке Шарра проявилась еще одна тенденция послевоенного искусства – стремление к оголению вместо обнаженности. Ее избыточно податливое тело лишь обрамлено струящимися складками и лишено стыдливости.

Именно здесь родилась та свобода небожественной женской наготы, которая позже реализуется в мраморах Скопаса.

Однако самое парадоксальное в Амазонке Шарра то, что ее фронтальный вид является наиболее обыкновенным. Статуя невероятно красива и богата с обоих боков и со спины, являя пластическую остроту чувства объема ее автора. Из этого можно заключить, что она, как и прочие Амазонки, стояла фронтально на постаменте, но зритель мог наблюдать ее только со стороны раны.

Амазонка Маттеи (см. Приложение, ил. 7 с) стояла третьей в группе. Вся ее композиция была рассчитана с учетом перспективных сокращений стоящих в ряду бронзовых фигур. Поэтому она сделана чуть выше ростом и за счёт этого более стройной. Поэтому и жесты ее широко разнесены, а правая рука почти максимально поднята вверх. И если у предыдущих статуй кровь лишь деликатно выступала, то у Амазонки Маттеи она извергается бурным потоком крупных капель, чтобы у находящегося поодаль зрителя не осталось сомнений, почему она стоит в такой неестественной позе.

Охромевшая амазонка, оголив и выставив вперед пронзенное бедро, неуверенно балансирует в каком-то неожиданно свободном для скульптуры движении. Но при всей возвышенности ее патетики, зрителя не покидает ощущение случайности позы, и при всей изящной красивости каждого ее члена – общей непродуманности композиционного замысла. Статуя пробуждает чувство тревоги и чего-то нездорового. Ее пластика манерна и изящна, детали изумительны, но дух ее болен, благодаря изломанной как молния правой руке. Движение древка копья проходит по направлению к ране, чем заостряет картину истекающей кровью ноги. Но эта дисгармоничная поза художественно спасает весь памятник, оживляет его и вносит необходимую таинственность в его мифологический подтекст.

В Амазонке Маттеи, как и в Амазонке Шарра, чувствуется инерция пластических решений довоенного времени. Каждый ее фрагмент, взятый отдельно, кажется узнаваемым, но общая картина – совершенно новая.

При избирательном соблюдении схемы хиазма в движениях рук и ног, Амазонка Маттеи выглядит непривычно ассиметричной из-за открытой левой груди вместо правой, обнажение которой диагонально уравновесило бы голую левую ногу. А так, большая часть ткани хитона получились распределенной по правой стороне фигуры, чем нарушила гармонию хиазма. Скульптор явно рассчитывал, что левая часть статуи будет лучше просматриваться в композиции группы, раз он сосредоточил там все: рану, обнаженную грудь, копье и колчан с луком. Из-за этого композиционное решение выглядит несколько спонтанным. Безусловно, мастер создал запоминающуюся своей неожиданностью статую. Ее новизна не во всем положительна, но она, без сомнения, интересна.

Это дает нам понять одну очень важную вещь. С 420 г. до н. э. искусство больше не стремится создать совершенное произведение, теперь его задача сотворить нечто, достойное удивления. Пластическая красота Амазонки Маттеи также воспринимается выразительно со всех сторон. В этом смысле, ее автор создал поистине круглую скульптуру, и только благодаря странностям ясно положение статуи в группе. Зрителю отрывался вид с правого фронтального угла постамента, – но колонна в композиции близстоящей статуи загораживала правую нижнюю часть Амазонки Маттеи, поэтому ее автор разнообразил левую часть, силуэт которой из-за этого выглядит избыточно зрелищным.

Замыкала памятник Эфесская Амазонка (см. Приложение, ил. 7 d). Скорее всего, она держала копье двумя руками, подняв левую вверх (см. Приложение, ил. 8 а). Ее голова по-сестрински схожа с великолепием Амазонки Сосикла и этим вступает в стилистическое противоречие с условностью моделировки хламиды, закрывающей большую часть хитона, выдавая этим композиционную роль статуи как самой удаленной от зрителя и второстепенной в общем замысле памятника.

Фрагментарность сохранившейся реплики не позволяет уверенно предположить, куда автор поместил рану. Наиболее вероятно, что ранена воительница была, как и предыдущая, в левое бедро над коленом. При этом она также использовала копье как опору, но направляла его к плинфу обеими руками, по диагонали пересекая древком туловище спереди. При такой реконструкции

Эфесская Амазонка уже не выглядит настолько заурядной и скучной, какой она кажется при взгляде на сохранившиеся части, где хитон и хламида безыскусно и глухо скрывают от зрителя силуэт ее тела. Рассчитанная на восприятие издали статуя выполняла роль второго плана, соблюдая в мотиве ранения парность Амазонке Маттеи, а в одежде, голове и позиции ног – Амазонке Сосикла.

В итоге, памятник являл собой не совсем гармоничную картину (см. Приложение, ил. 8 а). Объединенные тематически и скованные единством поз Амазонки были не связаны ритмически. Строгое следование схеме контрапоста с постановкой расслабленной ноги на кончики пальцев, добавило памятнику нестабильности, лишив какой бы то ни было тектонической выразительности, несмотря на безусловное мастерство исполнения каждым мастером своей Амазонки.

Однако для зрителя своей эпохи памятник вполне состоялся, поскольку в искусстве всегда интересна новизна, а традиционность только приятна. Амазонка Сосикла и Эфесская Амазонка уже в полной мере говорили новым для скульптуры языком обыденного, обозначая вектор грядущего развития искусства, ориентированного на «человечность» божественных образов. А привычная «божественность» человека прошлого все еще звучала отголоском традиции в Амазонках Шарра и Маттеи. Сам же памятник нес в себе настолько яркий по разнообразию изобразительный потенциал, что скульптуры поздней классики и эллинизма лишь развивали его художественные достижения. Именно иррациональная свобода эфесской группы показала, что искусство имеет право быть любым, но только не скучным. Искусство изобразительно, и, значит, ему свойственно быть зрелищным[385], что и станет его доминирующим качеством в последующие столетия.

Послевоенный характер памятника хорошо коррелируется с его мифологическим смыслом – показом раненых амазонок, проигравших войну Дионису и получивших помилование у алтаря Артемиды в Эфесе.

---

[385] Поллитт Дж.-Дж. Искусство: от архаики к классике // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира. М.: Ладомир, 2014. Т. 5. С. 234–236.

Художественные особенности статуй демонстрируют новое отношение к личности героя через показ его смертности.

Искусство Никиева мира – искусство подавленного разочарования и унылого индивидуализма. Подобно современному им Диадумену, эфесские Амазонки лишены главной особенности ранней классики – веры в исключительность эллинского мира и силу духа его граждан.

Изнурительное десятилетие братоубийственной Архидамовой войны разрушило веру в эллина, рожденную победой над персами. Однако, именно из-за нее необычайно продвинулось вперед все изобразительное искусство Эллады[386]. Так, лучшие скульпторы и архитекторы, не имея возможности заниматься своим ремеслом, были вынуждены сосредоточить свои силы на более дешевом по материалам виде искусства – живописи на досках (пинаках). Поэтому послевоенная скульптура значительно сложнее и живописнее довоенной, ведь это скульптура, сделанная живописцами.

2.4 Выводы

В результате проведенного анализа, нами было показано, что десятилетие братоубийственной Архидамовой войны коренным образом повлияло на искусство Эллады. Горькая и безрадостная суть человеческого бытия, столь удручающе обозначенная Еврипидом для театрального зрителя, была в полной мере подхвачена мастерами монументальной пластики. Так, в искусстве Никиева мира впервые обозначилась художественная тенденция к показу индивидуализма и обособленности личности, не обремененной дидактической ролью и гражданским долгом. Мрачный итог вынужденного перемирия способствовал

[386] Налимова Н.А. Батальные сюжеты в греческом архитектурном рельефе периода зрелой классики. Мастера и школы Материковой Греции // Искусствознание. 2007. № 1–2. С. 193; Акилов И.В. Изменение художественного восприятия бога и человека в древнегреческой скульптуре конца V в. до н. э. // Проблемы художественного восприятия и психологии эстетического опыта. 2024. С. 8–14.

развитию трагедийного пафоса, изобразительной зрелищности и стремления к преодолению былой тектоничности образа.

Благодаря проведенному анализу мраморных реплик Раненых Амазонок и сохранившихся постаментов вотивных многофигурных бронзовых приношений афинян и лакедемонян в Дельфах, было отмечено, что схема контрапоста с отрывом пятки расслабленной ноги от поверхности плинфа стала наиболее распространенным пластическим решением для многофигурных скульптурных ансамблей на пути иллюзорного оживления бронзы.

Памятник амазонкам в Эфесе, как главное вотивное приношение эпохи, наиболее полно раскрывает произошедшие перемены в определении творческих задач мастерами послевоенной пластики. Художественные особенности статуй демонстрируют совершенно новое отношение к личности героя через показ его неизбежной гибели. Подобно современному им Диадумену Поликлета, эфесские Амазонки лишены главной особенности довоенной скульптуры – веры в исключительность эллинского мира и силу духа его граждан. Определение времени создания памятника началом Никиева мира объяснило послевоенный характер идеологической программы статуарной группы – демонстрация раненных амазонок, проигравших войну Дионису и получивших помилование у алтаря Артемиды в Эфесе. Скорее всего, это было приношение мира от жителей Аргоса, Элиды, Мантинеи и Афин, заключивших в 420 г. до н. э. союзный договор о мире и военной взаимопомощи. Возможно, каждый полис оплатил одну из статуй памятника, избрав для его исполнения наиболее прославленных скульпторов. Поскольку Аргос был главным инициатором союзного объединения, то от его имени работали аргивяне Поликлет и Фрадмон, которые также хорошо зарекомендовали себя в Элиде и Мантинее. От Афин над памятником работал Кресил – один из ведущих скульпторов полиса, чья родная Кидония была подчинена Афинам с 429 г. до н. э. От Элиды работал афинянин Фидий, реабилитированный годом ранее на родине, и поэтому допущенный до работ в самом величественном храме Делосского союза.

Благодаря проведенному анализу мраморных реплик Раненых Амазонок и бронзовых оригиналов, известных как Воины из Риаче, нами был выявлен метод создания мастерами, принадлежавшими к разным поколениям и школам, многофигурных статуарных ансамблей путем обязательного повторения однообразной иконографии, объединяющей стилистически разные статуи в группу.

Таким образом, влияние социокультурных потрясений Архидамовой войны на особенности эволюции пластического языка монументальной бронзовой скульптуры времен Никиева мира приобретает необходимую для продолжения исследования ясность.

ГЛАВА 3 ЭВОЛЮЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ФИДИЯ, ПОЛИКЛЕТА И КРЕСИЛА

Постепенно складывающаяся картина творческой жизни Фидия, Поликлета и Кресила показывает, что она была совершенно разной в десятилетний период Архидамовой войны. Частично это объясняет столь различный по пластическим особенностям результат, явленный ими в совместной работе над эфесским монументом по ее окончании. Тем не менее именно творческий опыт каждого из этих скульпторов, закрепленный славой его Амазонки, внес свой вклад в формирование роскошного стиля в скульптуре конца V в. до н. э.

Мы знаем, благодаря археологическим изысканиям в Олимпии, что Фидий всю войну проработал в отдельной просторной мастерской над своим величайшим творением – хрисоэлефантинным колоссом Зевса (см. Приложение, ил. 29). Священный статус Олимпии позволял ее жителям миновать мрачной участи тех полисов, которые были вовлечены в междоусобицу. В связи с этим Фидий не испытывал никаких дополнительных социальных влияний на развитие своего творческого видения. Поэтому эволюция пластического языка мастера к моменту создания им Раненой Амазонки в 420 г. до н. э. представляется постепенной и плавной.

Нельзя не отметить, что наследие Фидия до сих пор не обрело окончательной ясности. Бесспорными образцами его творчества являляются только рельефы зофорного фриза Парфенона (илл. 33, 34), реплики Амазономахии щита Афины Парфенос (илл. 19, 20 а, 36, 37, 38, 39) и статуэтка Афины Варвакион (см. Приложение, ил. 21 а), которая наиболее полно отображает основные части утраченного хрисоэлефантинного колосса богини, а также некоторые элементы фигуративного декора трона Зевса Олимпийского (илл. 32, 35). Поэтому атрибуция одного из типов Раненых Амазонок Фидию позволит не только расширить круг произведений мастера, но и предметно проследить его

творческий путь, а также выявить причины, сформировавшие пластические особенности его скульптурного наследия.

Из произведений же Поликлета не вызывают сомнений лишь часть реплик его мужских образов – Дорифор (см. Приложение, ил. 46 a), Диадумен (см. Приложение, ил. 46 b), Дискофор[387] (см. Приложение, ил. 54 b), Атлет Вестмакотта[388] (см. Приложение, ил. 43 a), Гермес (см. Приложение, ил. 53) и Геракл[389] (см. Приложение, ил. 49 a). При этом его женские образы служат объектами споров и противоречивых суждений. Наиболее весомую атрибуционную аргументацию имеет только Амазонка Сосикла (см. Приложение, ил. 43 b).

Тем не менее, стилистическая разница между довоенным Дорифором и послевоенным Диадуменом (см. Приложение, ил. 46) свидетельствует о серьезном переосмыслении скульптором основ своего художественного виденья. Очевидно, что Поликлет во время войны не имел возможности заниматься своим ремеслом как скульптор-литейщик в силу стратегического значения бронзы. Поэтому ключом к пониманию появления новых изобразительных качеств в поздних скульптурах Поликлета является его выдающийся художественный вклад в развитие живописи, засвидетельствованный античными авторами, справедливость которых нам предстоит подтвердить.

Кидонец Кресил же прочно связал свою жизнь с Афинами, создав два посмертных памятника стратегам Периклу и Диитрефу в условиях нужды военного времени. В рассуждениях о его статуарном наследии отправной точкой традиционно служат гермы Перикла (см. Приложение, ил. 68), на основе которых исследователи периодически предпринимают попытки атрибуции мастеру одного из типов эфесских Амазонок (см. Приложение, ил. 7 a, b, c), а также причисляют к

---

[387] Arias P.E. Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 15–17.
[388] Alscher L. L’efebo Westmacott e l’evoluzione postclassica // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 102–104.
[389] Anti C. Dagli atleti all’Eracle di Corinto // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 85–87.

его наследию Палладу Веллетри (см. Приложение, ил. 77 a) и Протесилая из собрания музея Метрополитен (см. Приложение, ил. 73 a).

Таким образом, чтобы расширить круг произведений этих трех выдающихся скульпторов, необходимо уточнить пластические особенности их скульптурного наследия, сопоставив с каждым из трех типов Раненых Амазонок. И это даст нам возможность проследить ход их индивидуальной творческой эволюции.

3.1 «Зримая божественность» архаизированного образа: влияние оптики и геометрии на пропорции скульптур Фидия

К сожалению, связь Фидия со скульптурным оформлением Парфенона ограничена не только хронологически (большинство работ совершались после изгнания мастера из Афин) но и стилистически[390]. Только части зофорного фриза (восточная, северная, южная) могут быть соотнесены с изобразительной манерой Фидия, поскольку усилия мастера, главным образом, были сосредоточены на создании колосса Афины Парфенос[391] и на руководстве работой множества резчиков, привлеченных для скульптурной отделки храма[392]. Степень творческой вовлеченности Фидия в процесс создания фриза также остается открытым. Поэтому одним из самых достоверных источников по его творчеству являются копии убранства статуи Афины Парфенос[393] (см. Приложение, илл. 20 b, 21), работы над которой мастер закончил к 438 г. до н. э. В контексте же изучения созданной им для Эфеса Амазонки особенно важны сцены Амазономахии (см. Приложение, илл. 19, 20 a, 36, 37, 38, 39), украшавшей некогда поверхность щита хрисоэлефантинного колосса богини.

---

[390] Романов Н.И. Об отношении Фидия к скульптурам Парфенона // Журнал Министерства народнаго просвещения. СПб., 1900. Ч. 329. С. 128–142.
[391] Papini M. Atena Parthenos // Fidia. Roma: "L’Erma" di Breischneider, 2023. P. 45–56.
[392] Marginesu G. Fidia, le grand statue e le epigrafi // Fidia. Roma: "L’Erma" di Breischneider, 2023. P. 37–42.
[393] Vermeule C.C. Athena of the Parthenon by Pheidias: A Graeco-Roman Replica of the Roman Imperial Period // Journal of the Museum of Fine Arts. 1989. Vol. 1. P. 41–60.
Loescheke G. Kopf der Athena Parthenos des Pheidias // Festschrift des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande zum 50–jährigen Jebilaeum. Bonn. 1891. P. 1–22.

Среди общего разнообразия фигур амазонок, представленных на щите, из эфесских Амазонок узнается только иконография типа Шарра (см. Приложение, ил. 7 b): в самом низу композиции Амазономахии уверенно просматривается фигура поверженной амазонки, согнутая в локте правая рука которой заведена за голову (см. Приложение, ил. 19 a). Подробное ее изображение представлено на рельефах мраморных саркофагов из Афродисия в Карии. Более полно сохранился саркофаг[394], найденный в 1975 г. рядом с южной стеной города (см. Приложение, ил. 19 b). Второй образец[395] был раскопан в Атеймире в 1992 г. На них амазонки изображены в масштабе сцен Амазономахии, найденных в Пирее, повторяя размер оригинала работы Фидия[396]. Амазонки облачены в плиссированные хитоны, спущенные с левого плеча и укороченные выпуском колпоса. К сожалению, время не пощадило их лиц, оставив лишь силуэты голов с вьющимися на концах локонами, поэтому мы не можем сравнить их детали с пластическим решением головы Амазонки Шарра. Однако, сохранившихся подробностей на изображениях из Афродисия достаточно, чтобы смело утверждать их иконографическую связь, что является наиболее объективным свидетельством их общего происхождения.

Фидий был настолько увлечен, найденным им жестом правой руки, расслабленно закинутой на голову, что повторил его еще дважды на других фигурах амазонок у нижнего левого края щита. В Палаццо Консерваторов в Риме хранится фрагмент уменьшенной мраморной реплики Афины Парфенос с осколком щита (см. Приложение, ил. 20 a), где две другие амазонки умирают в этой же позе[397]. Их ракурс отличается от нижней фигуры поворотом туловищ в профиль[398], но силуэты заведенных поверх голов рук читаются достаточно ясно.

---

[394] Aphrodisias Museum. Inv. 75–17.
[395] Aphrodisias Museum. Inv. 92–33.
[396] Smith R.R.R., Ratté Ch. Archaeological Research at Aphrodisias in Caria, 1997 and 1998 // American Journal of Archaeology. 2000. Vol. 104 (2). P. 242–243.
[397] Museo Nuovo Capitolino. Inv. 916.
[398] Harrison E.B. The composition of the Amazonomachy on the shield of Athena Parthenos // Hesperia. 1966. Vol. 35. PL. 37e.

Все это свидетельствует об интересе скульптора к трехмерному пониманию фигуры с этим жестом.

Нельзя не отметить, что иконографическая связь Амазонки Шарра с поверженными амазонками щита Афины Парфенос позволяет предположить, что работы над памятником амазонкам в Эфесе могли предшествовать созданию Фидием рельефа на щите[399]. Однако, в свете уточненных данных о послевоенном времени возведения памятника, ясно, что поверженная амазонка с нижней части щита послужила прообразом для эфесской статуи, а не наоборот. Фидий использовал наиболее тематически близкую к идее памятника позу, иконография которой совпала с поставленной задачей сделать бронзовую статую с поднятой правой рукой. Умирание прообраза при этом передалось Амазонке Шарра. Фидий не стал ее искусственно оживлять, но позволил расслабленно стоять с опорой на колонну, создав сцену умиротворенного покоя, лишенного отчаяния борьбы и сопротивления смерти.

Особого внимания в композиции Амазонки Шарра заслуживает колонна, поскольку само наличие дополнительной опоры считается особенностью статуй из мрамора, а не из бронзы. Из-за этого иногда даже отрицалось само наличие колонны у бронзового оригинала типа Шарра[400], или же предполагалось его позднее происхождение, основанное на традициях бронз Праксителя[401].

Колонна, действительно, сложно поддается объяснению, если не предполагать Фидия автором оригинала Амазонки Шарра, поскольку именно в его творчестве дополнительная опора впервые прозвучала, как неотъемлемая часть статуарной композиции. Отчасти это было продиктовано особенностью работы Фидия с бронзой, которой он стремился придать надежность и крепость, не доверяя прочности стержней внутри статуи. Также это освобождало его от дополнительных работ по балансировке фигуры, открывая простор для художественных поисков. Эта неуверенность Фидия была замечена еще в

---

[399] Акилов И.В. Указ. соч. 2019. №. 2 (1). С. 61–62.
[400] Weber M. Op. cit. 1976. P. 44–46.
[401] Ridgway B.S. Op. cit. 1974. P. 8–9.

древности: считалось, что в бронзовой скульптуре он уступал мастерству Поликлета, но был непревзойденным в искусстве резьбы по мрамору[402]. Однако следует помнить, что Фидий прославился возведением колоссальной бронзовой Афины Лемнии на высокую колонну[403], поэтому можно объяснить его желание дополнительно укреплять фигуры пониманием сейсмических угроз в Аттике и преодолением парусности статуи на высоком постаменте.

Судя по изображению на рельефе[404] из собрания Лянцкоронского[405], Фидий облокотил правую руку медного колосса Афины Промахос на столбообразную герму, чтобы придать необходимую прочность устремленной вперед деснице богини, на ладони которой он расположил сову[406]. Афина Лянцкоронского, Афина Элгина (см. Приложение, ил. 14 b, c) и торс Афины (см. Приложение, ил. 15) из собрания Метрополитен[407] позволили нам графически реконструировать внешний вид Афины Промахос (см. Приложение, ил. 16), чтобы нагляднее показать роль гермы Мильтиада в ее композиции.

Стоит отметить, что Фидий использовал дополнительную опору не только в бронзовой пластике. Созданная мастером в Платеях Афина Арея, скорее всего, схожая во всех деталях кроме размера и материала с Афиной Промахос, тоже имела под рукой герму – портрет Аримнеста, предводителя платейцев в марафонской битве[408]. Хрисоэлефантинный колосс Афины Парфенос также включал колонну в свою композицию[409]. Судя по Афине Варвакион[410], правая

---

[402] Ἀριστοτέλης. Ἠθικὰ Νικομάχεια. VI, 7, 1141a, 9–12; Διονύσιος. Περὶ Δεινάρχου. VII; Sidonius Apollinaris. Epistulae. VII, 3, 1.
[403] Ἰωάννης Τζέτζης. Op. cit. VIII, 359–362.
[404] Schrader H. Athena mit dem Käuzchen. Ein Griechisches Votivrelief in der Sammlumg des Grafen Lanckoronski // Sonderabdruck aus den Jahresheften des Österreichischen Archäologischen Institutes. 1913. Vol. 16. P. 1; Virginia Museum of Fine Arts. Inv. 60.5.
[405] Кобылина М.М. Аттическая скульптура VII–V века до н.э. М.: Издательство Московского университета, 1953. С. 89.
[406] Lundgreen B. A Methodological Enquiry: The Great Bronze Athena by Pheidias // The Journal of Hellenic Studies. 1997. Vol. 117. P. 197.
[407] Metropolitan Museum. Inv. 50.11.1; Inv. 42.11.43.
[408] Акилов И.В., Акилов Н.В. Афина Промахос Фидия на рельефе из собрания Лянцкоронского // Актуальные проблемы монументального искусства. 2024. Ч. 1. С. 355–356; Παυσανίας. Op. cit. X, 10, 2.
[409] Фармаковский Б.В. Колонна Фидия. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1914. С. 1–8.
[410] Athens, National Museum. Inv. 129.

кисть богини, в которой находилась статуя Ники, лежала на колонне, поддержкой же левой руки служил щит богини (см. Приложение, ил. 21 а). Нельзя не отметить, что роль колонны в композиции колосса вспомогательная – она лишь укрепляет правую руку и не несет никакого художественного замысла, выполняя исключительно техническую функцию.

Включать колонну в художественный замысел своих скульптур Фидий научился позже, когда, находясь в изгнании, работал в Олимпии. Тогда он создал для элидского святилища хрисоэлефантинную статую Афродиты Урании, попирающую ногой черепаху[411]. Реплику этой скульптуры принято видеть в Афродите Брацца (см. Приложение, ил. 22 а) из собрания в Берлине[412]. Ее опора (герма) не сохранилась, но совершенно ясно, что богиня опиралась на нее согнутой в локте левой рукой. Общая пластика статуи полностью подчинена новому мотиву, где герма не просто поддерживает ее предплечье, но позволяет телу принять особо вальяжную позу.

Также композиционно-пластическое решение оригинала Амазонки Шарра прозвучало в еще одной статуе Фидия – облаченной в пеплос богини[413], мраморную реплику (см. Приложение, ил. 23 а) которой обнаружили в 1997 г. на вилле Папирусов[414]. Она создана в том же масштабе, что и Амазонка Шарра, и иконографически очень близка ей, за исключением одежды, поворота головы и положения правой руки (см. Приложение, ил. 23). Опорой ей тоже служит квадратная в сечении колонна. Новизна находки объясняет, почему эта статуя не включена в обзоры творчества Фидия или круга его учеников, из-за чего атрибуция Амазонки Шарра вынужденно остается неверной.

Нельзя не отметить и статую Афродиты, опирающуюся на колонну[415], реплика (см. Приложение, ил. 22 b) которой была найдена на афинской Агоре[416].

---

[411] Παυσανίας. Op. cit. VI, 25, 1.
[412] Staatliche Museen. Inv. Sk 1459.
[413] Ercolano, Deposito archeologico. Inv. 4331/81595.
[414] Borriello M., Guidobaldi M.P., Guzzo P.G. Ercolano: tre secoli di scoperte. Milano, 2008. P. 149.
[415] Paris, Louvre. Inv. Ma 414.
[416] Stewart A. Hellenistic Freestanding Sculpture from the Athenian Agora: Aphrodite // Hesperia. 2012. Vol. 81. P. 272–273.

Эту статую принято связывать то с Афродитой ***ἐν κήποις*** – *в садах* Алкамена, то с поздним творчеством Фидия[417], возможно, она восходит ко второй Афродите Урании, сделанной им из мрамора для алтаря возле Керамика[418].

Таким образом становится ясным, что Фидий, создавая Амазонку для храма Артемиды в Эфесе по образцу своей поверженной амазонки с рельефа щита Афины Парфенос, использовал актуальный для своего позднего творчества мотив отдыхающей фигуры, облокотившейся левой рукой на колонну.

От мраморного оригинала Фидия – Нимезиды в Рамнунте[419] – сохранились несколько фрагментов (как статуи[420], так и рельефов (см. Приложение, ил. 25) на постаменте[421]), в том числе часть головы (см. Приложение, ил. 24 с) колосса[422]. Авторство над ней Фидий отдал своему ученику Агоракриту[423], чтобы выставить ее под именем Афродиты на конкурс в Афинах[424], участвовать в котором он не мог лично как изгнанник. Осколок головы мраморного колосса сильно поврежден, но хорошо сохранились части прически с узкой диадемой и нижнее веко правого глаза богини. Резьба локонов достаточно незамысловата и совсем не рассчитана на близкое изучение зрителем. Височные пряди решены в виде параллельных волнистых линий разной высоты и глубины. Подобная простота и формализм художественного решения наиболее заметных элементов прически хорошо просматривается на многих репликах, восходящих к оригиналам Фидия.

---

[417] Harrison E.B. New Sculpture from the Athenian Agora, 1959 // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1959. Vol. 29 (4). P. 377; Полежаева К.О. К проблеме атрибуции статуи Афродиты ἐν κήποις мастера Алкамена // Артикульт. 2020. № 3 (39). С. 52–53.

[418] Παυσανίας. Op. cit. I, 14, 7.

[419] Παυσανίας. Op. cit. I, 33, 3–8.

[420] Brigger E. Roman "Adaptations" of Classical Greek Cult Statues: The Case the Nemesis of Rhamnous // Mediterranean Archaeology. 2002. Vol. 15. P. 73–79.

[421] Palagia O. Meaning and Narrative Techniques in Statue-bases of the Pheidian Circle // Word and Image in Ancient Greece. Edinburg Leventis Studies. 2000. Vol. 1. P. 63–67.
Lapatin K.D.S. A Family Gathering at Rhamnous? Who's Who on the Nemesis Base // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1992. Vol. 61 (1). P. 109–111.

[422] British Museum. Inv. 1820,0513.2.

[423] Palagia O. Pheidias epoiesen: Attribution as Value Judgement // Exploring Ancient Sculpture: Essays in Honour of Geoffrey Waywell. 2010, BICS Suppl. 104. P. 99–100.

[424] Plinius. Op. cit. XXXVI, 17.

Локоны Афины Лемнии, скорее всего, тоже были решены скульптором аналогичным образом, хотя большинство голов Афины (тип Медичи)[425] (см. Приложение, ил. 24 b) их не сохранили, поскольку копиисты изготовляли их накладными, стараясь наиболее близко передать особенности бронзового оригинала.

Совсем иное пластическое решение прядей волос мы можем наблюдать на фрагментах Сфинкса[426] из серого песчаника (см. Приложение, ил. 32), воспроизводящего деталь убранства трона Зевса в Олимпии. Их хаотично скрученное переплетение передает дикую сущность чудовища, поэтому решает отличную от божественных образов художественную задачу. Однако нельзя не отметить, что круглые кольцеобразные завершения локонов Сфинкса перекликаются с аналогичным мотивом на прическе поверженной амазонки Амазономахии щита Афины Парфенос (см. Приложение, ил. 19 b) – прообразе Амазонки Шарра.

Касательно творчества скульптора раннего периода (во времена правления в Афинах Кимона[427] или позже[428]) мы можем судить лишь по уменьшенной реплике Афины Промахос (см. Приложение, ил. 15) из собрания музея Метрополитен[429] и по голове Афины (см. Приложение, ил. 17 b) из музея Акрополя[430], которая была найдена вместе с головами Мильтиада[431] и Аполлона (см. Приложение, ил. 17 a, c) – повторениями в мраморе бронзовых оригиналов марафонского монумента работы Фидия в Дельфах. Волосы обеих Афин имеют весьма пологий характер волнообразного рисунка локонов, лишенный поздней напряженности и контраста,

---

[425] Lundgreen B. The Athena Medici Reconsidered // Analecta Romana Instituti Danici. 1997. № 24. P. 17–27.
[426] British Museum. Inv. 1868,0620.135.
[427] Raubitschek A.E., Stevens G.P. The Pedestal of the Athena Promachos // The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. The Twenty-Eighth Report of the American Excavations in the Athenian Agora. 1946. Vol. 15 (2). P. 113.
Налимова Н.А. Классические Афины до «эпохи Перикла»: утраченные архитектурные и живописные памятники // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2012. № 2. С. 27.
[428] Palagia O. Not from the spoils of Marathon: Pheidias bronze Athena on the Acropolis // Marathon: The Day After. Athene, 2013. P. 120.
[429] Metropolitan Museum. Inv. 42.11.43.
[430] Athens, Akropolis Museum. Inv. Акр. 2338.
[431] Athens, Akropolis Museum. Inv. Акр. 2344.

явленного на волосах Немезиды в Рамнунте. Если прическа Афины Промахос сохранилась с минимальными повреждениями, то осколок копии дельфийской статуи сберег только правую височную зону.

Волнообразное решение височных локонов, сходное с прядями Немезиды (см. Приложение, ил. 24 c), только в более изящном исполнении, можно предполагать и на прическе статуи Ники (см. Приложение, ил. 31 a), стоявшей на ладони Афины Парфенос. Но только в том случае, если считать состоятельным мнение Харрисон о том, что мраморная голова[432] (см. Приложение, ил. 31 b) из перистиля римского дома на Ареопаге[433] воспроизводила именно эту Нику, а не работу Пеония в Олимпии[434]. Но это не кажется очевидным, поскольку резьба локонов самой Афины была сложнее.

Кора Альбани (см. Приложение, ил. 27 a) и Пеплофора из виллы Папирусов (см. Приложение, ил. 23 a) демонстрируют ту же простоту прически с волнистыми глубоко прорезанными височными прядями, что и колосс Немезиды. Схоже решена прическа т. н. Просительницы Барберини[435] (см. Приложение, ил. 28 b). Эта статуя несет на себе многие признаки искусства Фидия[436], и поэтому стоит исключить Каламида и Алкамена из ее предполагаемых авторов[437]. Все три скульптуры – Кора Альбани, Пеплофора и Просительница Барберини – представляют собой удобные для монолитного воспроизведения статуи, из чего разумно заключить, что их оригиналы были мраморными. Поэтому нельзя исключать, что шаблонность волнообразного решения волос утвердилась в творчестве Фидия исключительно в резьбе по камню. В отличие от этих статуй

---

[432] Athens, Agora Museum. Inv. S 2354.
[433] Palagia O. The Gold and Ivory Statues of Pheidias in Athens and Olympia // Handbook of Greek Sculpture. Berlin: De Gruyter, 2019. P. 335.
[434] Harrison E. Two Pheidian Heads: Nike and Amazon // The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens. Cambridge, 1982. P. 53–65.
[435] Louvre. Inv. Ma 3433.
[436] Albizzati C. Two Ivory Fragments of a Statue of Athena // The Journal of Hellenic Studies. 1916. Vol. 36. P. 380–381.
[437] Herscher E. A Replica of the "Barberini Suppliant" Head in New York / E. Herscher, B. S. Ridgway // American Journal of Archaeology. 1971. Vol. 75 (2). P. 187.

локоны бронзовых Амазонок являли куда более сложные и индивидуальные пластические решения.

Прически Амазонки Сосикла (илл. 42 a, 41 a) и Эфесского типа созданы без привязки к аттическим образцам, поскольку они не разделены на купольную и височные зоны. Волнообразный ритм прядей у них присутствует, но он равномерно распределен по всей шапке волос и состоит из змеевидно переплетающихся ассиметричных локонов, в них нет ничего от декоративного схематизма Фидия.

Голова Амазонки Маттеи не найдена. Анализировать ее детали на вольном воспроизведении кариатиды с виллы Герода Аттика (см. Приложение, ил. 78 a) несерьезно, поскольку ни одна ее деталь не является копией эфесского оригинала, а сама кариатида – лишь воспроизведение общей идеи весьма посредственным резчиком, который, скорее всего, даже не видел никогда самой статуи. Утраченная гемма Наттера (см. Приложение, ил. 67 b) тоже не может являться источником знаний о голове Амазонки Маттеи, т. к. неизвестно насколько точно передает детали ее весьма манерная прорисовка.

Волосы «Амазонки» копииста Аполлония (см. Приложение, ил. 12 a) несут в себе иные стилистические особенности нежели образцы, восходящие к творчеству Фидия. Ее автора нельзя даже заподозрить в подражании его искусству. Он мыслил иначе, собирая общий волнистый объем из строго параллельных нитей волос в равномерные пряди. Его работа без художественной живописности имитирует реальность с весьма сдержанной стилизацией. Как мы писали выше, ее автором, возможно, являлся создатель Воина Б из Риаче (см. Приложение, ил. 11 b) – выдающийся мастер более молодого поколения нежели Фидий.

Голова Амазонки Петворт (см. Приложение, ил. 76 a) хоть и повторяет схему, схожую со схемой Фидия, но волнистость ее локонов пологая и растянутая, а не собранная и контрастная. Верхняя шапка волос решена в едином стиле с височными прядями, хотя Фидий был склонен различать по рисунку эти части. Безусловно, ее автор был знаком с работами великого афинянина и

старался подражать им, но делал это смягченно и не столь декоративно. В сравнении с волосами Амазонки Петворт локоны работ Фидия выглядят архаично и искусственно, поэтому эту голову весьма проблематично считать копией его произведения.

Рисунок же прически Амазонки Шарра (см. Приложение, ил. 24 а) полностью повторяет схему Фидия, хоть и усложняет ее наличием горизонтально сужающихся коротких локонов, лишь с боков сохраняя деление на две зоны. Из всех Амазонок только у нее проявилась инерция аттического пластического языка в художественном решении волос. Но не как у Амазонки Петворт, пластика волос которой рассказывает старую схему новым языком, а весьма буквально, что выглядит анахронизмом, несмотря на добавления дополнительных пластических элементов. Кажется, что в Амазонке Шарра скульптор старался преодолеть устаревшую схему, но не смог; тогда как автор Амазонки Петворт хотел бы ее воспроизвести, но не сумел, поскольку уже не понимал ее устаревшую декоративную логику.

Отличительной и самой выразительной частью пластического убранства статуй и рельефов круга Фидия является особый художественный язык драпировок одежд. Для него характерна избыточная детализация складок, которая живописно контрастирует изощренностью резьбы с гладкой поверхностью кожи, чем композиционно перекликается с проработкой локонов волос. Это явление можно связать с влиянием живописного опыта Фидия, ведь он, как и его брат Панен, был живописцем до того, как стал скульптором[438].

В убранстве Парфенона резьба складок одежд разнообразна и неоднотипна из-за разницы навыков мастеров, работавших над его скульптурным украшением. Непосредственно резцу Фидия из всех работ мог принадлежать лишь зофорный фриз (илл. 33, 34), хотя и эта возможность небезосновательно оспаривалась[439]. Однако в фигурах фронтонных групп, которые создавались после изгнания Фидия из Афин, схожий пластический мотив решения драпировок в большей степени

[438] Plinius. Op. cit. XXXV, 54.
[439] Романов Н.И. Указ. соч. С. 128–142.

сохранен. Это, конечно, можно объяснить, предположив, что фронтонные группы высекались по предварительным моделям мастера, но его присутствие в одеждах кариатид Эрехтейона, к созданию которых Фидий уже не мог иметь никакого отношения, этим не объяснить. Налицо появление особого художественного языка, который продолжил прогрессивные достижения Фидия[440].

Как самую уникальную и узнаваемую деталь среди общего богатства художественного решения одежд зофорного фриза Парфенона, мы хотим выделить дугообразные складки, зеркально отражающие изгибом вверх провисание частей драпировки. Их нарочитая искусственность обусловлена стремлением скульптора не допустить больших пауз в естественном свисании материи и раздробить ее дополнительным ритмом, нарушая законы природы. Подобные складки в реальности встречается лишь, когда мокрая ткань сверху прилегает к мокрой коже, но с краев уже начинает отставать от нее. Однако мокрая материя не может создавать столь выраженный объем прочих складок, поэтому такой элемент нельзя считать реалистичным. К тому же он далеко не всегда выявляет рельеф тела, чем дополнительно нарушает логику своей природы.

Изогнутая вверх дугообразная складка наиболее нарочито показана на гиматии т. н. Дрезденского Зевса (см. Приложение, ил. 26 b). Она красуется на середине правого бедра статуи, являясь главным художественным акцентом гиматия. Столь же броско она украшает подол пеплоса на левой голени Пеплофоры с виллы Папирусов (см. Приложение, ил. 23 a). Гиматии Афродиты Брацца (см. Приложение, ил. 22 a), Немезиды из Рамнунта (см. Приложение, ил. 28 a), Афины Фарнезе и Коры Альбани (см. Приложение, ил. 27) также несут на себе этот невозможный для плотной ткани элемент. Есть она и внизу подола хитона Афины Медичи[441] (см. Приложение, ил. 26 a) и на одежде т. н. Олимпии[442]. Еще ее можно увидеть на статуях Геры Барберини[443] и Паллады Веллетри[444] (см.

---

[440] Алпатов М.В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. М.: Искусство, 1987. С. 106.
[441] Casa de Pilatos. Inv. 839; Inv. 840.
[442] Rome, Museo Torlonia. Inv. 77.
[443] Vatican, Museo Pio–Clementino. Inv. 249.

Приложение, ил. 77). Авторы скульптурного убранства Парфенона, Эрехтейона и храма Афины Ники в Афинах тоже активно использовали этот пластический прием. Поэтому смело можно утверждать, что почти все скульптуры Фидия и мастеров его круга отмечены столь нелогичным элементом[445]. Исходя из этого, стоит внимательно изучить художественный характер складок на одеждах всех четырех статуй эфесского монумента.

Складки хламиды и хитона Амазонки Сосикла (см. Приложение, ил. 43 b) подчинены силе тяжести, их изгибы нигде не нарушают логики скобообразного провисания вниз и не несут никаких дополнительных художественных изысков. Из-за этого драпирование главного акцента одетой части фигуры – бедра согнутой правой ноги – выглядит скучно и вяло. Скульптор круга Фидия обязательно поместил бы туда эффектно приставшую к телу мокрую драпировку, благо тонкость ткани хитона очень к этому располагает. Из этого следует, что автор оригинала Амазонки Сосикла точно не был аттическим мастером и не работал в качестве приглашенного над скульптурным украшением архитектуры афинского Акрополя.

Сохранившиеся части хитона и хламиды Амазонки Эфесского типа (см. Приложение, ил. 5 c) также не обладают признаками аттического влияния. Их условная декоративность является результатом совсем иной школы, где идея показа человеческого тела за счет прилегания ткани еще не приобрела актуальность.

Хитон Амазонки Маттеи (см. Приложение, ил. 4 b) совершенно не коррелируется с образцами аттической скульптуры своего времени. Его художественные особенности настолько изысканно реалистичны, что кажутся продуктом эпохи эллинизма, а не второй половины V в. до н. э. Автор Амазонки Маттеи стремился точно воспроизвести тонкую ткань шерстяного хитона, совершенно не ориентируясь на художественный формализм скульптурных

---

[444] Louvre. Inv. Ma 464.

[445] Neer R. The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. P. 191–192.

решений круга Фидия, поэтому эффект мокрой ткани с выгнутой вверх складкой в его пластическом арсенале отсутствует.

В отличие от других статуй эфесского памятника хитон Амазонки Шарра в полной мере наделен всей совокупностью приемов аттической школы скульптуры (см. Приложение, ил. 24 а). Ее колпос, словно сошедший с резного убранства Парфенона, и характерные складки подола, обращенные дугою вверх на ее левом бедре, являются безоговорочным свидетельством ее афинского происхождения. Из всей статуарной группы только она одна могла быть изготовлена в мастерской Фидия.

Архаичная зеркальная симметрия подола Амазонки Шарра (т. н. «ласточкин хвост»), на первый взгляд, никак не соотносится с творчеством Фидия или с образцами работ других мастеров высокой классики. Это породило весьма причудливые гипотезы относительно времени создания статуи. То ее считали произведением ранней классики, справедливо отмечая очевидные пластические анахронизмы[446], то, наоборот, воспринимали анатолийской стилизацией времен Августа под произведение Фидия[447]. Действительно, нельзя не отметить сходство симметричного драпирования подолов Амазонки Шарра и портретной статуи Марка Голкония Руфа[448]. Но считать это заслугой римского времени крайне проблематично, учитывая компиляционно подражательную природу римской репрезентативной скульптуры. Гораздо правдоподобнее предположить, что подол Голкония Руфа является продолжением традиции, сформированной известностью оригинала Амазонки Шарра и закрепленной авторитетом ее создателя – Фидия.

Фидий редко прибегал к столь нарочитой зеркальной симметрии подолов одежд. Помимо Амазонки Шарра, он столь же симметрично решил нижнюю часть гиматия юноши, ведущего быка на плите XLV[449] южного фриза Парфенона (см. Приложение, ил. 34). На троне Зевса в Олимпии он также изобразил подолы

---

[446] Недович Д.С. Указ. соч. С. 36.
[447] Ridgway B.S. Op. cit. 1974. P. 13.
[448] Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. 6233.
[449] British Museum. Inv. 1816,0610.88.

пеплосов Ниобид[450] и хитона Артемиды[451] в схожей иконографической схеме (см. Приложение, ил. 35), когда ткань собрана вертикальными складками между ногами и по бокам бедер. Эти рельефы позволяют понять происхождение и эволюцию пластического решения подола Амазонки в творчестве мастера.

Сначала динамика позы юноши с быком вынудила скульптора искать индивидуальный рисунок драпирования гиматия. В результате, Фидий решил подчеркнуть широкое движение персонажа собранными диагоналями складок между ногами. Позже, работая в Олимпии, он развил найденный мотив, переработав его в крайне выразительную схему для подолов одежд женских образов, позволяющую показывать их ноги сквозь ткань в боковом обрамлении вертикальных складок. И уже в старости, создавая статую Амазонки для Артемисиона в Эфесе, Фидий применил эту же схему для короткого подола, со всех четырех сторон собрав ткань в вертикальные узкие столбики, которые позволили выявить сквозь ткань объем бедер. Тем самым скульптор вернул в арсенал классики архаический мотив показа обнаженного женского тела под тонкими облегающими драпировками.

Таким образом, становится ясным, что особенности пластического языка Фидия несут в себе сочетание традиционного с прогрессивным. Если локоны голов его скульптур в большей степени подвержены инерции строгого стиля, то складки одежд обладают абсолютно новым художественным рисунком, ставшим весьма популярным в искусстве Аттике последней четверти V в. до н. э.

Самым же значительным новаторством Фидия в скульптуре являлось специальное искажение пропорций человеческого тела, из-за которого его работа вблизи могла выглядеть некрасиво и грубо, но при помещении на пьедестал оказывалась соразмерной и благородной. При этом для лучшего восприятия лицевой части мастер приоткрывал рот статуи и выворачивал ее ноздри, что было весьма необычным для не готового к подобным новшествам зрителя:

Ὁ δὲ Φειδίας ὀπτικὸς τελῶν καὶ γεωμέτρης,

[450] Государственный Эрмитаж. Inv. 434.
[451] Roma, Villa Albani. Inv. 885.

καὶ συνιεὶς σμικρότατα φαίνεσθαι τὰ ἐν ὕψει,
ἐποίησε τὸ ἄγαλμα ἀνεῳγὸς τὰ χείλη,
τοὺς μυξωτῆρας τε αὐτοῦ ἔχον ἀνεσπασμένους,
καὶ τἆλλα πρὸς ἀνάλογον ὕψους τοῦ τῶν κιόνων.
Ἔδοξε κρεῖττον τοῦ λοιποῦ τὸ Ἀλκαμένους εἶναι.
Φειδίας ἐκινδύνευε βληθῆναι δὲ τοῖς λίθοις[452].

А Фидий точный оптик был и геометр мудрый,
Знаток того, как наверху мельчает образ зримый,
У статуи он сделал рот с раскрытыми губами
И крылья носа развернул, чтоб ноздри сделать шире,
А прочее согласовал с колонны высотою.
Казалась лучшею из двух работа Алкамена.
А Фидий вовсе рисковал побитым быть камнями.

Так Иоанн Цец, рассказав о состязании Фидия с уроженцем Лемноса Алкаменом[453], сохранил историю создания Афины Лемнии, что следует из совпадения даты отбытия афинских клерухов на Лемнос со временем соперничества этих двух скульпторов, указанного Плинием 83 олимпиадой[454].

Чтобы разобраться в степени оптических изменений, внесенных Фидием в образ Афины, следует обратить внимание на ее сохранившиеся мраморные реплики. Предложение А. Фуртвенглера считать сочетание дрезденского торса[455] и болонской головы[456] Афиной Лемнией[457] на основании изображения на гемме[458] было опровергнуто почти сто лет назад, но инерция его заблуждения жива до сих пор. Восстановленную Фурвенглером статую Афины в 1926 г. Дженкинс справедливо определил как восходящую к оригиналу Мирона[459] (см. Приложение,

---

[452] Ἰωάννης Τζέτζης. Op. cit. VIII, 352–358.
[453] Kuttner-Homs S. Rhétorique des arts et art de la rhétorique. Les anecdotes de peintres et sculpteurs dans les Histoires de Jean Tzetzès // Le mythe de l'art antique. Paris: CNRS Èditions, 2018. P. 86–87.
[454] Plinius. Op. cit. XXXIV, 49.
[455] Dresden, Skulpturensammlung. Inv. 50.
[456] Bologna, Museo Civico. Inv. G 1060.
[457] Furtwängler A. Op. cit. P. 4–8.
[458] Davison C.C. Op. cit. Vol. 1. P. 54; British Museum. Inv. 1372.
[459] Jenkins C.K. Op. cit. 1926. P. 188–191.

ил. 13), поэтому ее стоит полностью исключить из наследия Фидия, – тем более что эта статуя совершенно лишена каких-либо пропорциональных искажений, обязательных для его статуарного творчества. Невозможно представить, что за такую безупречную статую Фидия хотели забить камнями, и что столь прославленный образ дошел до нас в таком малом количестве копий.

Гораздо более правдоподобным выглядит мнение Э. Харрисон, что к Афине Лемнии восходит тип Афины Медичи[460] (см. Приложение, ил. 26 а), поскольку ее оригинал точно стоял в Афинах, о чем свидетельствует афинский вотивный рельеф с ее изображением[461]. Позднее Афина Медичи стала олицетворять Лемнос, что следует из рельефа из Остии[462] с низвержением Гефеста на этот остров. Единственным спорным является предположение Харрисон, что Афина Лемния являла собой акролит, а не бронзу[463]. Афина Медичи известна по тридцати копиям и репликам, но наиболее полно она представлена в севильском собрании[464].

Афина Медичи (см. Приложение, ил. 26 а) полностью соответствует описаниям Иоанна Цеца: ее рот приоткрыт и ноздри расширены, а верхняя часть тела, можно сказать, чудовищно массивнее нижней. Ее очень широкие плечи и толстые основания рук не соответствуют узкому тазу и бедрам. Большую степень диспропорции в изображении Афины смогли позволить только три века спустя на рельефе алтаря Зевса в Пергаме. Но для времен 83 олимпиады за такие кощунственные искажения, действительно, могли угрожать смертью. К сожалению, мы не можем судить насколько прекрасно эта статуя смотрелась на вершине высокой колонны, но у нас нет оснований не верить Цецу, что перспектива нивелировала все диспропорции, и пред взором зрителя богиня в полной мере являла ***τὸ εὐγενὲς τῆς τέχνης*** – *благородство искусства*.

Исходя из этого, можно внимательно оценить отличия пропорций Амазонки Шарра от двух других типов Раненых Амазонок и выявить характерные для

---

[460] Harrison E.B. Op. cit. 1996. P. 54–59.
[461] Athens, Akropolis Museum. Inv. 2426.
[462] Berlin, Staatliche Museen. Inv. SK 912.
[463] Davison C.C. Op. cit. Vol. 1. P. 53.
[464] Casa de Pilatos. Inv. 839.

Фидия приемы, использованные для компенсации перспективных сокращений при водружении статуи на высокий постамент.

Амазонка Сосикла (см. Приложение, ил. 44 b) очень реалистична, и ее мимесис настолько правдив, что кажется, ей не помешала бы некоторая степень условности и идеализации. На современный взгляд, ей не хватает стилизации, чтобы стать высоким искусством. Коренастость ее фигуры иная, чем у Афины Медичи, поскольку идет не от увеличения массы тела, а от жизнеподобия образа, его угрюмой приземленности. Ее тело соразмерно и идеально по-человечески, а не так, как полагается персонажу предания. Можно смело утверждать, что оригинал этого типа Амазонки был лишен каких-либо пропорциональных искажений, и его автор преследовал цель создания из бронзы живого человеческого тела, а не его скульптурную трансформацию, вписанную в архитектурный контекст.

Что касается Амазонки Маттеи (см. Приложение, ил. 73 b), то ее долгое время было принято относить к наследию Фидия из-за того, что А. Фурвенглер, создавая иллюзорную картину творчества мастера, пытался наделить его безупречностью искусства Мирона, а статуя с утраченной головой позволяла в перспективе создать искомую компеляцию. Объективно же Амазонка Маттеи противоположна искусству Фидия. Вернее, она отображает то искусство, которое ждали от него сограждане – изысканно утонченное и прекрасное каждой деталью, но не целым. Ее пропорции равномерно удлинены и не требуют улучшения за счет перспективных сокращений, а образ наделен хрупкостью, которой нет и не может быть в искусстве создателя оригинала Афины Медичи.

Совсем иную картину являет собой Амазонка Шарра (см. Приложение, ил. 18 b), избыточный атлетизм плечевого пояса которой дисгармонирует с ее узким тазом и бедрами. Она, как и Афина Медичи, обладает приближенным к мужскому телосложением. Тип Шарра, в сравнении с типом Маттеи, дословно иллюстрирует стихи Цеца о разнице работы Фидия и Алкамена. Тип Маттеи, как и произведение лемносца, изящно женственен и превосходно смотрится вблизи. Тип же Шарра не изящен и не женственен, ее рот приоткрыт, а ноздри раздуты, при этом она

становится совершеннее, вознесенная на высокий пьедестал, в чем можно убедиться, наблюдая ее бронзовую копию у фасада Гетеборгского музея в Швеции.

Схожая картина чрезмерного увеличения плечевой зоны четко просматривается у Афродиты Брацца (см. Приложение, ил. 22 а), а также у Афины Фарнезе[465] и Коры Альбани[466] (см. Приложение, ил. 27). Стоит отметить, что диспропорции Коры дополнительно усугубляют необычайно длинные руки. Единственный же мраморный оригинал круглой скульптуры Фидия – Немезида в Рамнунте – сохранился в слишком мелких фрагментах, чтобы можно было судить о пропорциях фигуры богини. Копия этой статуи[467] (см. Приложение, ил. 28 а) в полной мере передает этот же принцип увеличения плечевого пояса относительно зоны таза.

Необходимо отметить, что Фидий со временем научился скрывать диспропорции своих произведений распределением масс высокохудожественных драпировок. Также он с помощью пояса обозначал видимость невероятно изящной талии, которая позволяла воспринимать таз не таким узким. Благодаря этому статуя Пеплофоры с виллы Папирусов (см. Приложение, ил. 23 а) выглядит, на первый взгляд, совершенно пропорциональной и только измерение широты ее плечей по отношению к замаскированным складками одежд талии и тазу выявляет, что это не так. Но это касается только тех женских образов работы Фидия, иконография которых диктовала длинный хитон или пеплос. Амазонка же Шарра, в силу почти полного обнажения, никак не скрывает свою фигуру, и ее диспропорции читаются со всей определенностью.

Аналогичная картина увеличения верхней части фигуры относительно нижней из всех мужских скульптур, что принято относить к кругу Фидия, наблюдается у т. н. Дрезденского Зевса[468] (см. Приложение, ил. 26 b) – предположительную редукцию центральной фигуры бога на восточном фронтоне

[465] Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. MN 6024.
[466] Roma, Villa Albani. Inv. 749.
[467] Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Inv. 304a.
[468] Dresden, Skulpturensammlung. Inv. 68.

Парфенона[469], созданную мастером до работ над фронтонами. Помимо особенностей фигуры, эта мраморная реплика внушает достаточную уверенность в том, что она воспроизводит оригинал работы Фидия, поскольку его лицо пластически близко лицам Афины Медичи и Амазонки Шарра. Колоссальный торс т. н. Юпитера Версальского[470] из собрания Лувра (см. Приложение, ил. 30) сходно имеет массивный плечевой пояс, при этом он всеми чертами лицевой маски и пластическим решением локонов, как и Дрезденский Зевс, воспроизводит утраченный оригинал Фидия. Вполне возможно, что оригиналом ему послужил Зевс из Олимпейона Мегары, созданный мастером вместе с мегарским скульптором Теокосмом в 431 г. до н. э. Скорее всего, Версальский Юпитер был сделан в размер оригинальной тронной статуи (около 450 см), но реконструкция его кудрей исказила авторский замысел, придав излишний динамизм, при этом проигнорировав утраченные спускающиеся к плечам раздельные завитые локоны.

Нельзя не отметить, что лицевые маски Амазонки Шарра и Пеплофоры с виллы Папирусов (см. Приложение, ил. 23) отличаются. Лицо Амазонки деформировано, оно вытянуто в зоне носа, а ее лоб с глазами отодвинут вглубь относительно губ и подбородка. Искусственность удлинения лица Амазонки особенно заметна благодаря ее низкому куполу, из-за чего расстояние от подбородка до бровей заметно превышает высоту лба и шапки волос ее головы. У Пелофоры же лицо не искажено, оно квадратное, и его объемы иначе распределены в пространстве: верхние части выступают вперед относительно нижних. При этом линия бровей делит пополам общую высоту ее головы.

Сходную картину можно наблюдать на слепках голов зофорного фриза Парфенона, сделанных под руководством графа Элгина до их разрушения при демонтаже[471]. Так, на плите VI восточной части фриза лицо чуть задранной

---

[469] Palagia O. First among Equals: Athena in the East Pediment of the Parthenon // Symposium Papers XXIX. The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome. Studies in the History of Art. 1997. № 49. P. 44; Palagia O. Architectural Sculpture // A Companion to Greek Art. 2012. Vol. 1. P. 159.

[470] Louvre. Inv. MR 251.

[471] Neils J. Reconfiguring the Gods on the Parthenon Frieze // The Art Bulletin. 1999. Vol. 81 (1). P. 15.

головы юноши с поднятой рукой решено как у Амазонки Шарра, а слегка наклоненные вниз лица сделаны в логике лица Пеплофоры (см. Приложение, ил. 33).

Все это позволяет нам сделать вывод, что Фидий работал по четко выверенным схемам, различно рассчитанным для разных наклонов и поворотов в пространстве. При этом его приверженность к найденным схемам в изображении голов не менялась даже при переходе на язык рельефа, где пространственные задачи глубины скульптурного объема уже не диктовали необходимых искажений в показе фигур персонажей. Таким образом, с помощью уникального метода компенсации оптических искажений Фидий полностью изменил понимание статуарных пропорций в архитектурно-пространственной среде.

Ясно представляя себе условия восприятия статуи, мастер делал нижние части скульптур более детализированными, особенно художественно прорабатывая и модулируя складки драпировок, а удаленные верхние части оформлял проще, зачастую следуя в показе локонов волос декоративным схемам строгого стиля[472]. В связи с этим эволюция пластического языка Фидия неоднородна. Сочетая формализм плохо различимых для зрителя частей с высоким искусством отделки видимых, он зародил те тенденции свободной небрежности (спреццатуры) в показе локонов, которым следовали все мастера поздней классики.

В итоге, Фидий преодолел ювелирное единообразие обработки всей поверхности произведения, введя избирательное акцентирование в инструментарий мастеров круглой скульптуры Эллады. Разработанная им система художественных планов позволила мастерам следующих поколений самим решать, какие участки скульптур достойны наибольшей изобразительной выразительности ради достижения наилучшего художественного звучания.

[472] La Rocca E. Testa femminile da un altorilievo di scuola fidiaca // Fidia. Roma: "L’Erma" di Breischneider, 2023. P. 101–109.

Нельзя не отметить, что искусство Фидия было высоко оценено только в римское время[473]. Это свидетельствует о том, что мастер не учитывал в своем творческом поиске представления современников о скульптуре, но развивал и укреплял авторское видение пластических и пространственных задач, вырабатывая собственные стилистические качества. Поэтому его искусство лишь частично было перенято следующими поколениями, в остальном же виделось им тупиковым. Но именно то, что казалось сначала недостатком, в далекой перспективе оказалось лучшим, когда зрительский опыт позволил судить о всей полноте достижений эллинской скульптуры.

Так в чем же заключалась неповторимая особенность искусства Фидия, из-за которой он при жизни и в течение первых столетий проигрывал Поликлету, а спустя полтысячи лет выиграл? Квинтилиан, описывая общие черты искусства Поликлета, заключил, что у статуй его работы отсутствует ***pondus***[474] - *солидность*, которая есть в произведениях Фидия и Алкамена[475]. Он отметил правдивость и человечность образов Поликлета, но также его неумение изображать богов. Тем самым Квинтилиан отделил искусство Фидия и Алкамена от тех достижений Поликлета, из которых выросла вся скульптура эпохи поздней классики и эллинизма. Это дает нам объективное представление о месте Фидия и Алкамена в истории искусства Эллады и об их сознательном неучастии в поступательном развитии мимесиса в скульптуре. Получается, что частичное следование Алкаменом и Фидием патетики идеализма выгодно отличала их произведения от приземленных образов работы Поликлета.

Известно, что Алкамен обрел славу в Афинах[476] в конце правления Кимона и утратил ее в момент создания Фидием статуи Афины Лемнии в 448 г. до н. э. Его приверженность ценностям калокагатии, противопоставляемая новаторствам Фидия, послужила основанием для мнения Павсания, что именно Алкамен создал

---

[473] Виппер Б.Р. Указ. соч. С. 188–189.
[474] Brunn H. Policleto e Fidia // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 70–72.
[475] Quintilian. Institutio Oratoria. XII, 10, 7–8. O: 827.
[476] Ἰωάννης Τζέτζης. Op. cit. VIII, 359–362.

западную фронтонную группу храма Зевса в Олимпии[477]. Но при этом он же считал Гермеса Пропилея[478], автором которого был Алкамен, произведением Сократа[479]. Выходит, что архаизированный стиль[480] лемносского мастера казался Квинтилиану более близким творчеству Фидия нежели статуям Поликлета.

Искусство Фидия и Алкамена отличает фронтальность[481] и приверженность к дедаловской прямоте ориентации голов статуй, что сообщает их произведениям уверенную мужественность, спокойствие и ясность. Лицевые маски Гермеса Пропилея[482] и Зевса из коллекции в Дрездене почти идентичны. Они, игнорируя даже малейшие намеки на череп и мышцы, демонстрируют гладкое и сытое, большеглазое и пухлогубое идеальное лицо, которое без бороды можно было бы счесть детским. Только декоративность резьбы кудрявых локонов вокруг лба и прямоугольный монолит бороды Гермеса отличают его от работы Фидия.

Искусство Поликлета принципиально другое. Он новаторски преодолел ту столпообразность, которая была присуща творчеству Алкамена и Фидия, но при этом наклоном к земле голов своих статуй лишил их открытости и ясности, придав абсолютно человеческую угрюмую неуверенность и вялость. Для современников, конечно, это было невиданным достижением зримого оживления бронзы, но позже, когда искусство скульптуры Эллады прошло все стадии изобразительного мимесиса, наследие Фидия и Алкамена оказалось более ценным в показе божественной сути вечности.

Именно абстрактная компонента, происходившая от гармонично архаизированной геометризации образов, созданных Фидием, ее непогрешимая

---

[477] Παυσανίας. Op. cit. V, 10, 8.

[478] Harrison E.B. Archaic and Archaistic Sculpture // The Athenian Agora. 1965, Vol. 11. P. 122; Государственный Эрмитаж. Inv. A 26.

[479] Оствальд М. Афины как культурный центр // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира. М.: Ладомир, 2014. Т. 5. С. 407; Παυσανίας, Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος, I, XXII, 8.

[480] Morgan Ch.H. Pheidias and Olympia // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1952. Vol. 21 (4). P. 311; Palagia O. Archaism and the Quest for Immortality in Attic Sculpture during the Peloponnesian War // Art in Athens during the Peloponnesian War. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 26–29.

[481] Слепухин В.В. Природа образа в пластических искусствах Древней Греции периода классики (V в. до н. э.) // Language. Philology. Culture. 2019. Vol. 9, Issue 3. P. 37.

[482] Schröder B. Alkamenes-studien. Berlin: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, 1921. P. 10.

прямота и лучезарное спокойствие убедили в конце Архидамовой войны сограждан скульптора, что он является сродником богини мира Эйрены[483]. Даже истекающая кровью Амазонка (тип Шарра) в его исполнении расслаблено умиротворена и полна открытой нежности, несмотря на заявленный трагизм сюжета. Фидий понимал, что статуя, рассчитанная на вечность, будет вечно умирать, поэтому избавил ее от зримых проявлений предсмертной муки[484]. Щадя зрителя и глубоко понимая должную степень преображения искусством действительности, мастер проявил незаурядное чувство меры, чтобы не увлечься изобразительностью драмы как Поликлет или Кресил.

Таким образом, Фидий с исключительной чуткостью сообщал своим произведениям гармонию покоя[485] и безмолвия, чтобы силой величественной красоты затмить боль жизненных переживаний зрителя. Именно такое воздействие оказывал колосс Зевса на пришедшего к нему человека[486], тем самым искусство мастера осуществляло встречу зрителя с божественным[487], наглядно обозначая спокойное величие бесконечности.

Поскольку Фидий трудился над созданием образов богов и героев и почти не изготавливал статуи атлетов, из которых в древности был известен только Анадумен[488], то его понимание сути зримого воплощения мифа прогрессировало, а навыки показа человеческого не развивались. Поликлет же много времени посвятил изображению победителей спортивных состязаний и положил этот опыт в основу своих божественных образов, со временем усилив их художественную выразительность благодаря занятиям живописью.

---

[483] Ἀριστοφάνης. Op. cit., 605, 616–618.
[484] Неверов О.Я. Культура и искусство античного мира. Л.: Искусство, 1981. С. 57–62.
[485] Лукьянов С.С. Олимпийский Зевс Фидия. СПб.: Типография В.Д. Смирнова, 1910. С. 17.
[486] Δίων Χρυσόστομος. Λόγοι. XII, 50.
[487] Налимова Н.А. Проблема «Зевса Олимпийского»: датировка, реконструкция, программа (современное состояние вопроса) // Олимпийские игры в политике и культуре: сборник статей участников ежегодной межвузовской научной конференции «Восток и Запад: приоритеты эпох. М.: РУДН, 2013. С. 229.
[488] Παυσανίας. Op. cit. VI, 4, 5.

3.2 От «божественного человека» к «очеловеченному божеству»: роль живописи в эволюции пластического языка Поликлета

В отличие от Фидия, для которого характерно сочетание виртуозной проработки поверхности в нижних видимых частях с небрежностью во второстепенных деталях, менее доступных для взгляда зрителя, Поликлет равномерно и методично распределял художественную отделку по всей высоте статуи, лишь немного упрощая заднюю сторону одежд. Будучи восхитительным торевтом, он направлял все свои силы на вторичную обработку отлитого образа, при этом экономя творческую энергию на начальном этапе создания бронзового произведения.

Можно смело утверждать, что характерной чертой творчества Поликлета было цитирование уже найденных им ранее пластических решений поз, жестов и деталей. Только навыками тиражирования частей своих предварительных глиняных оригиналов можно объяснить склонность аргивянина к вариативности одного и того же образа при создании в угоду вкусам заказчиков заведомо обреченных на поругание статуй, о чем известно благодаря Элиану:

> ***δύο εἰκόνας εἰργάσατο Πολύκλειτος κατὰ τὸ αὐτό, τὴν μὲν τοῖς ὄχλοις χαριζόμενος, τὴν δὲ κατὰ τὸν νόμον τῆς τέχνης. ἐχαρίζετο δὲ τοῖς πολλοῖς τὸν τρόπον τοῦτον. καθ᾽ ἕκαστον τῶν ἐσιόντων μετετίθει τι καὶ μετεμόρφου, πειθόμενος τῇ ἑκάστου ὑφηγήσει. προύθηκεν οὖν ἀμφοτέρας: καὶ ἡ μὲν ὑπὸ πάντων ἐπῃνεῖτο, ἡ δὲ ἑτέρα ἐγελᾶτο. ὑπολαβὼν οὖν ἔφη ὁ Πολύκλειτος ᾽ἀλλὰ ταύτην μὲν ἣν ψέγετε ὑμεῖς ἐποιήσατε, ταύτην δὲ ἣν θαυμάζετε ἐγώ.***᾽[489]
>
> *Поликлет делал два образа одной [статуи]: один в угоду людям, а другой по закону искусства. Угождал же он многим [людям] вот каким способом. Для любого пришедшего [Поликлет] исправлял и менял форму [статуи], повинуясь каждому указанию. Выставлял на показ он, конечно, оба [образа]: один вызывал у всех похвалу, другой же – смех. На что Поликлет*

[489] Aelianus. Ποικίλη ἱστορία. XIV, 8.

говорил так: «То, что было вами поругано, создали вы, а то, чем восторгались, – я».

Помимо воспитания зрителя, скорее всего, скульптор играл на особенности человека отвергать непривычное, а к привычному решению относиться благосклонно. Поэтому он никогда не вносил слишком много нового в свои произведения, на две трети воспроизводя в них комбинации предыдущих работ.

Поскольку творческий метод Поликлета всегда строился на повторении, то для изучения его Амазонки (тип Сосикла) стоит подробнее остановиться на трех юношеских статуях, восходящих к его наследию. Это Атлет Вестмакотта[490] (см. Приложение, ил. 43 a), Икар с виллы Ривальди[491] (см. Приложение, ил. 44 a) и Саарбрюкенский Эфеб[492](см. Приложение, ил. 52 b). Именно эти произведения несут в себе те элементы, совокупность которых мы можем наблюдать в решении позы Амазонки Сосикла.

Статуя Икара имеет одинаковую голову с Атлетом Вестмакотта[493], но положением рук повторяет Амазонку. Качество его копии, к сожалению, не позволяет в полной степени судить о пластических решениях деталей утраченного оригинала. Рисунок прядей волос на его голове свидетельствует, что скульптор процитировал здесь работу времени своей молодости. Сходство лицевых масок Икара, Атлета Вестмакотта и Саарбрюкенского Эфеба достаточно, чтобы понять, что Поликлет использовал одну и ту же модель головы при создании этих трех одномасштабных мальчишеских образов. Его более крупные статуи: Дорифор, Диадумен, Диомед и Амазонка Сосикла (см. Приложение, ил. 42) – также имеют одинаковые лицевые маски[494].

---

[490] British Museum. Inv. 1754.
[491] Centrale Montemartini. Inv. MC 2307.
[492] Athens, National Museum. Inv. X.26087.
[493] Mustilli D. L'Icaro di Via dell'Impero // Bollettino d'Arte. 1935. № 10. P. 469.
[494] Polykleitos' Works from "One Model": New Evidence Obtained from 3D Digital Shape Comparisons / K. Sengoku-Haga, Y. Zhang, M. Lu [et al.] // New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia. 2015. P. 201–222.

Положением ног с опорой на левую, поворотом головы и движением правой руки Атлет Вестмакотта идентичен Амазонке Сосикла[495] (см. Приложение, ил. 43). С Саарбрюкенским Эфебом же она перекликается только поворотом головы и положением правой руки. Опирается Эфеб, как и Икар с виллы Ривальди, на правую, а не на левую ногу, чем вносит необходимую для новизны вариативность.

Икар одинаков с Амазонкой Сосикла положением головы и движением рук. Но, самое главное, он наделен главным скульптурным новаторством Амазонки – пересечением фронтальной части торса предплечьем левой руки (см. Приложение, ил. 44). Поскольку статуя Икара почти никогда не фигурировала в сравнительном иконографическом анализе наследия Поликлета, то мотив пересечения торса спереди у Амазонки Сосикла выглядел нарушающим традиционное представление о формализме творчества скульптора. Если оставить предубеждение об ограниченности скульптора рамками *Канона*[496], то можно предположить, что новаторский мотив мастер сначала нашел для композиции Амазонки, а уже потом применил для Икара. Столь новое для круглой скульптуры решение стало результатом творческих усилий для исполнения Поликлетом крайне ответственного заказа по украшению главного монумента при входе в самый величественный храм Ойкумены. Вслед за Амазонкой мастер повторил этот мотив в статуях юношей в натуральную величину – Икаре и атлете (Атлет Петворт) (см. Приложение, ил. 50 а). Таким образом, благодаря реплике Икара с виллы Ривальди, стала более наглядной роль эфесского произведения в эволюции статуарного искусства аргосского мастера. Что также подтверждает абсолютную правоту Б. Грефа, первым указавшего на принадлежность Амазонки Сосикла к наследию Поликлета[497].

Искусство аргивянина, безусловно, было отмечено стандартизацией использованием метода самоцитирования, но он касался лишь человеческой

---

[495] Gardner E.A.A "Polycleitan" Head in the British Museum // The Journal of Hellenic Studies. 1911. Vol. 31. P. 23.
[496] Виппер Б.Р. Указ. соч. С. 197.
[497] Graef B. Op. cit. P. 81–86.

внешности образов[498], а к деталям и аксессуарам своих работ мастер относился с максимальным тщанием. Так, созданный им Персей[499] (см. Приложение, ил. 48 а), неоправданно обделенный вниманием исследователей, полностью повторяет его статую Гермеса с младенцем Дионисом[500] (см. Приложение, ил. 53 а), включая положение хламиды, отличаясь лишь поворотом головы и положением правого предплечья. При этом меч и голова Медузы, заменившие Диониса и кадуцей, полностью обновили скульптурный образ, сообщив ему совершенно иное художественное звучание. Таким образом, уцелевшие на реплике из Остии детали помогают понять, насколько важную роль играли аксессуары в композиции статуй Поликлета, заставляя иначе взглянуть на прочие реплики его произведений, не сохранивших ничего, кроме головы и торса.

Говоря об авторской стандартизации в скульптуре, нельзя обойти молчанием *Канон* Поликлета[501]. К сожалению, само литературное произведение мастера не сохранилось, и поэтому все предположения о математических принципах расчета пропорций исходят из анализа[502] мраморных реплик его несохранившихся бронз[503], прежде всего, Дорифора[504]. Из труда Витрувия, мы знаем, что дорийские мастера рассчитывали пропорции мужских образов так, чтобы стопа ноги шесть раз укладывалась в высоте статуи[505], что полностью подтверждают пропорции Дорифора (опорная стопа 33см при росте 198 см).

---

[498] Polykleitos and His Followers at Work: How the Doryphoros Was Used / K. Sengoku-Haga, S. Buseki, M. Lu [et al.] // Artistry in Bronze. The Greeks and Their Legacy. Los Angeles: Getty Puplications, 2017. P. 87–93.

[499] Museo Archeologoco Ostiense, Inv. 99.

[500] Giardino di Boboli. Inv. 6406.

[501] Фуртай Ф. «Мужество» как путь к бессмертию: к проблеме визуализации архетипа мужества в античной скульптуре времен классики // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 1 (22). С. 182–183.

[502] Berger E. Körpergliederung und Funktion des Oxforder Jünglings (mit einem Exkurs zum >metrologischen< Relief aus Salamis) // Polykletforschungen. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. P. 20–22.

[503] Philipp H. Zu Polyklets Schrift "Kanon" // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 140.

[504] Berger E. Zum Kanon des Polyklet // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 156–177; Померанцева Н.А. Феномен канона в искусстве Древнего Египта. М.: БуксМАрт, 2018. С. 145; Stewart A. The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence // The Journal of Hellenic Studies. 1978. Vol. 98. P. 122–131.

[505] De architectura libri decem, IV, I, 6.

Кажется очевидным, что модульная система *Канона* происходит от древнеегипетской математической системы[506], популяризированной последователями пифагорейства[507], к которым относился и Поликлет[508]. Это следует из пифагорейского построения фразы единственной цитаты из *Канона*[509], сохраненной Филоном:

Τὸ γὰρ εὖ παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν ἔφη γενέσθαι[510].

Благо рождается из малого посредством многих вычислений.

При этом все, что мы знаем о древнеегипетской системе скульптурных расчетов, основывается на единственным сообщении Диодора Сицилийского[511], согласно которому древнеегипетские скульпторы работали по сетчатой разметке, нанесенной на каменный блок, где главным ориентиром являлась верхняя граница двадцать первого квадрата с четвертью.

Дорифор[512], судя по его наиболее качественной мраморной реплике[513], был создан Поликлетом полностью в числовых отношениях древнеегипетского саисского канона[514]. При этом аргивянин провел отдельные расчеты для правой и левой стороны статуи (см. Приложение, ил. 65 a), исходя из положения пятки каждой ноги, а также отдельно рассчитал ее лицо (см. Приложение, ил. 65 b). Таким образом, подчинение мужских образов Поликлета довоенного времени саисской системе[515] не вызывает сомнений.

---

[506] Вудфорд С. Античное искусство. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. С. 14–17.
[507] Pollit J.J. The Canon of Polykleitos and Other Canons // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 22.
[508] Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. Харьков: Фолио, 2000. С. 327–339; Беликов А.В., Гончарова Н.Н. Анализ изобразительного канона античной скульптуры антропологическими методами // Вестник антропологии. 2012. Вып. 22. С. 122.
[509] Carpenter Rh. Un’analisi moderna del Canone e della sua struttura // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 106.
[510] Mechanike syntaxis, IV, 1, 49, 20.
[511] Διόδωρος Σικελιώτης. Ἱστορικὴ Βιβλιοθήκη. I, 98, 7–8.
[512] Steuben, H. von. Der Doryphoros // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 185–198.
[513] Minneapolis Institute of Art, Minnesota. Inv. 86.6.
[514] Беликов А.В. Генезис скульптуры греческой архаики: древнеегипетские каноны, аттический локоть и пропорция 1:6½ // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2024. № 3 (1). С. 29.
[515] Mark I.S. The Lure of Philosophy: Craft and Higher Learning in Ancient Greece // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 28.

К сожалению, подобной ясности не наблюдается в отношении женских статуй, созданных Поликлетом. Амазонка, Канефоры, Гера, Афродита и Геката были широко известны во времена античности, но до сих пор у большинства исследователей о них весьма смутное представление. Хорошо известна только Амазонка, но и она стала причиной более чем векового спора.

Поскольку мы не разделяем мнения об Амазонке Шарра как о реплике эфесской Амазонки Поликлета, то не можем согласиться с предложением А. Деливорриаса[516] считать Геру Боргезе и Геру Барберини (см. Приложение, ил. 77 b) (стилистически близкую, на его взгляд, типу Шарра) воспроизведением Вооруженной Афродиты – Амиклейской богини – одной из самых поздних работ мастера. Наоборот, на основании рисунка локонов Амазонки Сосикла и разделения шапки ее волос на пышные доли прямым пробором у нас есть все основания считать, что статуя Афродиты из Эпидавра[517] (см. Приложение, ил. 64 a) может являться репликой Амиклейской богини. Ее небольшой размер, приближенный к натуральному, значительно больше согласуется с историческим положением этой статуи Поликлета под треножником[518], нежели колоссальные размеры Геры Барберини (2,97 м)[519].

Афродита из Эпидавра показывает такое же высочайшее качество деталировки в проработке хитона и гиматия, что и Амазонка Сосикла. Необходимо отметить, что пластический язык Поликлета в показе складок драпировок не эволюционировал за пятнадцать лет со времен создания Амазонки. Он сохранил уплощенный формализм задних частей хламиды Амазонки и ее рельефную живописность спереди в гиматии Афродиты. Показ тончайшей шерсти плиссированного хитона рисунком тонких вертикально прорезанных линий также не претерпел видимых изменений.

---

[516] Delivorrias A. Polykleitos and the Allure of Feminine Beauty // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Wisconsin, 1995. P. 200–217.
Delivorrias A. Der statuarische Typus der sogennanten Hera Borghese // Polykletforschungen. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. P. 221–252.

[517] Athens, National Museum. Inv. 262.

[518] Παυσανίας. Op. cit. III, 18, 8.

[519] Акилов И.В. К вопросу атрибуции статуи Геры из собрания Барберини // Bulletin of Art and Education.2026. № 2. С. 9–15.

Нельзя не отметить, что локоны Афродиты решены нежнее и несколько прихотливее нежели волосы Амазонки. Этим она близка т. н. Дионису Тиволи[520] (см. Приложение, ил. 64 b), который иконографически соотносится с описанием Зевса Филия работы Поликлета, стоявшего во II в. н. э. в храме аркадийского Мегалополя[521]. Прическа юного Зевса имеет характерный для Амазонки и Афродиты прямой пробор, делящий сверху объем волос на два полушария. Моделировка локонов виртуозна и художественно совершенна. Перфекционизм в отношении деталей у аргивянина явлен здесь со всей бесспорной наглядностью. Сплетенные сзади в косу локоны юного Зевса не несут в себе ни малейшего упрощения и рассчитаны на круговой обзор статуи.

Справедливости ради, стоит отметить, что далеко не все реплики произведений Поликлета[522] по точности равны образцам с виллы Адриана в Тиволи. Нередко они плохо и весьма обобщенно передают бронзовые оригиналы, этим весьма обедняя их деталировку и направляя мысли исследователей по ложному следу сглаженности и слабой профилированности локонов. Так, в силу своей сохранности, стало привычным восприятие статуи Дорифора[523] по мраморной реплике[524] из Самнитской палестры Помпей[525] (см. Приложение, ил. 42 d), хотя, на наш взгляд, ее шапка волос несет лишь рисунок предварительной разметки. Копиист был вынужден оставить локоны незавершенными, поскольку снял слишком много общего объема и дальнейшее прорезание вглубь грозило нарушением пропорций. Наиболее точное представление о голове и волосах Дорифора возможно получить по бронзовой герме копииста Аполлония из

---

[520] Roma, Palazzo Massimo alle Terme. Inv. 622.
[521] Παυσανίας. Op. cit. VIII, 31, 4.
[522] Liverani P. Il Doriforo del Braccio Nuovo e l'Efebo tipo Westmacott di Castel Gandolfo. Nota sul restauro e sul contesto // Polykletforschungen. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. P. 117–140.
[523] Tobin R. The Pose of the Doryphoros // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 52–64.
[524] Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. 6011.
[525] Сампаоло В. Дорифор // Боги, люди, герои. Из собрания Национального археологического музея Неаполя и археологического парка Помпей. Каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2019. С. 224.

Афин[526] (см. Приложение, ил. 12 b), на которой рельеф волос показан со всеми прогибами объема вниз и выходами окончаний прядей вверх[527].

Реплика Диадумена[528] с Делоса[529] (см. Приложение, ил. 42 c) великолепна, но несколько проще по резьбе волос чем вариант из коллекции Прадо[530]. А Дрезденский Эфеб[531] (см. Приложение, ил. 47 a) – единственный, кто передает пластику бронзового оригинала в мраморе со всеми подробностями торевтики скульптора наравне с т. н. Дионисом Тиволи (см. Приложение, ил. 64 b). Его тончайшие по проработке постриженные пряди, художественно уложенные рядами от затылка, показывают, насколько ювелирна была работа мастера над статуями атлетов. Благодаря ему, ясно, что ни одна реплика Атлета Вестмакотта (илл. 43 a, 42 b) не передает во всей полноте труд Поликлета[532]. Диомед из собрания Лувра[533] вполне убедителен в деталях головы, но лишен ножен меча на перевязи в отличие от мюнхенского варианта[534], что говорит о том, что гипсовые слепки в копийных мастерских редко воспроизводили эту сложную для формования деталь, поэтому некоторые копиисты предпочитали вовсе не показывать ножны и перевязь, чтобы не выдумывать неотформованные части.

Атлет Петворт[535] (см. Приложение, ил. 50 a), Дискофор[536] (см. Приложение, ил. 54 b), Апоксиомен[537] (см. Приложение, ил. 48 b), Пан[538] (см. Приложение, ил.

---

[526] Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. 4885.
[527] Hartswick K.J. Head Types of the Doryphoros // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 162–165.
[528] Athens, National Museum. Inv. 1826.
[529] Савостина Е.А. Указ. соч. 2016. С. 225.
[530] Museo Nacional del Prado. Inv. E 88.
[531] Linfert A. Aus Anlaß neuer Repliken des Westmacottischen Epheben und des Drezdner Knaben // Polykletforschungen. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. P. 141–192; Dresden, Skulpturensammlung. Inv. Hm 088.
[532] Hallett C.H. Kopienkritik and the Works of Polykleitos // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 150–151.
[533] Louvre. Inv. Ma 890.
[534] München, Glyptothek. Inv. 304.
[535] Petworth-House. Inv. 9.
[536] Aphrodisias Museum. Inv. 70–502/3.
[537] Kansteiner S. Ein Apoxyomenos des 5. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer von Cavaceppi engänzten Statue in Los Angeles // History of Restoration of Ancient Stone Sculptures. Los Angeles: Getty Publications, 2003. P. 53; Los Angeles County Museum of Art. Inv. 49.23.12.

51 a), Орест[539] (см. Приложение, ил. 49 b), Геракл[540] (см. Приложение, ил. 49 a), Гермес[541] (см. Приложение, ил. 52 a) и Нарцисс[542] (см. Приложение, ил. 51 b), в общих чертах приближенные к утраченным оригиналам Поликлета, не передают все детали в точности, но дают представление об иконографии образов, что помогает понять развитие динамики хиазма в творчестве скульптора. Так, благодаря сохранившимся базам скульптур Поликлета в Олимпии (см. Приложение, ил. 40), мы можем предположить, что Дрезденский Эфеб (см. Приложение, ил. 47 a) восходит к статуе атлета Пифокла (252 г. до н. э.), чья левая пятка лишь слегка приподнималась над плинфом (см. Приложение, ил. 40 c), а Дискофор (см. Приложение, ил. 54 b) – к статуе Ксенокла (444 г. до н. э.), обе стопы которой крепко стояли на постаменте (см. Приложение, ил. 40 d).

Хиазм, контрапост с постановкой расслабленной ноги на кончики пальцев и математически безупречная пропорциональность работ Поликлета, безусловно, вывели круглую скульптуру Эллады на новый уровень пластических решений[543]. Однако *однотипность* и *квадратность* его произведений, по мнению Варрона[544], ограничили его популярность в римское время. Если *однотипность*, присущая творчеству Поликлета[545], была нами уже рассмотрена, то *квадратность* заслуживает отдельного внимания[546].

---

[538] Vorster Ch. Torsorepliken des "Leidener Pan" // Polykletforschungen. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. P. 193–220; British Museum. Inv. 1805,0703.28.
[539] Prado. Inv. E000028.
[540] Акимова Л.И., Коровина А.К. Античная скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 62; Museo Barracco di Scultura Antica. Inv. MB 109.
[541] Kansteiner S. Eine hochklassische Gruppe von Statuen des Hermes // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 2015. Vol. 130. P. 133–138.
Matherson S.B. A Bronze Hermes in the Polykleitan Style // Yale University Art Gallery Bulletin. 1983. Vol. 38 (3). P. 14–18; Paris, Petit Palais. Inv. ADUT1.
[542] Louvre. Inv. Ma 456.
[543] Марков А.В. Поликлет в русской поэзии // Временник Зубовского института. 2019. № 4(27). С. 60-67.
[544] Plinius. Op. cit. XXXIV, 56.
[545] Von Salis A. La proporzione e Policleto // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 99–101.
[546] Ferri S. La "quadratio" policletea // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 95–96.

Может показаться, что *квадратность* подразумевает приближенность высоты к ширине некоторых частей статуи, например, соразмерность высоты торса от подвздошного гребня к ширине плеч. Но это не так. Варрон указывал на стремление к равенству ширины и толщины частей тел в произведениях Поликлета, и то, что их объем имел выраженную четырехгранность, будучи в сечении скорее прямоугольно-квадратным, нежели овально-круглым. Именно эта *квадратность* Амазонки Сосикла отличает ее от *овальных* типов Шарра и Маттеи[547] (см. Приложение, ил. 3).

Также стоит отметить, приверженность Поликлета к показу позвоночного столба ярко выраженным вертикальным углублением, из-за этого спина получалась утяжеленная мышцами даже у совсем юных персонажей – Пана и Нарцисса. Это традиционное для строгого стиля решение прослеживается на всех репликах, где статуя имеет обнаженную спину. Из всех Раненых Амазонок только у типа Шарра видна верхняя половина линии позвоночника, и она совсем иная – пологая и слабо очерченная, что, помимо отсутствия *квадратности* в ее теле, показывает, что ее автором не мог быть Поликлет (см. Приложение, ил. 45).

Нагляднее прочего об абсолютной чуждости пластического языка Амазонки Шарра работам Поликлета свидетельствует реплика Амазонки Сосикла, стоящая в аркаде двора палаццо Торлония-Жиро, которая была дополнена головой типа Шарра. В результате ошибочной реконструкции, статуя, созданная по всем законам Поликлета, стала совсем чуждой его творчеству и приобрела стилистические характеристики совсем иной школы.

Таким образом, расширение круга произведений Поликлета женскими образами Амазонки Сосикла (см. Приложение, ил. 43 b) и Афродитой из Эпидавра (см. Приложение, ил. 64 a), а также тремя юношескими – Икаром (см. Приложение, ил. 44 a), Персеем (см. Приложение, ил. 48 a) и Дионисом Тиволи (см. Приложение, ил. 64 b) – позволяет иначе оценить его пластический язык и сместить акцент со статуи Дорифора как его итогового произведения. Становится ясным, что Дорифор (см. Приложение, ил. 65 a), созданный, чтобы показать

[547] Noack F. Op. cit. P. 131–179.

статуарный канон[548], был важен для автора лишь как один из промежуточных этапов творчества, хотя для истории монументальной скульптуры Эллады он имел куда большее значение.

Считается, что формализм Поликлета исключал возможность появления несвойственных Дорифору пластических решений. Именно таким новаторством воспринимается пересечение левой рукой фронтальной части торса Амазонкой Сосикла (см. Приложение, ил. 44 b), Икаром (см. Приложение, ил. 44 a), Атлетом Петворт (см. Приложение, ил. 50 a) и Апоксиоменом (см. Приложение, ил. 48 b). Подобные композиционные эксперименты зачастую готовы приписать его современнику, нежели принять факт преодоления мастером собственного *Канона*[549]. Вынос рук перед туловищем понимается как следующая ступень развития статуарного искусства, на которую великий аргивянин так и не смог ступить. Эллинская скульптура, безусловно, знала этот мотив и до создания Икара и Амазонки Сосикла. Но он был характерен для языка рельефа и мраморного убранства фронтонов, поскольку продолжал традиции настенных росписей, а не круглой скульптуры. Поэтому причину, побудившую Поликлета переосмыслить собственный *Канон* следует искать вне его скульптурных достижений.

В древности Поликлет был известен как живописец, и вполне логично предположить, что именно занятия живописью помогли ему обрести большую свободу в искусстве пластики. Однако сохранилось крайне мало сведений об этой стороне его художественной деятельности. Мы знаем, что Поликлет создал два равновеликих произведения – статую и картину – *Каноны* для скульптуры и живописи:

Πολύκλειτος Ἀργεῖος ἦν πλαστής τε καὶ ζωγράφος,
πολλὰ καὶ ζωγραφήσας τε καὶ ἀνδριαντουργήσας.
Δύο δὲ πάντων τῶν αὐτοῦ ἔργων ὑπερτεροῦντα,
ζωγραφητὴν εἰκόνα τε φημὶ καὶ ἀνδριάντα·
ὧν τὴν εἰκόνα ἔθεντο κανόνα ζωγραφίας,

[548] Ἰωάννης Τζέτζης. Op. cit. VIII, 311–317.
[549] Виппер Б.Р. Указ. соч. С. 197.

τὸν ἀνδριάντα πάλιν δε τῆς ἀνδριαντουργίας[550].

Аргосский скульптор Поликлет еще был живописцем,

Картин он много написал и статуй много сделал.

Две вещи из его трудов особо превосходны –

Картина живописная и статуя – скажу я;

Ведь ту картину стали звать каноном живописным,

А статую – каноном для изделий статуарных.

Еще одно свидетельство о живописи Поликлета – эпиграмма Поллиана на картину «Поликсена»:

ἅδε Πολυκλείτοιο Πολυξένα, οὐδέ τις ἄλλα

χεὶρ ἔθιγεν τούτου δαιμονίου πίνακος.

Ἥρας ἔργον ἀδελφόν. ἴδ᾽ ὡς, πέπλοιο ῥαγέντος,

τὰν αἰδῶ γυμνὰν σώφρονι κρύπτε πέπλῳ

λίσσεται ἁ τλάμων ψυχᾶς ὕπερ: ἐν βλεφάροις δὲ

παρθενικᾶς ὁ Φρυγῶν κεῖται ὅλος πόλεμος[551].

От Поликлета сия Поликсена: ничья же другая

Не прикасалась рука к демонской этой доске.

Гере сестра его труд! Посмотри: так как пеплос разорван,

Скромно позор наготы силится пеплосом скрыть

И умоляет о жизни, страдая безмерно; в глазах же

Девы Фригийская вся явлена зримо война![552]

На наш взгляд, об иконографии и композиции этой картины Поликлета мы можем судить по ее обобщенному изображению на античной инталии из собрания в Берлине (см. Приложение, ил. 55 а) и по более детальному воспроизведению на бронзовом кувшине[553] из сарматского кургана рядом с селом Красный Кут (см.

---

[550] Ἰωάννης Τζέτζης. Op. cit. VIII, 311–317.

[551] Anthologia Graeca. XVI, 150.

[552] Акилов И.В., Гаврилин К.Н. Указ. соч. 2020. С. 237–238.

[553] Guguev V.K., Treister Ju. Une œnochoé de bronze à scènes mythologiques provenant d'un kourgane sarmate de la région de Rostov // Revue Archéologique, Nouvelle Série. 1992. Fasc. 2. P. 263–266.

Приложение, ил. 55 b). Благодаря им, мы теперь можем засвидетельствовать художественную силу великого скульптора, испытать тот трепет, который заставлял Поллиана считать эту картину *демонской*, и оценить ее уродливо жизненную драматургию, показанную через классически прекрасные образы. Найденное Поликлетом сочетание патетики обреченной на заклание жертвы с неумолимой статикой наклонившегося над ней палача и сегодня способно поразить своей композиционной остротой и оглушить зрителя неотвратимостью грядущей казни.

Пафосный драматизм «Поликсены» и ее очевидная иллюстративность совершенно по-новому раскрывают пред нами творческую личность Поликлета. Становится ясным, что в живописи мастер стал формальное подчинять изобразительному, противоположно тому, что наблюдалось в его ранних работах из бронзы. И если в Дорифоре полностью отсутствуют выразительные качества, явленные Поликлетом в живописи, то в «Поликсене» образ сына Ахилла явно порожден атлетически развитой наготой Дорифора. Из этого следует, что Поликлет освоил живопись после того, как создал свой статуарный *Канон*.

Иконография «Поликсены» позволила нам выявить еще несколько картин Поликлета, сохраненных на античных инталиях. Сердолик из собрания Эрмитажа[554] (см. Приложение, ил. 56 a) воспроизводит композицию мифа про освобождение Гермесом Ио. Склоненный, показанный в профиль, Аргоубийца перекликается с образом Неоптолема, а Ио торсом и облаченными в гиматий ногами схожа по иконографии с Поликсеной[555]. Ее нижняя одежда тоже не скрывает грудь, но никак у троянки, ткань не порвана, а расстегнута, – один из ее концов Ио держит в руке, прикрываясь от Гермеса, но не от зрителя.

Трейстер М.Ю. Бронзовый кувшин со сценами Троянского цикла из сарматского кургана на р. Маныч // Введение в храм. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 209–211.
Treister M. A Bronze Jug with Scenes of the Trojan Cycle from Sarmatian Bural in the Lower Don Region // Проблеми на изкуството. 2024. № 1. С. 32–35.

[554] Государственный Эрмитаж. Inv. Ж.1228.

[555] Акилов И.В. Живописное наследие Поликлета Старшего // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2024. № 3 (1). С. 63.

Сердоликовая инталия, обозначенная как «Венера и Анхис» (см. Приложение, ил. 56 b) в собрании музея Гетти[556] также может восходить к картине Поликлета «Геракл и Омфала»[557], поскольку юноша с палкой изображен в иконографии его статуи Геракла. Стоит отметить, что общая статичность композиции свидетельствует о принадлежности картины к раннему этапу живописного опыта скульптора. В отличие от «Поликсены», Омфала формалистична, хотя в ней уже звучит диагональная динамика будущего шедевра. При этом становится ясным, что Поликлет не случайно показал стопы Поликсены в закрытой обуви на тонкой подошве, но осознано использовал ранее найденный элемент образа Омфалы.

Другая инталия из собрания Н. Никколи (ныне утраченная) была подписана именем Поликлета (***ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ)*** и отображала его картину «Диомед, похищающий Палладий» (см. Приложение, ил. 57 a). Ее изображение было повторено в античности бессчетное количество раз, включая камеи, инталии и рельефы (см. Приложение, ил. 57). Только ее можно принять за ***κανόνα ζωγραφίας*** *– канон живописи* Поликлета[558]. Скорее всего, «Диомеда» вместе с «Поликсеной» видел в Афинах Павсаний во II в. н. э.[559] Светлый фон почерневших картин позволил путешественнику различить их сюжеты, но не автора. Стоит отметить, что в «Диомеде» Поликлет художественно развил композицию сидящей фигуры Омфалы, придав ей динамизм и атектоничность, а также обогатил изображение лавровой гирляндой, которую после использовал в «Поликсене».

Изображение двух мальчиков (см. Приложение, ил. 56 c), один из которых играет с мячом, на стеле из Пирея[560] тоже вполне убедительно согласуется с картинным творчеством мастера – на дальнем плане в уменьшенной перспективой

---

[556] J. Paul Getty Museum. Inv. 2017.2.
[557] Акилов И.В. Указ. соч. 2024. № 3 (1). С. 63.
[558] Там же. С. 62.
[559] Παυσανίας. Op. cit. I, 22, 6.
[560] Athens, National Museum. Inv. 873.

фигуре отчетливо просматривается иконография Дорифора. Известно, что и в скульптуре Поликлет обращался к теме играющих мальчиков[561].

Также к воспроизведению еще одного произведения Поликлета можно отнести часть белофонной росписи из нимфея Проходного дома Нерона (см. Приложение, ил. 58 b), хранящуюся в Палатинском музее в Риме. Сидящий юношеский образ во многом повторяет характерную для художника позу Поликсены, Омфалы, Ио и Диомеда, а ведущая под уздцы коня фигура другого юноши близка статуе Дорифора. Сложно определить сюжет картины, но можно предположить, что это «Диоскуры». Эта роспись позволяет сложить колористическое представление о живописи Поликлета. Фон его картин был белым, и чем дальше был объект, тем светлее он изображался, постепенно растворяясь в белизне пространства. Все фигуры писались силуэтно с показом объема тенями и бликами. Люди и животные изображались через оранжево-коричневый градиент. Гиматии и хламиды имели лиловато-пурпурный оттенок. Все прочие объекты (позем, архитектура и пейзаж) решались градиентом зеленого. В итоге, колористическое решение через равноудаленные в спектре цвета (оранжевый, лиловый, зеленый) позволяло аргивянину ограниченными средствами создавать полноценно цветные картинные композиции[562].

Еще один список утраченной картины Поликлета стал известен после раскопок триклиния дома Авла Рустия Вера в Помпеях (см. Приложение, ил. 58 a). На чернофонной росписи показан Аполлон, облокотившийся на лиру, и Кассандра, сидящая на дельфийском омфале. Аполлон иконографически близок Гераклу с инталии из собрания Гетти (см. Приложение, ил. 56 b), а в изображении Кассандры мы видим ту же схему в расположении складок гиматия и хитона, включая обнаженное плечо, что и на левой стороне мраморной редукции колосса Геры (см. Приложение, ил. 61). Становится ясным, что найденные

[561] Plinius. Op. cit. XXXIV, 55.
[562] Там же. С. 64.

изобразительные решения деталей одежд Кассандры и Поликсены легли в основание иконографии главного скульптурного произведения мастера[563].

Таким образом, мы можем выделить некоторые особенности картин Поликлета. Композиция часто строилась на сочетании сидящей и стоящей фигуры, иногда с добавлением лежащей, или на изображении двух стоящих персонажей, при этом один был уменьшен перспективой. Таким образом, головы персонажей, всегда показанные в профиль, располагались на разных уровнях. Также мастер старался по-разному располагать тела своих героев: если корпус одного был полуразвернут, то другого он изображал в профиль. Мужские персонажи, как и статуарные, всегда безбородые, короткостриженные, атлетичные и обнаженные; из одежды у них только накрученная на дальнюю руку хламида. Женщины же всегда драпируют гиматием ноги; верхняя часть их торсов обнажена или почти обнажена (но, возможно, резчики инталий так передавали прозрачность хитона).

В контексте особенностей живописных произведений Поликлета нельзя не упомянуть обретенное Л. Гиберти «Ложе Поликлета»[564], ныне утраченное, но известное по воспроизведению XVI в.[565] Этот рельеф совсем не согласуется с характеристиками поликлетовой живописи, и, скорее всего, воспроизводил не то весьма вольную эллинистическую переработку его картины, не то, что вероятнее, восходит к творчеству скульптора Поликла, автора знаменитого Гермафродита[566].

Для лучшего понимания условий, в которых знаменитый скульптор был вынужден стать живописцем, следует учесть, что рождение живописи эллины строго определяли 90 олимпиадой (420 г. до н. э.) – временем, когда художники стали писать картины на досках (пинаки) и вывели живопись на передовой край искусства. С тех пор картины стали объектом торговли, что способствовало славе

---

[563] Акилов И.В. Фреска «Аполлон и Кассандра» из дома Авла Рустия Вера в контексте живописного наследия Поликлета // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. 2025. № 1 (1). С. 193–198.
[564] Schlosser J. von Il "Letto di Policleto" // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 113–114.
[565] Bober Ph.P. Polykles and Polykleitos in the Renaissance: The "Letto di Policleto" // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 320.
[566] Plinius. Op. cit. XXXIV, 80.

их авторов – Аполлодора, Зевксида и Паррасия. Такой взгляд был непонятен Плинию, поскольку не учитывал творчество более ранних живописцев декоративной манеры, таких как Фидий и его брат Панен, Тимагор, Полигнот и Микон[567]. Именно к 90 олимпиаде закончилась Архидамова война, с начала которой в 431 г. до н. э. скульпторы и архитекторы почти всей Эллады были вынуждены оставить свое ремесло и переключиться на что-то еще.

Очевидно, что именно в военный период малоформатная живопись на досках получила наибольшее внимание большинства художников и наилучшие условия для прогресса, дабы в мирное время предстать в совершенно обновленном качестве. Так и Поликлет во время панэллинской войны смог в полной мере освоить ремесло живописца. Прославившие его картины, скорее всего, были написаны в период двух войн: Архидамовой и Декелейской – и точно до работ в Герайоне Аргоса (400 г. до н. э.)[568], где, будучи весьма пожилым, он смог проявить выработанные иконографические решения при создании колосса Геры.

Хрисоэлефантинная статуя Геры в Аргосе, скорее всего, стала последним творением Поликлета. Попытки идентифицировать ее реплики[569] предпринимались не раз, но безуспешно. Ее иконография известна благодаря описанию Павсания[570], Тертуллиана[571] и Максима Тирского[572], а также реверсам бронзовых диассарионов (см. Приложение, ил. 60 с), чеканившихся в Аргосе в правление Антонина Пия[573].

---

[567] Plinius. Op. cit. XXXV, 54–60.
[568] Donnay G. Op. cit. P. 448–455.
[569] Фармаковский Б.В. Гера Поликлета // Записки Классическаго Отделения Императорского Русского Археологического Общества. СПб.: Типографія И. Н. Скороходова, 1901. Т. 1. С. 4–8; Waldstein Ch. The Argive Hera of Polycleitus // The Journal of Hellenic Studies. 1901. Vol. 21. P. 31–35.
[570] Παυσανίας. Op. cit. II, 17, 4.
[571] Tertullianus. De Corona Militis, 7.
[572] Μάξιμος Τύριος. Φιλοσοφούμενα. XIV, 6.
[573] BCD Peloponnesos 1190.

Проведенное нами исследование[574] позволило на основании рисунка головы колосса на фрагменте апулийского кратера[575] (см. Приложение, ил. 60 b) из частного собрания в г. Киль[576] предположить, что стилистически близкая к Амазонке Сосикла голова Деметры Людовизи[577] (см. Приложение, ил. 62 c) является уменьшенной репликой головы колосса. Она имеет характерный для творчества мастера наклон и поворот, а пластический язык трактовки прядей прически весьма близок локонам Амазонки Сосикла (см. Приложение, ил. 62 a), которые, переплетаясь, образуют высокохудожественный глубокий рельеф, живописно обрамляющий деликатно проработанный женский лик, чертами схожий с лицом Атлета Вестмакотта (см. Приложение, ил. 62 b).

Касательно же тела статуи Геры, мы полностью согласны с выводами А. Линферта[578], который предложил считать ее редукцией безголовый мраморный торс сидящей богини[579] (см. Приложение, ил. 61) после изучения аргосского рельефа стелы IV в. до н. э. (см. Приложение, ил. 60 a), на котором он идентифицировал изображение колосса Геры Аргосской[580]. Художественные решения тканей гиматия и хитона на бостонском торсе (см. Приложение, ил. 61) во всех деталях повторяют пластические особенности гиматиев и хитонов статуй Поликлета: Амазонки (тип Сосикла) (см. Приложение, ил. 44 b) и Амиклейской богини (Афродита из Эпидавра) (см. Приложение, ил. 64 a). Бостонский торс, дополненный головой Деметры Людовизи, и изображения статуи Геры Аргосской на краснофигурных апулийских лекифе и кратере позволили нам реконстуировать внешний вид утраченного колосса (см. Приложение, ил. 63).

---

[574] Акилов И.В., Акилов Н.В., Гаврилин К.Н. Колосс Геры в Аргосе работы Поликлета Старшего: опыт реконструкции // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2022. № 3. С. 10–31; Акилов И.В. Новая реконструкция колосса Геры в Аргосе работы Поликлета // Актуальные проблемы монументального искусства. 2023. С. 272–277.

[575] Сидорова Н.А., Тугушева О.В., Забелина В.С. Античная расписная керамика из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. М.: Искусство, 1985. С. 23.

[576] Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Zürich, München, 1988. Vol. IV (1). P. 677.
Ibid. Vol. IV (2). P. 413.

[577] Roma, Palazzo Altemps. Inv. 8596.

[578] Linfert A. Op. cit. 1966. P. 11.

[579] Boston, Museum of Fine Arts. Inv. 03.749.

[580] Linfert A. Op. cit. 1990. P. 254–257.

Важно отметить, что дополнительно правоту Линферта подтверждает связь бостонского торса с иконографией «Поликсены»[581], полностью согласуясь с мнением Поллиана о художественном родстве этих двух произведений. Их композиционное и стилистическое сходство свидетельствует о близком времени создания, и о том, что иконография одного изображения послужила основой для создания другого. Поза полулежащей троянки, ее ноги и линии складок одежд узнаваемо отражены в положении торса и ног статуи Геры, а также ее гиматия. Но если композиция разорванных драпировок Поликсены была продиктована сюжетом картины, то зеркальная ей пластика одежд богини – нет. Очевидно, что Поликлет при создании колосса Геры во многом повторил языком скульптуры сочиненный им ранее в живописи женский образ, тем самым открыв для себя новые горизонты свободы в искусстве ваяния.

Становится ясным, что прежнее мнение[582] о решающей роли аттической школы скульптуры в стилистическом изменении поздних работ Поликлета более не может являться корректным. Эволюция пластического языка скульптора очевидна, но она произошла не в результате подражания афинским образцам, а явилась итогом живописного опыта мастера. Именно богатство светотени и вариативность картинной фабулы позволили Поликлету преодолеть ограниченность собственных взглядов на пластическое искусство и привнести в свои поздние скульптуры изумительную живописность. Ее интуитивно уловил в Диадумене Поликлета Б. Р. Виппер[583], но не смог убедительно объяснить, поскольку не учитывал живописный опыт скульптора.

Эволюцию пластического языка Поликлета нагляднее всего удается проследить на примере трех статуй, отображающих разные периоды развития скульптуры мастера. К периоду доживописного творчества Поликлета восходит мраморная реплика молодого атлета из собрания Вестмакотта (см. Приложение,

---

[581] Акилов И.В., Гаврилин К.Н. Живопись Поликлета Старшего и ее влияние на эволюцию творчества скульптора // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. №. 1 (1). С. 262–263.
[582] Недович Д.С. Указ. соч. С. 48–49.
[583] Виппер Б.Р. Указ. соч. С. 184.

ил. 43 а), которую считают воспроизведением бронзовой статуи Киниска (см. Приложение, ил. 40 а) – наиболее ранней из известных работ скульптора, созданной около 460 г. до н. э.[584] Атлет Вестмакотта находится полностью в пластических границах *Канона* и еще не несет на себе никаких художественных следов занятия его автора живописью. Поэтому мы можем уверенно предположить, что его бронзовый оригинал был создан Поликлетом до 431 г. до н. э.

Отражающими живописный период Поликлета можно назвать его статуи Амазонки и Икара. По общей композиции они художественно богаче и выразительнее *Канона*. Верный своему методу самоцитирования Поликлет использовал в статуе Икара голову Атлета Вестмакотта, но привнес новое движение – пересечение левой рукой статуи фронтальной части туловища. Это именно то новаторство в скульптуре, которое ранее не значилось в пластическом арсенале великого аргивянина, но которое стало возможным, благодаря новому живописному виденью. Очевидно, что в статуях Икара и Амазонки Поликлет утвердился на новой для себя высоте пластического искусства, создав замкнутые композиции с уравновешенной внутренней динамикой и сюжетной повествовательностью, значительно обогатив нарочитый формализм своих прежних творений.

Синтез живописного и скульптурного опыта позволил Поликлету, в глазах истории, победить в состязании со своими прославленными современниками. Именно его Амазонка новаторски выигрышно прозвучала среди прочих, поскольку помимо пластического мастерства явила сдержанный пафос композиции, полный жизненной правды жестов и живописного богатства фактур и деталей. Это и привело к популярности Амазонки Сосикла в эпоху римского владычества и обеспечило значительное превосходство количества ее копий по сравнению с репликами других статуй памятника.

Также стоит отметить, что связь живописных достижений Поликлета с художественными особенностями его поздней пластики позволяет преодолеть

[584] Соколов Г.И. Указ. соч. С. 8.

однобокое понимание его достижений в круглой скульптуре. Открытие живописного наследия мастера способствует более объективной оценке его позднего творчества и ведет к отказу от ошибочной абсолютизации его раннего формализма, который привел к парадоксальному выводу, будто Поликлет предшествовал Фидию, несмотря на то, что аргивянин был моложе афинского мастера[585]. Теперь же очевидная для античных авторов преемственность искусства Поликлета искусству Фидия[586] приобретает справедливое подтверждение.

Отличительной чертой статуарного искусства аргивянина являлась замкнутость скульптурной композиции – он зачастую обособлял свои творения так, чтобы при фронтальном восприятии зритель не встречался с ними взглядом. Таковы: Диадумен[587] (см. Приложение, ил. 46 b), Дискофор[588] (см. Приложение, ил. 54 b), Амазонка Сосикла (см. Приложение, ил. 43 b), Атлет Вестмакотта (см. Приложение, ил. 43 a), Икар с виллы Ривальди (см. Приложение, ил. 44 a), Нарцисс (см. Приложение, ил. 51 b), Пан (см. Приложение, ил. 51 a) и Дионис Тиволи (см. Приложение, ил. 64 b).

Прочие: Дорифор (см. Приложение, ил. 46 a), Геракл[589] (см. Приложение, ил. 49 a), Гермес[590] (см. Приложение, ил. 53 a), Апоксиомен (см. Приложение, ил. 48 b), Гера (см. Приложение, ил. 62 c), Дрезденский Эфеб (см. Приложение, ил. 47 a), Персей (см. Приложение, ил. 48 a), Орест (см. Приложение, ил. 49 b), Диомед (см. Приложение, ил. 47 b) и Атлет Петворт (см. Приложение, ил. 50 a) –

---

585 Виппер Б.Р. Указ. соч. С. 179–180.
586 Plinius. Op. cit. XXXIV, 56.
587 Bol P.C. Op. cit. 1990. P. 206–212.
588 Bol P.C. Diskophoros // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 111–117; Bluemel C. Carattere del Discoforo // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 91–92.
589 Bol P.C. Herakles // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 199–205.
590 Bol P.C. Hermes // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 117–120; La Rocca E. Una nuova replica della testa della' Hermes attribuito a Policleto // Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. 2006. Vol. 107. P. 40; Floren J. Der Hermes des Polyklet // Polykletforschungen. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. P. 57–72.

демонстрируют куда большую открытость композиции, не столь сильно наклоняя и отворачивая свои лица.

Обособленность статуарного образа, не предполагающего никакого общественного посыла к зрителю, позволила Поликлету значительно очеловечить скульптуру, что стало его самым значимым вкладом в развитие античной пластики. Благодаря ей скульптуры мастера приобрели черты задумчивости, замкнутости и тайны. Его статуи своей угрюмостью и обособленностью приобрели и очертили внутренний мир, запретный для зрителя. Этот мир кажется слишком личным и недостойным показа, и поэтому правдиво человечным. Замкнутость позы добавляет скрытность, а крупные и мягкие черты ликов – заурядность и слабость. Таким гражданина, героя или бога еще никогда не показывали. Да и после далеко не сразу решились на столь ярко выраженное «очеловечивание», только Лисипп и Скопас вернутся к схожему видению статуарного персонажа. Однако в их творчестве больше зрелищности, отвлекающей от слабости духовных качеств, а у Поликлета, в силу малой вариативности композиционных решений, эта слабость чересчур очевидна.

Лик хрисоэлефантинного колосса Геры[591] (Деметра Людовизи) (см. Приложение, ил. 62 с) обладает типичной для творчества мастера мрачноватой неуверенностью. Повторив в лике богини лица своих более ранних произведений – Амазонки (тип Сосикла) и Киниска (Атлет Вастмакотта) (см. Приложение, ил. 62) – Поликлет показал, что для него нет разницы между мальчиком-современником, варварской героиней и главным божеством Аргоса. Если сначала это казалось достоинством приближения искусства к реалиям жизни, то позже начало восприниматься как недостаток и неумение аргивянина изображать божественность[592]. Таким образом, статуя Геры со временем, в глазах зрителя уступила пальму первенства менее новаторскому искусству Фидия и Алкамена, являясь при этом наиболее значимым произведением роскошного

[591] Акилов И.В., Акилов Н.В., Гаврилин К.Н. Указ. соч. С. 30.
[592] Overbeck J. É possibile cogliere la grandezza di Policleto? // Policleto. Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. P. 77–78; Quintilian. Op. cit. XII, 10, 7–8. O: 827.

стиля, в котором в полной степени проявился светотеневой живописный опыт скульптора, но угрюмость ее лика, вальяжность позы и несколько вычурный показ одежд были основаны совершенно на других художественных ценностях, чем та величавая ясность, которой Фидий наделил в Олимпии Зевса (см. Приложение, ил. 29 c).

Эта разница очевидна и при сравнении Амазонки Поликлета с Амазонками Фидия и Кресила. У аргивянина образ отягчен миметическим реализмом, из-за этого он малоинтересен современному зрителю, но во времена создания это было чем-то невиданным. Амазонка (тип Сосикла) (см. Приложение, ил. 44 b) печально сосредоточена на своей ране. Несмотря на безупречность обнаженных участков тела, она не несет никакого чувственного подтекста. Ее красота проста, незатейлива и заурядна. Подол ее хитона скрывает, а не подчеркивает бедра, благодаря чему избегает какого-либо эротизма.

В отличие от Амазонки Поликлета работы Фидия и Кресила (см. Приложение, ил. 7 b, c) смотрятся чувственно и одухотворенно. Их поэтическая нежность завораживает, а одежды заостряют женственность. Тела Амазонок почти максимально открыто преподносят свою красоту зрителю, не отворачиваясь и не отгораживаясь. Поликлет же в своей Амазонке отвернул и наклонил голову, переключив внимание на ее раны. Фидий и Кресил, наоборот, создали Амазонок исключительно художественно, а не реалистично, и поэтому они привлекательны для современного зрителя. Из-за этого многие исследователи ошибочно считали Поликлета создателем Амазонки Шарра (см. Приложение, ил. 18 a), а Фидия автором Амазонки Маттеи (см. Приложение, ил. 4 b). Конечно, полагать лучшее для современного глаза лучшим для времен античности – ошибка. И, тем не менее, она была допущена многими наперекор статистике популярности реплик Амазонок в римское время, когда тип Сосикла копировался чаще всего, а тип Маттеи реже всех.

Таким образом, художественная ценность произведения Поликлета, очевидная в древности, сейчас очень далека от зрителя[593]. Эта парадоксальная ситуация сродни поздней популярности скульптур Фидия. Его Амазонку посчитали лучшей, и поэтому атрибутировали Поликлету, а статую, победившую на конкурсе скульпторов в Эфесе, сочли произведением Кресила из-за ее обыкновенности, что некогда являлось прорывом в искусстве, но ныне совершенно не ценится. Исходя из этого, стоит подробнее охарактеризовать «устаревшие» достоинства скульптур аргивянина.

Д. С. Недович очень точно разобрал *недостатки* «раннего стиля» Поликлета[594]. Из-за неправильной атрибуции Амазонки Шарра он ошибочно полагал, что композиционное решение статуи Атлета Вестмакотта (см. Приложение, ил. 43 a) является проявлениями ранней незрелости мастера, позже изжитой при создании Дорифора (см. Приложение, ил. 46 a) и Амазонки (тип Шарра) (см. Приложение, ил. 18 b). Однако, эти *недостатки* в равной степени свойственны и поздним произведениям Поликлета – Диадумену (см. Приложение, ил. 46 b), Амазонке (тип Сосикла) и Икару (см. Приложение, ил. 44). Они не являлись болезнями роста его профессионализма, но наиболее ярко олицетворяли итоговое решение его главной творческой задачи – стремление к реалистичности мимесиса через оживление материала и уход от прямолинейной простоты композиции строгого стиля. Отмеченные Недовичем *замкнутость в себе*, *эгоцентричность*, *исключительность* и *малая социальность*, *обособленность*, *индивидуализм*, *самопоглощенность* не являлись недостатками раннего Поликлета, но были достоинствами его зрелого творчества. Скульптор творчески переосмыслил ранний мотив наклоненной к зрителю головы статуи, помещенной на высокий постамент, сделав лицо отвернутым и безучастным, чем нагляднее прочих отобразил моральный кризис периода Никиева мира.

---

[593] Таруашвили Л.И. Слава и бесславие знаменитых античных статуй: Очерки истории восприятия. М.: БуксМАрт, 2019. С. 11.
[594] Недович Д.С. Указ. соч. С. 42–43.

Таким образом, благодаря Поликлету, в скульптуре родился новый тип личности, которому была суждена очень долгая жизнь[595], настолько долгая, что современному зрителю этот тип кажется слишком привычным, чтобы видеть в нем достоинство и революционный прорыв, которым он, без сомнения, когда-то являлся.

3.3 Инерция строгого стиля и особенности ее преодоления: новаторское переосмысление Кресилом статуарной композиции

Переход от строгого стиля к роскошному был напрямую связан с политической и культурной жизнью Афин во времена правления Кимона, Перикла, Никия и Ферамена. Череда панэллинских войн, развязанных полисом, и перемирий не могла не сказаться на характере монументального искусства. Сопоставление хронологических данных о создании ключевых произведений Фидия, Поликлета и Кресила с событиями афинской истории (см. Приложение, илл. 84, 85, 86) способствует более ясному пониманию эволюции их пластического языка.

К началу Архидамовой войны строгий стиль[596] полностью утратил свою актуальность в Аттике. Это псевдолаконское искусство расцвело при правлении Кимона с 470 по 450 гг. до н. э. и был напрямую связано с его личными вкусовыми предпочтениями. Через призму послевоенного победного лаконофильства скульпторы создавали мечту об идеальном, сообщая образам героическую патетику, спартанскую сдержанность и антиориенталистический минимализм, совершенство и божественность[597]. Эта зримая калокагатия являлась манифестом в камне и бронзе партии аристократов, которые себя так и

[595] Maderna-Lauter C. Polyklet in hellenistischer und römischer Zeit // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. P. 298–392.
[596] Акимова Л.И. Греческая скульптура периода ранней классики, 500–450 гг. до н. э.: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 1980. 210 с.
[597] Воображаемый музей. К 100-летию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина / общ. ред. А. Толстой. М.: СканруС, 2012. С. 60.

именовали – калокагаты[598]. Перикл, сделавший политическую карьеру через борьбу с ними, был просто обязан создать новый аттический стиль без оглядки на Лакедемон. Но этот стиль должен был быть близок народу, чтобы у сограждан не зародились подозрения в его стремлении к тирании[599]. Внешнее сходство Перикла с Писистратом[600] мешало возрождению былой художественной программы Акрополя, уничтоженного персами. И если нежелательная для новой политики Афин архаизация проявилась в творчестве Алкамена и Сократа, то Фидий смог найти необходимое Периклу новое звучание мрамора и бронзы[601]. После успеха статуи Афины Лемнии в 448 г. до н. э. искусство мастера стало стилеобразующим в полисе. Поэтому он был поставлен руководить всеми скульптурными работами на Парфеноне[602]. Под его началом трудились скульпторы разных традиций, и вместе они уже без него в 434 г. до н. э. завершили работы на фронтонах храма.

Но насколько правомерно предполагать именно Перикла создателем нового художественного стиля Афин? Из слов Фукидида известно, что Перикл был лютым ненавистником всего лаконского[603], столь упорно навязываемого Кимоном в качестве идеального для всех сфер жизни в Афинах. То, что политика Перикла касалась не только общественной сферы, но и искусства, понятно, поскольку именно он поручил Фидию руководство художественной программой нового строительства на Акрополе. Из поэмы Иоанна Цеца[604] мы знаем, что искусство Фидия обладало непривычной новизной для жителей полиса и шло вразрез с традиционной школой скульптуры. Поэтому переосмысление аттической художественной программы и отказ от псевдолаконского стиля, хронологически совпадающие с правлением Перикла и возвышением Фидия, невозможно считать случайным. Представляется несомненным, что замещение эстетических идеалов

---

598 Ἀριστοτέλης. Ἀθηναίων πολιτεία, 28, 5; Πλούταρχος, Περικλῆς, 11.
599 Рыканцова О.А. Образ Перикла в древнеаттической комедии // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2020. № 162 (3). С. 58.
600 Πλούταρχος. Περικλῆς, 7.
601 Ghisellini, E. Il magistero di Fidia e l’arte attica degli ultimi decenni del V secolo a.C. // Fidia. Roma: "L’Erma" di Breischneider, 2023. P. 85–96.
602 Ibid. 13.
603 Θουκυδίδης. Op. cit. I, 127.
604 Ἰωάννης Τζέτζης. Op. cit. VIII, 352–358.

партии калокагатов новыми произошло при непосредственном участии Перикла, поддержавшего новаторские взгляды Фидия на художественные задачи монументального искусства.

По окончанию Пелопоннесских войн началась новая эпоха роскошного стиля, где в скульптуре блистали Каллимах и Стронгилион. Их искусство, полное чувственной динамики и нарочитой красоты, было полностью свободно от калокагатии строгого стиля. В сравнении с ним творческое наследие Фидия выглядит сдержанным и величественным. Становится ясным, что некоторые принципы искусства эпохи Кимона были сохранены мастером. И именно они сообщают благородство его скульптурам. Налицо проблема отсутствия идеологической программы в искусстве роскошного стиля. Не было ее и в переходный период демократизации при Перикле, именно поэтому в творчестве многих мастеров во времена его правления сохранялась инерция прошлого.

Лицевые маски скульптур Фидия (см. Приложение, ил. 24) пусть и лишены сухости строгого стиля, но наравне с ним условны и весьма анахроничны по сравнению с вполне реалистичными ликами произведений Поликлета (см. Приложение, ил. 42). Нарочитый формализм в его трактовке волос также тяготеет к традициям лаконофилов в скульптуре. Но самым устаревшим в искусстве Фидия было его стремление к тектоничной монолитности композиции. Можно сказать, в основе его образов всегда присутствовала дедаловская столпообразная компонента. Его скульптуры, хоть и прекрасно обработаны, но совершенно не преодолевают своего материала (см. Приложение, ил. 26). Если Мирон решал эту проблему через поворот и наклон головы, то Фидий весьма неохотно прибегал к наклонам, предпочитая невозмутимую простоту древних ксоанов, когда боги и герои широко раскрытыми глазами бесстрашно взирали вдаль, не встречаясь взглядом со зрителем. Он даже в самом своем динамически разнообразном произведении – Амазономахии на щите Афины Парфенос – у большинства персонажей сохранил эту прямоту ликов. И только в случаях исключительного однообразия стоящих рядом фигур на зофорном фризе Парфенона или трона Зевса в Олимпии, Фидий обогащал их поворотами голов вниз и вверх. Он

стремился сохранить меру, чтобы его образы являли ***τὸ εὐγενὲς τῆς τέχνης*** – *благородство искусства.* Этим он более остальных держался внутреннего стержня калокагатии прошедшей эпохи, хоть и умело маскировал его мягкостью ликов и драпировками, эффектно испещренными складками.

Наделяя образы современными ему элементами материальной культуры, Фидий отошел от патетики строгого стиля, делая богов и героев ближе к зрителю, понятнее и народнее, что не могло не нравиться Периклу[605]. Именно поэтому на его скульптурах крайне редко можно встретить символ победы эллинов над персами – коринфский шлем, одетый на мидийскую шапку. Им снабжен только один афинянин Амазономахии[606] (см. Приложение, ил. 38 a) да образы Афины на ранних памятниках времен правления Кимона (см. Приложение, ил. 14 b).

Искусство же Поликлета изначально было вне псевдолаконской героической патетики. Сосредоточившись на изготовлении статуй атлетов, он создал собственный тип скульптуры. Их фигуры и лица хоть и были однотипны, но основывались на абсолютно человеческих пропорциях, облагороженных пифагорейскими расчетами, а не представлениями о калокагатии (см. Приложение, ил. 65).

Живя в Афинах при Перикле, аргосский мастер оставил видимый след в работах Фидия по убранству Парфенона и Афины Парфенос. В композиции Амазономахии на щите колосса выделяется голова мальчика-лучника[607] (см. Приложение, ил. 36 a) очень близкая чертами лица и пластическим решением локонов Атлету Вестмакотта (см. Приложение, ил. 43 a). На фризе же Парфенона фигура обнаженного юноши в хламиде, ведущего под уздцы коня[608], сродни знаменитому Дорифору.

Строя свои произведения в общей канве поощряемой сдержанности отдельно стоящего образа, Поликлет лишь безупречностью отделки деталей,

---

[605] Stampolidis N. Dove abita la dea. "Il fregio del Partenone e la democrazia" // Fidia. Roma: "L’Erma" di Breischneider, 2023. P. 59–61.
[606] Piraeus, Archaeological Museum. Inv. 2012+2022.
[607] Piraeus, Archaeologocal Museum. Inv. 2117.
[608] Parthenon frieze, W. V.

особенно прядей волос, следовал внешним проявлениям строгого стиля. При этом он во многом предвосхитил скульптурные достижения следующих поколений скульпторов в стремлении преодолеть статуарную тектоничность и реалистично показать аксессуары и ткани.

Однако *Канон* Поликлета, надолго определивший критерии в искусстве скульптуры, совсем не прозвучал в творчестве его современника – кидонца Кресила, чье искусство было ориентировано на более ранние стандарты строгого стиля, когда контрапост статуи был тектоничен и не предполагал отрыва пятки неопорной ноги от поверхности плинфа. Его Раненая Амазонка (тип Маттеи) (см. Приложение, ил. 4 b) одинаково далека от пластического языка прочих Амазонок, созданных Фидием, Поликлетом и Фрадмоном (см. Приложение, ил. 7). Верность искусству строгого стиля побуждала критского мастера продолжать непопулярные тенденции монументальной скульптуры, осовременив их новизной динамичного пафоса и сюжетной зрелищности.

Благодаря сообщениям античных авторов[609] и найденным постаментам бронзовых статуй Кресила, мы знаем лишь о некоторых его произведениях, при этом соотнести их с мраморными репликами в музейных собраниях не всегда представляется возможным. Относительно хронологии найденных постаментов с сигнатурами скульптора (см. Приложение, ил. 66) тоже нет единства мнений, кроме того, что их создание было возможным в любой период 440–400 гг. до н. э.[610] Дополнительную сложность для выявления реплик с оригиналов Кресила несет факт, что нам из его наследия известны только мужская голова (портрет Перикла на гермах), исполненная в художественных традициях середины V в. до н. э. (см. Приложение, ил. 68), и безголовая женская фигура (Амазонка Маттеи) (см. Приложение, ил. 4 b), новаторство пластического языка которой позволяет отнести ее создание к IV в. до н. э.[611] Стилистическая эклектичность скульптур кидонского мастера будет нами рассмотрена и объяснена позже, а сейчас мы

[609] Болгов Н.Н., Синица М.М. «Экфрасис» Христофора Коптского // Научные ведомости Белгородского государственного университета. 2012. № 13 (132). Т. 23. С. 24.
[610] Keesling C.M. Op. cit. P. 79–91.
[611] Ridgway B.S. Op. cit.1974. P. 5–6.

сосредоточимся на анализе его самой бесспорной, в атрибуционном плане, статуе – памятнике стратегу Периклу.

Бронзовый образ Перикла Олимпийца был установлен вблизи Пропилей на выходе с афинского Акрополя рядом с Афиной Лемнией работы Фидия[612] после смерти стратега в 429 г. до н. э. Это был посмертный дар от его сына – Перикла Младшего[613]. Сохранилась только правая половина фронтальной части постамента статуи[614] (см. Приложение, ил. 66 d), название же и автор памятника известны благодаря Плинию[615]. Голова оригинала, ее небольшой поворот влево и вверх, воспроизведены на гермах (см. Приложение, ил. 68 c, e), найденных на вилле Кассия в Тиволи[616]. Стратег изображен в коринфском шлеме[617], который был актуален в искусстве при Кимоне, но стал анахронизмом при Перикле. Что также говорит о посмертном характере памятника, поскольку при жизни стратега изображали в пилосе[618] (см. Приложение, ил. 39 d), отражая военные реалии времени.

На наш взгляд, об иконографии статуи Перикла можно судить по изображению на таманской стеле[619] IV в. до н. э. с двумя воинами[620] (см. Приложение, ил. 69). Стилистическая разница[621] изображений свидетельствует, что резчик для фигуры бородатого воина использовал высококлассный

---

[612] Παυσανίας. Op. cit. I, 28, 2.
[613] Raubitschek A.E. Dedications from the Athenian Akropolis: A Catalogue of the Inscriptions of the Six and Fifth Centures B. C. Cambridge, 1949. P. 139–141.
[614] Athens, Epigraphical Museum. Inv. EM 6358.
[615] Plinius. Op. cit. XXXIV, 74.
[616] Museo Pio–Clementino. Inv. 269; British Museum. Inv. GR 1805.7–3.91.
[617] Weber M. Der korinthische Helm ohne Busch als Strategenhelm // Thetis. 2002. Vol. 9. P. 50.
[618] Aphrodisias Museum. Inv. 74–247.
[619] ГМИИ им. А.С. Пушкина. Inv. Ф–1601.
[620] Акимова Л.И., Тугушева О.В. Шедевры античного искусства. Из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина. М.: ЗАО «Группа ЭПОС», 2011. С. 396; Савостина Е.А. Стела с двумя воинами: археологический аспект // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 29; Молок Д.Ю. Надгробие воина в собрании ГМИИ имени А.С. Пушкина // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 96–103.
[621] Трейстер М.Ю. Аттический скульптор на Боспоре? // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 112–114.

аттический образец[622], а для безбородого самостоятельно сочинил все детали[623]. Таким образом, мы предполагаем, что иконография посмертной статуи Перикла в IV в. до н. э. утвердилась в качестве художественного шаблона для репрезентативного бородатого мемориального образа[624]. На рельефе стелы положение левой руки, держащее копье на плече, цитирует статую Дорифора[625] (см. Приложение, ил. 46 a), а правой, придерживающей вертикально стоящий на постаменте щит, – статую Афины Парфенос[626] (см. Приложение, ил. 21 a). Однако впечатление компиляции создает лишь характер оружия, сама же поза традиционна и повторяет во всем, кроме положения головы, Воинов из Риаче[627] (илл. 9 b, 11 b). Чтобы продемонстрировать предполагаемый нами внешний вид памятника Периклу, нами была выполнена его графическая реконструкция (см. Приложение, ил. 70).

Отдельного внимания заслуживает статуя Аполлона Конти из Касселя[628] (см. Приложение, ил. 71 a), схожая позой с изображением на таманской стеле, кроме положения головы и правой опорной ноги. Мы особенно хотим отметить пластическое и стилистическое единство лицевых частей Аполлона и Перикла (см. Приложение, ил. 75 a, b), что позволяет включить его в круг произведений кидонского мастера.

---

[622] Акимова Л.И. «Встреча взглядов» на аттических надгробиях. К интерпретации Таманской стелы с воинами. Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 179.

[623] Савостина Е.А. Боспорский феномен и вопрос культурного самоопределения боспорцев // Боспорский феномен: общее и особенное в историко–культурном пространстве античного мира. 2018. С. 54.

[624] Тугушева О.В. Тема Таманского рельефа и южноиталийская вазопись IV в. до н. э. // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 237.

[625] Штупперих Р. Таманская стела и вопросы иконографии позднеклассических рельефов с воинами // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 82.

[626] Риджвей Б.С. Стела из Музея изобразительных искусств, найденная на Тамани // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 49.

[627] Pavese C.O. Interpretazione dei bronzi di Riace // Studi Classici e Orientali. 1983. Vol. 32. P. 15.

[628] Kassel, Staatliche Kunstsammlung, Inv. Sk. 3.

Скорее всего, Аполлон из Касселя восходит к ранней работе Кресила в Дельфах[629], нижняя часть постамента[630] которой сохранилась (см. Приложение, ил. 66 с). Судя по языку надписи, свое дельфийское произведение мастер изготовил для ионийского заказчика, что показывает, что ионийцы вынуждены были прибегать к услугам дорийца-критянина для изготовления посвятительного дара в эолийском святилище. Такое было возможно только в культе Аполлона Пифийского, для которого народ критян имел исключительные привилегии в служении[631]. Сама статуя вместе с верхней частью постамента была увезена из Дельф еще в античности, возможно, по распоряжению Нерона, в Рим[632]. Там она приобрела популярность у копиистов (известны двадцать три мраморные реплики и две бронзовые статуэтки). Скорее всего, скульптор повторил свою дельфийскую статую и для Афин. Павсанию была известна отдельно стоящая статуя Аполлона Пифийского за храмом Зевса Олимпийского, хотя святилище Дельфиния находилось в другом месте[633]. Также можно предположить, что Кресил создал вторую статую Аполлона незадолго до памятника Периклу (это объясняет сходство обоих произведений), чем и завоевал известность в Афинах.

В 411–410 гг. до н. э. для Акрополя Кресил изготовил статую Диитрефа. Это был посмертный дар погибшему стратегу от его сына Гермолика. Сохранился постамент памятника[634] (см. Приложение, ил. 66 а) и описание, что Диитреф был изображен пронзенным стрелами[635]. Т. н. Протесилай[636] (см. Приложение, ил. 73 а), предположительно, восходит к этому памятнику[637]. Но такое понимание статуи не совсем согласуется с ее размером – немногим крупнее натурального. Хотя от

---

629 Акилов И.В., Акилов Н.В. Статуи Перикла и Аполлона Пифийского: к вопросу скульптурного наследия Кресила // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2024. Т. 24, № 3. С. 59–60.
630 Delphes Museum. Inv. SD 302.
631 Ὁμηρικοὶ ὕμνοι. Εἰς Ἀπόλλωνα Πύθιον. 215, 297–320.
632 Bousquet J. Inscriptions de Delphes // Bulletin de correspondance hellénique. 1991. Vol. 115 (1). P. 169.
633 Παυσανίας. Op. cit. I, 19, 1.
634 Akropolis Museum. Inv. 13201.
635 Παυσανίας. Op. cit. I, 23, 4.
636 Waldhauer O. On the Statue of Protesilaos in the Metropolitan Museum of Art / O. Waldhauer // Metropolitan Museum Studies. 1933. Vol. 4 (2). P. 198–203; Metropolitan Museum. Inv. 25. 116.
637 Frel J. Op. cit. 1970. P. 171–177.

памятника человеку того времени ожидаем только натуральный масштаб фигуры. Высота воина без шлема около 192 см. Но он сгруппирован так, что воспринимается ростом 182 см. К тому же наклон плинфа спереди вниз, показанный на обеих репликах статуи, сделан, чтобы изобразить фигуру в мраморе более вертикально ради ее прочности. Бронзовый же оригинал был сильнее запрокинут назад так, чтобы его стопы стояли на плинфе горизонтально. Статуя была установлена на бронзовое навершие постамента в форме корабельной балки среди волн, для которых горизонтальность естественна. В силу найденного художественного решения наклон фигуры назад под углом 70º не позволял ей выглядеть крупнее человеческой. Мы выполнили профильную графическую реконструкцию памятника Диитрефу (см. Приложение, ил. 74), чтобы визуализировать оригинальный угол, под которым фигура стояла на постаменте. Расстояние же от низа подбородка статуи до нижнего края шлема равно 16,8 см[638], что вполне согласуется с масштабом головы Перикла на гермах, расстояние от низа бороды которого до нижнего края шлема варьируется от 19 до 20 см[639]. Ширина и длина постамента реплики из Метрополитен музея (63–68 х 68,7 см) близка параметрам базы памятника Диитрефу (76 х 70 см). Стопы статуи схожи со стопами Амазонки Маттеи из Тиволи, а телосложение, пупок и моделировка позвоночного столба, мышц спины и ягодиц – Аполлону Конти (см. Приложение, ил. 72). Также усиливает их стилистическую общность выразительная декоративность кудрявых волос. Исходя из этого, можно достаточно уверенно считать реплику т. н. Протесилая, воспроизведением статуи Диитрефа работы Кресила, пронзенность стрелами которого не показана в мраморе, поскольку гипсовый слепок с оригинала, для облегчения процесса формовки, был снят без стрел.

---

[638] Richter G.M.A. A Statue of Protesilaos in the Metropolitan Museum // Metropolitan Museum Studies. 1929. Vol. 1 (2). P. 187; Richter, G.M.A. A Statue of Protesilaos // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. 1929. Vol. 24 (1). P. 26–29.

[639] Cohen B. Perikles' Portrait and the Riace Bronzes: New Evidence for "Schinocephaly" // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 1991. Vol. 60 (4). P. 468.

Созданный значительно позже статуи Перикла Диитреф более архаичен по иконографии. Его коринфский шлем одет на мидийскую шапку (символ победы над персами в искусстве времен Кимона)[640], а у Перикла завернутые нащечники шапки искусственно заменены кудрями волос, из-за чего их силуэт сохранен, но сам символ разрушен (см. Приложение, ил. 75 b, c). Диитреф обнажен, а Перикл одет в хитон и снабжен поножами. Налицо произошедшее при правлении Ферамена (411–404 гг. до н. э.) возрождение идеалов аристократического прошлого и окончательный отказ от бытописательности в искусстве, поощряемой демократами.

Нельзя не отметить, что Диитреф менее подходит под описание Плиния статуи Кресила ***Volneratus deficiens*** – *Смертельно раненный*[641] нежели мраморный торс, достроенный в Гладиатора Фарнезе[642] (см. Приложение, ил. 71 b), неустойчивая поза которого и кровоточащие раны наглядно передают, что воин находится на последнем издыхании[643]. Неаполитанский торс ближе по пропорциям и стилю к Аполлону из Касселя (см. Приложение, ил. 71), чем к Диитрефу – он более широкоплеч и условен в показе мускулатуры. Поэтому, скорее всего, он восходит к раннему периоду творчества мастера. Благодаря берлинской гемме, можно предположить, что умирающий воин был бородат, тоже проткнут стрелами, был снабжен шлемом на затылке, а в опущенных руках держал меч и щит[644].

Схоже, в качестве отображения ***Volneratus deficiens*** Кресила, иногда рассматривается бронзовая статуэтка раненного в левое бедро воина с подствечника, найденного в Баве[645] (см. Приложение, ил. 81). Однако этот очевидный иконографический извод Амазонки Маттеи проблематично связать с искусством Кресила из-за того, что голову воина венчает не коринфский тип шлема.

---

[640] Кнауэр Э. Р. Указ. соч. С. 163–166.
[641] Plinius. Op. cit. 74.
[642] Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Inv. 6416.
[643] Винкельман И. И. Малые сочинения. СПб.: Алетейя, 2000. С. 308.
[644] Furtwängler A. Op. cit. P. 124.
[645] Orlandini P. Op. cit. 295.

С подачи А. Михаэлиса[646] к наследию Кресила принято относить реплику Паллады Веллетри[647] (см. Приложение, ил. 77 а). Действительно, она схожа стопами с Амазонкой Маттеи, а лицом с Аполлоном из Касселя. Ее гиматий создан под влиянием скульптур Фидия (некоторые складки изогнуты дугой вверх), но хитон совершенно другой по пластическому решению. При этом он не настолько реалистичен, как у Амазонки Маттеи, но схоже дробно изрезан вертикальными складками. Оригинал, скорее всего, стоял на Акрополе и создавался с оглядкой на образы Фидия. Возможно, это та позолоченная статуя Паллады в Афинах[648], которую распорядился установить стратег Никий[649], и в этот период ее автором, действительно, мог быть Кресил. Датировать ее создание временем правления Никия позволяет положение гиматия, подпоясанного как фартук ремесленника, популяризированное военными достижениями Клеона в 425 г. до н. э.[650] Этот мотив стал невозможен в искусстве после казни Никия в 415 г. до н. э.

Уверенно отнести оригинал Паллады Веллетри к наследию Кресила, на наш взгляд, позволяет абсолютное идентичность художественного решения ее пальцев ног с пальцами оригинала Амазонки Маттеи, о чем свидетельствуют сохранившиеся в Байях слепки передних частей их стоп. Также нельзя не отметить, что плечевые части правых рук только этих двух женских образов выполнены без характерного для эпохи цилиндрического обобщения, но с миметически точным воспроизведением расслабленной двуглавой мышцы и длинной головки трехглавой[651], как на статуе Диитрефа.

К вопросу об утраченной голове Амазонки Маттеи стоит отметить, что абсолютно близкого по лицевой маске Периклу и Аполлону из Касселя женского образа нами не было выявлено. Наибольшим сходством с ними обладает Гера

---

[646] Michaelis A. Op. cit. P. 27.
[647] Louvre. Inv. MN 1021.
[648] Πλούταρχος. Νικίας. 3.
[649] Weber M. Op. cit. 2005. P. 440.
[650] Ἀριστοτέλης. Ἀθηναίων πολιτεία. 28, 2; Πλούταρχος. Νικίας. 8.
[651] Акилов И.В. Раненая Амазонка и Паллада Никия: к вопросу скульптурного наследия Кресила // Bulletin of Art and Education. 2026. № 1. С. 10–12.

Барберини[652], гиматий которой повязан и спущен углом спереди, как у Паллады Веллетри (см. Приложение, ил. 77). Однако у нее нет той удлиненности лицевого овала с утяжеленным подбородком, которую можно наблюдать у Перикла, Аполлона и Диитрефа. Этим качеством, наравне с характерными для Перикла и Аполлона миндалевидными глазами с четко очерченными пухлыми веками, обладают Паллада Веллетри и Амазонка Петворт, стилистическая близость которых позволяет предположить руку кидонского скульптора. Мраморная голова Афины (тип Веллетри) из собрания Людвига в Базеле[653] более прочих реплик этого типа перекликается с пластическими особенностями Амазонки Петворт (см. Приложение, ил. 76). Их очень похожие лаконично скругленные пряди волос, совпадающие пропорции лицевых масок с большими глазами и припухлостью верхней губы однозначно свидетельствуют об общем авторстве. Мнение же М. Вебер о сходстве ликов Паллады Веллетри и Амазонки Шарра[654] нам подтвердить не удалось.

Голову из Петворт-Хаус можно принять за вольное воспроизведение головы Шарра с диадемой в волосах, как у Амазонки Дориа-Памфили (см. Приложение, ил. 1 а). Однако она не обладает той силой наклона и полностью утрачивает античную убедительность при помещении в ракурс, что исключает ее понимание как иконографического извода Амазонки Шарра. Также следует признать, что голова Петворт является пока единственным вариантом достойной реконструкции Амазонки Маттеи, поскольку совпадает с ней изяществом тонкой шеи (см. Приложение, ил. 78 с). Дополненный ею вариант из Тиволи, сделанный под руководством М. Вебер[655], гармоничен и убедителен. Амазонка выглядит женственно и величественно. При этом статуя приобретает некоторую слащавость, характерную для творчества Кресила. Отсутствие сильного наклона головы и рисунок локонов прически хорошо коррелируются с иконографией кариатиды с виллы Герода Аттика (см. Приложение, ил. 78 а). У нас нет

[652] Vatican, Museo Pio-Clementino. Inv. 254.
[653] Inv. Lu 231.
[654] Weber M. Zur Geschichte der Athena Velletri: Ikonographie und Stil // Thetis. 2015. Vol. 21. P. 31.
[655] Weber M. Op. cit. 1984. P. 115–118.

оснований предполагать иную голову для типа Маттеи, поскольку все прочие предложения по ее реконструкции показали свою несостоятельность.

В мировом искусствознании достаточно много споров вызывает вопрос о том, что находилось в руках Амазонки Маттеи (см. Приложение, ил. 79) – лук или копье? Скорее всего, общая иконография памятника не предполагала особого разнообразия оружия в руках статуй, поэтому наибольшее правдоподобие имеет вариант, когда Амазонка Кресила дополнена копьем, а не луком. При этом копье было обращено наконечником вниз, как на помпейской фреске из Дома Венеры в раковине (комната 12), ныне почти утраченной, на которой изображена Аталанта в иконографии Амазонки Кресила (см. Приложение, ил. 82). Однако это не значит, что поздние мраморные реплики не помещали ей в руки лук, поскольку гипсовые слепки снимались с оригинала, игнорируя эту деталь, как и колчан, чтобы упростить формование статуи. Именно такой мраморный вариант с луком отображает керамическая статуэтка из частного собрания Х. Тиелена (см. Приложение, ил. 80).

Таким образом, в результате проведенных исследований, мы можем уверенно отнести к творческому наследию Кресила реплики голов статуи Перикла (см. Приложение, ил. 68) (иконографию самой статуи мы предлагаем видеть на Таманском рельефе (см. Приложение, ил. 69)), статую Диитрефа из собрания Метрополитен (см. Приложение, ил. 73 a), Амазонку Маттеи (вариант из Тиволи) (см. Приложение, ил. 73 b), Палладу Веллетри (см. Приложение, ил. 77 a) и Аполлона из Касселя (см. Приложение, ил. 71 a), при этом касательно торса Гладиатора Фарнезе (см. Приложение, ил. 71 b) и головы Амазонки Петворт (см. Приложение, ил. 76 a) мы можем только с большой долей вероятности предполагать авторство кидонского мастера.

Скульптура Кресила, на первый взгляд, уникальна эклектичным сочетанием анахронизмов эпохи Кимона с новаторской свободой фронтально ориентированной композиции и элементами реалистичного мимесиса показа

анатомии и драпировок[656]. Во многом это объясняется особенностями политической жизни Афин, захвативших Кидонию летом 429 г. до н. э.[657] и оказавшими прямое влияние на этапы творческого пути скульптора.

Очевидно, что, покинув Крит и работая сначала в Гермионе (см. Приложение, ил. 66 b), затем в Дельфах (см. Приложение, ил. 66 c), Кресил был далек от новых тенденций в монументальном искусстве Аттики. Создавая статую Аполлона Пифийского, он во всем следовал традициям воспитавшей его скульптурной школы. Статуя настолько близка художественному вкусу Кимона, что исследователи ошибочно принимали ее за работу раннего Фидия, Мирона[658] и даже Каламида[659]. Образ бога можно было бы назвать эталоном строгого стиля, если бы не две вещи. Первая – это нарочитая декоративность локонов (см. Приложение, ил. 75 a). В отличие от Воина А из Риаче (см. Приложение, ил. 9 b), с которым он схож пластикой тела, решение кудрей слишком формальное. Оно ближе к изобразительному языку поздней архаики нежели к авторским поискам автора Воина А. За ним явно стояла традиция школы и передаваемый веками декоративный мотив, но никак не личный художественный опыт. Вторая – это мягкая неуверенность позы и ощущение ее неустойчивости, несмотря на использование традиционной иконографии. В ней нет той тектоничной силы[660] и прямоты вызова окружающему миру, которые присущи строгому стилю. Аполлон из-за этого выглядит живым, но чувство слабости не добавляет ему выразительности (см. Приложение, ил. 71 a). Определенный художественный лоск статуе сообщает идеальность лика, слащавая красота которого индивидуальна, благодаря тяжести нижней челюсти и глубоко посаженным скулам, которых не встретить в творчестве Каламида, Мирона, Фидия и

---

[656]Савостина Е.А. Таманский рельеф в контексте традиций Боспора и Аттики // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 272.

[657] Θουκυδίδης. Op. cit. II, 85.

[658] Jenkins C.K. Op. cit. 1926. P. 191.

[659] Davison C.C. Op. cit. Vol. 1. P. 418–419.

[660] Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: к вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 145.

Алкамена. Все эти качества останутся в искусстве кидонского мастера до конца. Он упрямо не захочет изживать их, экспериментируя только с композицией статуй.

Следует отметить, что инерцию строгого стиля Кресил преодолевал, главным образом, через мимесис в показе драпировок, в которых не оставлял места для декоративности пластических решений. Так, созданная им Паллада (тип Веллетри)[661], во всем кроме одежды, правой руки, наклона головы и оторванности пятки правой ноги от плинфа схожа с образцами скульптуры строгого стиля (см. Приложение, ил. 77 а). Будучи дорийцем, Кресил сохранил в своих работах многие качества калокагатии, при этом обогатив их новейшими изысками зарождающегося роскошного стиля. Поэтому сложно сказать, был ли критянин последним представителем ушедших ценностей или одним из первых, кто начал выражаться новым пластическим языком. Нам представляется более вероятным, что он был традиционистом нежели новатором, поскольку все главные части своих произведений обрабатывал без оглядки на народность, сохраняя равновесие *прекрасного и достойного*.

Несомненно, когда Кресил продолжил свой творческий путь в Афинах, то был вынужден привнести в идеализированную художественность своих произведений элементы мимесиса. Особенно это проявилось при создании памятника Периклу – ненавистнику всего лаконского. Создается впечатление, что Кресил изготовил сначала статую по старым стандартам, но был вынужден внести изменения – добавить хитон и поножи, а мидийскую шапку, служившую символическим подшлемником, переработать в кудри стратега. Игнорируя современные шлемы, которые вошли в монументальную скульптуру Афин, благодаря Фидию, Кресил наделил стратега устаревшим типом шлема, изначально создавая его на манер статуй прошлого[662]. Повторив положение рук Аполлона, мастер вложил в них копье и щит так (см. Приложение, ил. 70), чтобы

---

[661] Orlandini P. Op. cit. P. 322–324.

[662] Толстиков В.П. Костюм и вооружение на Таманской стеле с воинами // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. М.: Индрик, 1999. С. 123–124.

связать образ Перикла с Афиной Парфенос и Дорифором – двумя знаковыми произведениями времен правления стратега. Но из-за того, что Кресил был вынужден одеть статую, следуя новым стандартам, образ потерял художественность, но добавил в реалистичности. Недаром в поздние времена у копиистов будет востребована только голова статуи, которая сохранила высоту патетической традиции без заурядности демократизации. Можно сказать, что коринфский шлем был использован мастером как рудимент, причем в обоих противоположных смыслах этого слова. Водрузив его на голову статуи[663], а не пилос, как это сделал Фидий[664] в композиции Амазономахии[665] (см. Приложение, ил. 39 d), Кресил поместил образ стратега во вневременной контекст, придав ему именно то величие, которое было позже отмечено Плинием[666].

Когда же Архидамова война закончилась и наступило перемирие (421 г. до н. э.), кидонец, в качестве ведущего скульптора Афин, подключился наравне с именитыми современниками к созданию главного дара мира от Делосского союза в самый грандиозный храм Ойкумены – эфесский Артемисион. Его Амазонка стояла третьей, вдалеке от зрителя, что позволило мастеру широтой жестов статуи создать необыкновенно воздушный и запоминающийся драматизмом образ (см. Приложение, ил. 7). В Амазонке Кресила (тип Маттеи) поражает реалистичность тела и ткани хитона. При всей сдандартности прически, слащавой нежности лица и мягкой неуверенной позы удивляет общее ощущение жизни и полное преодоление тяжести материала. При этом зрителя не покидает двойственность впечатления из-за противоречивого сочетания прекрасного с уродливым. Красота и изящество Амазонки соседствует с нарочитостью раны и драпированием

---

[663] Kekule von Stradonitz R. Über ein Bildnis der Perikles in den Königlichen Museen. Berlin: Georg Reimer, 1901. P. 3–11.

[664] Мында Н.Б. Героизация творца в античной культуре (на примере героического культа Фидия) // Вестник славянских культур. 2009. № 2 (12). С. 33; Мында Н.Б. Изображение Фидия на щите Афины Парфенос и героизация скульптора // Преподаватель XXI век. 2009. № 1. С. 351.

[665] Harrison E.B. Motifs of the City–Siege on the Shield of Athena Parthenos // American Journal of Archaeology.1981. Vol. 85 (3). Plate 51; Aphrodisias Museum. Inv. 74–247.

[666] Plinius. Op. cit. XXXIV, 74.

хитона, которое разрушает композиционную гармонию хиазма (см. Приложение, ил. 73 b).

Благодаря Амазонке становится ясен тот миметический реализм, благодаря которому древние помнили имя кидонского мастера, считая его медного Идоменея[667] живым[668]. На ее примере очевидно намеренное включение скульптором в композицию необдуманных и полуслучайных элементов вкупе с виртуозно переданной анатомией, которые и создавали общее впечатление зыбкости и неустойчивости, от чего в сумерках могло казаться, что статуи Кресила оживают.

В Афинах же у Кресила не было такой свободы самовыражения, если считать верным наше предположение, что именно он выполнил единственное скульптурное подношение Никия городу – колосс Паллады. В этом случае мастер был вынужден включить ставшими традиционными в Аттике пластические решения школы Фидия. Паллада Веллетри (см. Приложение, ил. 77 a) – пример компилятивного официоза, в котором обновленным пластическим языком повторена Афина Промахос (см. Приложение, ил. 14 b) в немного измененной позе, с переставленными местами атрибутами и добавленными гиматием с эгидой. Коринфский шлем богини[669] тоже отсылал зрителя к шлему колосса времен Кимона.

Во время Декелейской войны (413–404 гг. до н. э.), когда демократические силы окончательно показали свою неэффективность и произошел олигархический переворот с возрождением тирании (411 г. до н. э.), Кресил в новом памятнике погибшему стратегу Диитрефу (см. Приложение, ил. 73 a) смог в полной мере

---

667 Papiri dell'Università degli Studi di Milano – VIII. Posidippo di Pella Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309) / G. Bastianini, C. Gallazzi, C. Austin. Milano: LED, 2001. P. 75; Milan Papyrus Op. cit. VIII 309, col. X 64, 27.

668 Angiò F. La statua in bronzo di Idomeneo, opera di Cresila (Posidippo di Pella, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X, II. 26–29) // Museum Helveticum: schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft. Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique. Rivista svizzera di filologia classica. 2002. Vol. 59. P. 137–141; Бут Е.А. «О создании статуй» в Миланском папирусе Посидиппа: структура и контекст. Вестник древней истории. 2016. № 2. С. 349.

669 Ritter S. Athenas Helme // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. 1997. Vol. 112. P. 57.

вернуться к своим истокам в искусстве, но при этом применить все свои новые композиционные навыки, полученные при создании Амазонки в Эфесе (см. Приложение, ил. 73 а). Краткий миг реакционных веяний позволил искусству снова заговорить прежним языком символического минимализма и калокагатического антропоцентризма. Если бы не памятник Диитрефу, то этот момент в искусстве Афин остался бы для нас незаметным, но благодаря ему, попытка вернуться к ясной красоте и благородству прошлого обрела наглядное художественное выражение.

Безусловно, статую Диитрефа нельзя спутать с образцами строгого стиля середины V в. до н. э. Хотя в ней Кресил воспроизвел более древнюю иконографию пораженного стрелами воина, отмеченную еще А. Фуртвенглером[670]. Но ее новаторская широта жестов – признак искусства последней четверти уходящего века с его воздушным динамизмом и легкостью парящих образов. При этом пластической свободы роскошного стиля в Диитрефе нет: напряженность тела стратега и фронтальность его головы анахроничны. Этим он близок Амазонке Маттеи, дополненной головой Петворт.

Нужно отметить, что Диитрефу присущи большинство известных нам художественных характеристик пластического искусства Кресила. Коринфским шлемом он перекликается с Периклом и Палладой; кудрями и овалом лица – с Аполлоном и Периклом (см. Приложение, ил. 75); испещренностью гиматия складками – с гиматием Перикла и хитоном Амазонки; стопами – с Амазонкой, Палладой и Периклом; пропорциями тела – с Аполлоном и Амазонкой; анатомическими деталями – с Аполлоном, Амазонкой и Палладой; неустойчивостью фигуры из-за нежелания уводить пятку опорной ноги под яремную впадину и кажущейся случайностью композиции – с Амазонкой, Аполлоном и Периклом. Все это свидетельствует о том, что за тридцать лет творчества в Афинах Кресил осознанно держался скульптурных приоритетов традиции, не делая поправок в сторону более прогрессивных и именитых

[670] Furtwängler A. Op. cit. P. 124.

современников и развивая собственное видение того, каким призвано быть монументальное искусство.

Несмотря на очевидные достижения в преодолении статики показа фигуры человека в рост, Поликлет так и не смог, как и Фидий, продвинуться дальше предполагаемых границ каменной глыбы, из которой могла бы быть вырезана статуя, будь она мраморной. И только Кресил убрал эти сковывающие границы, широко и свободно ориентируя свои работы в пространстве. Композиции Амазонки Маттеи, Паллады Веллетри и Диитрефа настолько отличаются от прочих произведений эпохи размахом рук, что кажутся принадлежащими более позднему времени. Верный патетике калокагатии Кресил осовременил ее пафосом широких движений, которые добавили круглой скульптуре не виданную ранее воздушность. Скульптура никогда еще не была столь возвышенной – ее кажущаяся легкость создает полную иллюзию победы над тяжестью материала. Критский мастер, безусловно, превзошел в этом всех своих современников и предшественников в искусстве литья из бронзы. Но, поскольку эта виртуозная изысканность была призвана воспевать устаревшие идеалы эпохи Кимона, его имя не осталось в веках наравне с именами Фидия и Поликлета. Однако он был главным художником Афин времен правления Никия, если верно предположение, что Паллада Веллетри восходит к позолоченному бронзовому приношению стратега на афинском Акрополе[671].

Еще одним достижением Кресила можно считать создание по-настоящему круглой скульптуры, композиция которой подразумевает обзор со всех сторон. Именно эти качества позволили Б. С. Риджвей ошибочно предположить, что Амазонка Маттеи восходит к оригиналу IV в. до н. э.[672] Действительно, проработка Поликлетом статуи Амазонки (тип Сосикла) наполовину упрощена полудекоративным формализмом хламиды, и поэтому не предназначена для наблюдения со стороны ее левого плеча и сзади. Амазонка же Фидия (тип Шарра) хоть и безупречна в качестве деталей, но не прибавляет при обходе вокруг ничего

[671] Πλούταρχος. Νικίας. 3.
[672] Ridgway B.S. Op. cit. 1974. P. 5–6.

нового к тому, что было явлено при ее фронтальном восприятии. В отличие от них Кресил подошел к своему варианту иначе. Со всех четырех сторон его Амазонка (тип Маттеи) открывает для взгляда совершенно разное по рисунку деталей пластическое великолепие.

Полное отсутствие формально упрощенных частей в композиции Амазонки говорит о совершенно новом понимании Кресилом круглой скульптуры как драгоценного зрелища, успех которого напрямую зависит от времени изучения ее зрителем. Позже это качество станет доминирующим в искусстве роскошного стиля, когда из градообразующих гражданских объектов статуи перенеслись в сферу частных диковин с ювелирной отделкой, в которых все должно быть непривычно для глаза и виртуозно исполнено. Этим искусство Кресила мало отличается от наследия Каллимаха и Стронгилиона, но, благодаря верности вкусам калокагатов, оно чуждо их изнеженно-жеманной красивости.

Также стоит отметить, что Кресила отличает особое внимание к анатомии ног статуй, что побудило Г. Брунна предложить реконструкцию текста в одном месте Риторики для Геренния, где перечисляются примеры частей тела в лучшем исполнении скульпторов, без имени эталонного исполнителя живота и ног[673]:

> ***… caput Myronium, brachia Praxitelia, pectus Polyclitium, ventrem et crura [Cresilaea]***[674]
>
> *… голову у Мирона, руки у Праксителя, грудь у Поликлета, живот и ноги [у Кресила]*

Такое понимание не противоречит пластическим особенностям скульптур Кресила, где ноги играют более важную роль, чем в творчестве кого-либо из его современников. Композиции его Амазонки и Диитрефа (см. Приложение, ил. 73) построены с акцентом на ноги, одна из которых активно вынесена к зрителю. Перенос внимания вниз – еще одно новаторство Кресила. До него ноги играли вспомогательную, сугубо тектоничную роль опоры, только Мирон в Марсии[675] и

---

[673] Furtwängler A. Op. cit. P. 115.
[674] Auctor ad Herennium. IV, 6.
[675] Vatican, Museo Gregoriano Profano. Inv. 9974.

Дискоболе[676] делал что-то похожее, но Кресил первым начал выносить ногу у фронтально ориентированной статуи. Тем самым, критянин включил все части фигуры в композиционное единство движения, менее свободным оставляя положение головы, сохранив этим стержневую крепость калокагатии образа.

Благодаря кидонскому мастеру, движение в скульптуре приобрело новое звучание: фигура словно раскачивается, балансируя в поисках равновесия. Это очень обогащает тему ранения и умирания[677]. Т. н. Гладиатор Фарнезе[678] (см. Приложение, ил. 71 b), восходящий к ***Volneratus deficiens*** – *Смертельно раненному* Кресила, пошатываясь, истекает кровью, чем только усиливает ощущение уходящей жизни. Амазонка (тип Маттеи) (см. Приложение, ил. 73 b), хромая, пытается найти точку опоры и бережно ставит раненую ногу на кончики пальцев, заставляя зрителя чувствовать ее боль. Таким образом, скульптор через выразительную правдивость движения передал драматизм сюжета, но возвысил его бесстрастной героикой образа, упрямо держась рудиментов строгого стиля. Можно смело утверждать, что именно Кресил переосмыслил саму суть отдельно стоящего памятника, внеся в его композицию свободу движения и показав, что у статуи нет второстепенных сторон, и все они достойны внимания.

Таким образом мы можем предположить, что разница пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила была обусловлена не столько культурой среды, которая была у них почти одинакова, но индивидуальным развитием тех задач в монументальной скульптуре, с помощью которых каждый из них преодолевал сковывающее однообразие школы строгого стиля.

Нельзя не коснуться вопроса первичности в определении художественной программы монументальных памятников скульпторами-исполнителями и требованиями заказчиков в период высокой классики. Известно, что заказавшие Фидию и Алкамену статуи Афины клерухи не диктовали им какие-либо художественные решения. Алкамен показал богиню изящной девицей, а Фидий –

---

[676] Roma, Palazzo Massimo alle Terme. Inv. 126371.
[677] Ridgway B.S. Wounded Figures in Greek Sculpture // Archaeology. 1965. Vol. 18 (1). P. 51.
[678] Museo archeologico nazionale di Napoli. Inv. 6416.

грубой и непропорциональной. Заказчики были возмущены непривычным искусством Фидия, но не наказали его, позволив выполнить заказ полностью и доказать правомерность допущенных искажений в изображении богини при установке статуи на высокую колонну.

Про отношения же Поликлета с заказчиками известно, что аргивянин был вынужден убеждать их в правоте своего замысла путем параллельного создания ложной статуи, художественная программа которой ими активно корректировалась. Итоговое превосходство авторского решения над коллективным позволяло Поликлету отстаивать собственное понимание изобразительных задач при выполнении общественных заказов.

Касательно же независимости искусства Кресила от воли заказчиков сведений не сохранилось. Однако памятник Периклу несет на себе следы частичной адаптации художественных решений псевдо-лаконского стиля под реалии аттической скульптуры. Кидонцу удалось сохранить коринфский шлем Периклу, но он был вынужден переделать нащечники мидийской шапки в кудри и одеть стратега в хитон и поножи. В статуе Паллады Кресилу также пришлось перенимать некоторые детали из статуарного наследия Фидия, но уже в статуе Диитрефа он получил полную самостоятельность благодаря реакционной политике олигархической диктатуры.

Таким образом, мы с достаточной степенью уверенности можем предполагать, что свобода скульптора-исполнителя если и ограничивалась, то скорее рамками идеологической программы, нежели вкусовыми предпочтениями конкретных заказчиков, влияние которых на итоговый результат сводилось к минимуму.

Враждебность к лаконофильским идеалам и нарастающее разочарование в демократических идеях Перикла за время Пелопоннесских войн заставили пересмотреть приоритеты в искусстве Афин, а позже и всей Эллады. Конечно, Никиев мир позволил возродить монументальную скульптуру в городах Делосского союза, но она, переродившись, благодаря живописи и театру, заговорила совсем другим языком – языком приближенным к реалиям жизни,

включая тему смертности человека[679]. Скульптура сделала зримой духовную опустошенность гражданина и его политическую отстраненность. После неутешительных итогов Архидамовой войны в искусстве не осталось места для веры в «божественность» человека, которая превратилась в досадный анахронизм наивного прекраснодушия навсегда прошедших времен Кимона и Перикла. Былая антиориенталистическая победная торжественность с показом образцового мужества гражданина-героя[680] была перечеркнута негативным опытом панэллинского братоубийства. Образ человека, героя и бога тогда впервые приобрел черты слабости, заурядности и смертности. Наиболее ярко это проявилось в работах Поликлета, чьи довоенные произведения (Дорифор, Диомед, Гермес и Геракл) отличались простотой минимализма, симметрии и математики, после войны же его скульптуры (Диадумен, Икар, Амазонка, Афродита, Гера), преображенные живописным виденьем, стали изобразительнее, изящнее и богаче, но при этом мрачнее и пассивнее. Тяжесть нестабильности вынужденного мира породила индивидуалистичную замкнутость образа и подавленную отстраненность от разочаровывающего внешнего и общественного.

В период Пелопоннесских войн, когда на первый план вышла живопись (пинаки) в силу невозможности архитектурных и скульптурных работ в охваченных сражениями регионах, художники, такие как Поликлет, привыкшие работать в объеме, научились показывать его с помощью цвета и тона на картинной плоскости. Что и помогло скульптуре Эллады обрести новый вектор для своего развития.

Искусство Фидия тоже изменилось, окончательно лишившись уверенности, величавости и прямоты. Его Амазонка, конечно, не склонила головы. Даже умирая, она не принадлежит земле, как Амазонка Поликлета, но отдается воле неба, посылая последний взгляд в его бесконечную глубину. Однако она полностью лишена того стержня, который был свойственен Фидию раньше, тело

---

[679] Налимова Н.А. Указ. соч. 2010. С. 139–141.
[680] Колпинский Ю.Д. Скульптура Древней Эллады. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. 17–18.

ее обмякло, а поза безвольна. Великий афинянин остался верен Эйрене, но подменил светлую умиренность бытия сонным покоем наступающей смерти.

Что касается Кресила, то времена Никиева мира были периодом его творческого расцвета. Если его ранние работы в Афинах (Перикл Олимпиец и Аполлон Пифийский) несли еще элементы скованности и подражания традициям прошлого, то Амазонка стала поистине самостоятельным произведением. В ней не чувствуется вялости и слабости Амазонок Фидия и Поликлета. Его раненая воительница сделана без удрученного разочарования в человеке, но с самоуверенной энергией и убежденностью в креативной изобразительности смерти и в ее художественном потенциале. Таким образом, кидонский мастер смог четче уловить новые горизонты пластических возможностей и перспектив в правление Никия.

Памятник амазонкам в полной мере отразил языком пластики изменение мировосприятия послевоенного времени. Итогом трудов Фидия, Поликлета и Кресила в эфесском Артемисионе стало определение общего вектора грядущего развития скульптуры Эллады через зрелищный показ сюжета[681], герой которого лишен божественности, но по-прежнему красив и физически безупречен. Искусство стало ориентироваться на «человечность» образа, уверенно повернув в сторону изобразительного мимесиса, распрощавшись с декоративными приемами архаизации, которые ранее являлись необходимой условностью для показа проявления божественного в человеке[682]. Стремление к очеловечиванию перешло и на изображения богов, поэтому созданный Поликлетом колосс Геры в Аргосе полностью лишен традиционной церемониальной статики[683] и изображает скорее красивую женщину нежели богиню. При всей кажущейся неоднозначности такого художественного решения, стоит отметить, что для активного развития любого искусства необходима новизна задачи, которая обеспечит непрерывное совершенствование профессиональных навыков художника и позволит избежать в

---

[681] Кишбали Т.П. Программа скульптурного убранства Галикарнасского Мавзолея // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2013. № 3. С. 62.
[682] Винкельман И.И. История искусства древности. СПб.: Алетейя, 2000. С. 165.
[683] Акилов И.В., Гаврилин К.Н. Указ. соч. 2020. С. 242–243.

творчестве стагнации и застоя. Новая задача позволила настолько широко и разнообразно развить изобразительный потенциал художников, что искусству поздней классики[684] и эллинизма оставалось лишь продолжать и закреплять эти художественные уроки[685]. Именно их иррациональная свобода, явленная в период морального кризиса, показала, что искусство изобразительно, правдиво и зрелищно, и эти качества останутся для него основополагающими на протяжении многих столетий[686].

3.4 Выводы

Подводя итог проведенному исследованию, можно констатировать, что на эволюцию пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила влияли совершенно разные социокультурные обстоятельства, благодаря которым мастера преодолевали идеологически устаревшие художественные традиции калокагатии, которые принято называть строгим стилем в скульптуре, сложив целый комплекс новых тенденций, который послужил основой для формирования роскошного стиля.

Наиболее значимое влияние на сложения авторского пластического языка Фидия оказало увлеченность мастера законами оптики и геометрии, которые обязали его значительно искажать пропорции своих творений. Выявленные нами закономерности увеличения массы верхних частей фигур его произведений подтвердили систему преодоления мастером перспективных сокращений статуарного образа в архитектурной среде. Стало очевидным, что Фидий работал по индивидуально выверенным схемам, рассчитанным на визуальную компенсацию перспективных сокращений при разных поворотах частей статуй в пространстве. Также мастер с особым тщанием отделывал деталями нижние части

---

[684] Афасижев М.Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Древняя Греция. Спб.: Алетейя, 2008. С. 278.
[685] Гаврилин К.Н. Искусство раннего Рима и южной Этрурии эпохи расцвета (VI в.–V вв. до н.э.) по материалам коропластики. М.: Прогресс–Традиция, 2015. С. 57.
[686] Фриче В.М. Указ. соч. С. 100.

скульптур, главным образом, с художественно решая драпировки их одежд, а удаленные от зрителя верхние элементы изображал значительно проще.

Творчество Фидия также было отмечено элементами искусственной архаизации и сохранением тектоничности образа, благодаря которым он сумел сохранить абстрактную компоненту божественности, несмотря на демократично обыденную простоту одежд и аксессуаров. Тектоника произведений мастера была дополнительно усилена включением в их композицию колонны или гермы, которые позволили ему развить мотив облокотившейся на опору фигуры.

Анализ пластического языка Фидия позволил нам расширить круг его произведений, включив в него Амазонку Шарра как воспроизведение Амазонки в Эфесе, Афину Лянцкоронского как изображение медного колосса Афины Промахос, а также обозначить вероятность его авторства над оригиналами Просительницы Барберини и Афродиты, облокотившейся на колонну, как позднего варианта Афродиты Урании, сделанной для святилища возле Керамика. При этом мы высказали предположение, что вариант Афины Джустиниани без эгиды из собрания Палатинского музея может восходить к Марафонскому памятнику афинян в Дельфах, а Юпитер Версальский – к статуе Зевса в Мегаре. Также мы подтвердили, что торс Афины из собрания Метрополитен является редукцией колосса Афины Промахос и Афина Медичи воспроизводит Афину Лемнию, а скульптурная группа Сфинкс, терзающей беотийского юношу, восходит к части убранства подлокотника трона Зевса Олимпийского.

В отношении же эволюции скульптурного мастерства Поликлета нами было показано, что переосмысление аргивянином пластических основ своего творчества было обусловлено его выдающимся живописным опытом во времена Архидамовой войны. Именно благодаря живописи мастер научился преодолевать былой формализм и подчинять его повествовательной изобразительности. При этом творческий метод мастера по-прежнему строился на частичном воспроизведении пластических решений своих ранних статуй.

Художественные особенности поздних скульптур Поликлета заметно обогатили его былые достижения по созданию замкнутой атектоничной

композиции, добавив к ним живописность отделки одежд и локонов волос. Новое картинное виденье также позволило мастеру расширить свой инструментарий новаторским положением рук статуи, смело пересекающих фронтонную часть торса. К тому же именно Поликлет сумел полностью изжить устаревшую задачу по созиданию репрезентативной «божественности» образа, сообщив ему актуальную для своего времени «человечность».

Благодаря анализу особенностей пластического языка Поликлета, нам удалось расширить круг наследия мастера статуей Персея из Остии и головой Деметры Людовизи как части редукции колосса Геры Аргосской. Также удалось вернуть его авторство над оригиналами Икара Ривальди и Диониса Тиволи, высказав предположение, что последний воспроизводит аркадийского Зевса Филия. Дополнительно мы предложили считать статую Дискофора олимпийским образом Ксенокла, а Дрезденского Эфеба – Пифокла. При этом мы подтвердили, что Амазонка Сосикла восходит к эфесской статуе мастера, Бостонский торс отображает торс Геры Аргосской, а Афродита из Эпидавра – Амиклейскую богиню. Относительно проблемы живописного наследия Поликлета, нам удалось выделить иконографические изводы нескольких картин скульптора: «Поликсена», «Диомед, похищающий Палладий», «Гермес и Ио», «Геракл и Омфала», «Аполлон и Кассандра», «Диоскуры» и «Игрок в мяч».

На эволюцию пластического языка Кресила, как наиболее известного мастера монументального официоза Афин, влияли резкие перемены в социокультурной жизни полиса, где лаконофильство калокагатии Кимона сменилось демократизированной лаконофобией Перикла и Клеона, а сдержанный универсализм Никия уступил место реакционному идеализму Ферамена и Крития. Так, верный идеям воспитавшей его школы кидонский мастер вывел патетику строгого стиля на новую высоту, благодаря новаторским экспериментам с композицией, наделивших образы особенным динамизмом движения ног и широкими жестами рук. При этом ему удалось полностью переосмыслить традиционные художественные задачи статуарной композиции, добавив к ним зрелищное пластическое разнообразие для каждой из сторон статуи, тем самым

создать по-настоящему круглую скульптуру, у которой отсутствуют второстепенные части. Приверженность Кресила к анахронизмам строгого стиля при воплощении актуальных культурных программ сообщила его искусству ярко выраженную эклектичность. Сочетая реалистичность анатомии тела и иллюзорное правдоподобие драпировок с идеализмом ликов и декоративностью локонов, мастер снабдил свои произведения необходимым пластическим разнообразием, чтобы гармонично вписать их в разнообразную среду афинского акрополя.

Анализ особенностей пластического языка Кресила позволил нам расширить круг скульптурного наследия мастера статуей Аполлона Пифийского, созданной им как дар ионийской общины в Дельфы, и сохраненной репликой Аполлона из Касселя. В бородатом воине на Таманском рельефе мы предложили видеть посмертный репрезентативный образ Перикла в иконографии статуи работы Кресила. Также мы смогли подтвердить, что Амазонка Маттеи восходит к эфесской статуе мастера, как и голова Амазонки Петворт, показав ее пластическое сходство с ликом и локонами Паллады Веллетри, которую справедливо принято относить к его наследию. Также мы выразили свое согласие с тем, что торс Гладиатора Фарнезе может являться воспроизведением статуи Смертельно раненного, известного из сообщения Плиния, а Протесилай из собрания Метрополитен восходит к посмертному памятнику стратегу Диитрефу.

Полученные результаты по-новому определяют причины эволюции пластического искусства Фидия, Поликлета и Кресила, позволяя проследить пути формирования уникального художественного языка каждого из мастеров, а также более точно обозначить их совместный творческий вклад в развитие монументальной бронзовой скульптуры последней четверти V в. до н. э.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенных исследований нами была показана специфика эволюции пластического языка Фидия, Поликлета и Кресила, определены ее причины, уточнены индивидуальные характеристики их скульптурного наследия на основе историографического и источниковедческого анализа, выявлена идейно-художественная программа и композиционно-образные решения их ключевых произведений. Также на основе памятников, восходящих к наследию Фидия, Поликлета и Кресила, был переосмыслен характер взаимодействий и влияний в искусстве монументальной скульптуры Эллады времен высокой классики.

Поздний период строгого стиля в Афинах (450-е гг. до н. э.) был обусловлен возрождением псевдолаконских эстетических вкусов благодаря возвращению стратега Кимона из изгнания. Из известных произведений Фидия к этому времени относится постамент Марафонского приношения афинян Аполлону в Дельфах и предполагаемые мраморные реплики голов трех статуй этого памятника (Афина, Аполлон, Мильтиад). Из современных им работ Поликлета до нашего времени сохранился постамент статуи Киниска в Олимпии и ее мраморная реплика (Атлет Вестмакотта). Мы показали, что композиции этих произведений Фидия и Поликлета строились в схеме контрапоста, когда расслабленная нога статуи заведена назад и касается поверхности плинфа кончиками пальцев. Это свидетельствует о сознательном отказе скульпторов от былой тектоничности в репрезентативной скульптуре, ранее свойственной калокагатии строгого стиля, и означает начало формирования новых тенденций, характерных для монументального искусства Эллады второй половины V в. до н. э.

После смерти Кимона, в Афинах начал развиваться аттически ориентированный стиль как отражение антилаконской идеологии в политике Перикла (450–429 гг. до н. э.). Активное включение реалий материального мира в художественную программу монументального искусства способствовало

демократизации божественной и гражданской образности. Благодаря славе Афины Лемнии (тип Афины Медичи), созданной Фидием в 448 г. до н. э., монументальная вотивная скульптура приобрела новое звучание, сочетая в творениях Фидия и Алкамена прогрессивные изобразительные тенденции с возрождением декоративной деталировки, свойственной искусству периода правления Писистратидов.

Художественные особенности пластического языка Фидия имели системообразующее значение для искусства Афин, что показало воспроизведение другими резчиками характерных для мастера изобразительных решений в убранстве Парфенона даже после его изгнания из полиса в 438 г. до н. э. Благодаря Фидию, в монументальной скульптуре закрепилась система художественных планов и избирательного акцентирования, в которой нижние элементы богато украшались новыми художественными приемами, где выделялись складки одежд, имитирующие мокрую ткань, а верхние решались в рамках традиций формализма раннего периода строгого стиля. При этом характерные для Фидия искажения пропорций человеческого тела, рассчитанные на компенсацию перспективных сокращений, не были восприняты художественным сообществом.

После своего изгнания из Афин Фидий в Элиде создал статую Афродиты Урании (436 г. до н. э.), в которой впервые сделал герму частью художественной композиции, учредив новый мотив облокотившейся на дополнительную опору фигуры, тогда как до этого он лишь включал колонну в качестве разгрузочной конструктивной детали под руку статуи (Афина Парфенос), укрепляя прочность произведения.

В этот же период пелопоннесская школа скульптуры продолжала развивать художественные тенденции позднего строгого стиля. Творения аргивянина Поликлета (Дорифор, Диомед с Палладием, Гермес с младенцем Дионисом, Геракл) окончательно сформировали репрезентативную атектоничность в статичном мужском образе, стандартизированную *Каноном* мастера. Главное художественное новаторство Поликлета заключалось в показе индивидуализма

личности, обособленность которой считывалась благодаря замкнутости композиции подавляющего большинства его бронзовых произведений, рассчитанных так, чтобы зритель не встречался со статуей взглядом.

Начавшаяся в 431 г. до н. э. Архидамова война стала серьезным испытанием для монументального искусства Эллады. Нами было показано, что значение бронзы как стратегически важного для войны металла не могло не ограничить возможностей скульпторов в художественной пластике, поэтому Поликлет был вынужден заняться малоформатной живописью на досках (пинаках), которая к тому времени смогла преодолеть декоративность, характерную для эпохи строгого стиля.

Фидий тоже был вынужден бросить незавершенным колосс Зевса в Мегаре, сосредоточившись на работах в Олимпии, которую не коснулись тяготы военного времени. При этом мастер в 426 г. до н. э. нашел возможность изготовить мраморный колосс Афродиты и выставить его на конкурс в Афинах от имени Агоракрита. Эта, переименованная в Немезиду и установленная в Рамнунте, статуя демонстрирует стилистические изменения в творчестве Фидия, который привнес в образ богини изысканность деталировки, свойственную прежде его рельефам, но не культовым колоссальным образам.

Подчинение афинянами враждебной им до этого критской Кидонии летом 429 г. до н. э., позволило кидонскому скульптору Кресилу выполнить из бронзы для афинского Акрополя памятный образ Перикла, умершего осенью того же года. В статуе стратега вновь возродилась ушедшая патетика строгого стиля, смягченная достижениями афинского искусства довоенного времени. Однако, не являясь свидетелем развития аттической скульптуры, критский мастер вынужден был постигать ее итоги поверхностно, используя очевидные достижения как дополнительный элемент художественного решения, равноправный рудиментам более раннего периода, представителем провинциальной школы которого он был. Эклектичный универсализм монументального искусства Кресила стал выражением политического официоза при руководстве Никия и Ферамена. Он был один из немногих, кому разрешалось лить из бронзы в Афинах во времена

Архидамовой и Декелейской войны. Кресил вписывал свои произведения в скульптурный контекст убранства Акрополя, цитируя некоторые особенности пластического языка аттической школы. Так в складках гиматия статуи Паллады, выполненной кидонцем в честь главной победы афинян под руководством Клеона над спартанцами в 425 г. до н. э., ясно читаются стилистические приемы Фидия. Продуманное изящество образа и индивидуальная система построения лицевой маски, впечатляющая реалистичность мимесиса в показе анатомии тела и драпировок гармонично дополняли динамику композиции.

Как следствие социокультурных потрясений Архидамовой войны, ко времени заключения в 421 г. до н. э. мира между Делосским и Пелопоннесским союзами, в искусстве Эллады сформировались новые художественные принципы нарративности, способствовавшие появлению роскошного стиля. Нами было показано, что созданный Фидием, Поликлетом и Кресилом для эфесского Артемисиона памятник амазонкам обладал всеми пластическими характеристиками, свойственными их позднему скульптурному творчеству. Так, в найденной на Вилле Папирусов мраморной реплике статуи Пеплофоры Фидия присутствует большая часть композиционных и пластических решений, явленных мастером в Раненой Амазонке (тип Шарра). Статуи Поликлета – Диадумен, Икар и Апоксиомен – также являются продолжением того же творческого поиска, результатом которого стала его Амазонка (тип Сосикла). Так и Кресил в посмертном памятнике стратегу Диитрефу в Афинах (411–410 гг. до н. э.) частично процитировал композицию своей Раненой Амазонки (тип Маттеи).

Переосмысленная нами система эволюции и влияний в искусстве монументальной скульптуры Эллады позволила по-новому атрибутировать часть памятников и уточнить их датировку.

Известно, что в 460–455 гг. до н. э. Фидием были изготовлены два колосса Афины – акролитовая Арея в Платеях и бронзовая в Афинах, т. н. Афина Промахос. Мы показали, что на рельефе из коллекции Лянцкоронского изображен медный афинский колосс, копье которого было утрачено. Благодаря этому стало ясным, что у обеих Афин, схожих иконографически, под десницами были

установлены портретные гермы местных стратегов в качестве разгрузочных опор. Таким образом, рельеф из коллекции Лянцкоронского позволил понять торс богини из музея Метрополитен не только как редукцию Афины Промахос, но и как повторяющую ее иконографию реплику Афины Ареи.

К тому же периоду относятся два сохранившихся постамента от статуй Пифокла и Аристиона в Олимпии 452 г. до н. э., с поновленными в разное время сигнатурами Поликлета, но сделанными им одновременно, о чем свидетельствует их одинаковый материал. База Пифокла может быть соотнесена с безымянной мраморной репликой атлета из собрания в Дрездене. Пятка его левой ноги лишь немного приподнята над поверхностью плинфа, хотя постамент современного ему Аристиона и более позднего Ксенокла (444 г. до н. э.) несут следы традиционного для строгого стиля положения стоп. Таков Дискофор Поликлета, положение ног которого позволило нам связать его с утраченным образом Ксенокла. При этом нами было предложено считать т. н. Диониса Тиволи репликой статуи Зевса Филия работы Поликлета, созданного в тоже время, что и образ Ксенокла, и позже перемещенного в аркадийский Мегалополь из другого храма.

Проведенные исследования позволили нам также отнести к довоенному периоду 430-х гг. до н. э. статуи Юпитера Версальского, Персея из Остии и Аполлона из Касселя. Юпитер, скорее всего, восходит к колоссу Зевса в Мегаре работы Теокосма, голову которого до начала Архидамовой войны (431 г. до н. э.) успел завершить Фидий. Эта статуя Зевса из Олимпейона в Мегаре стала прообразом знаменитого колосса в Олимпии. Персей же был создан Поликлетом на основе собственного *Канона*, дополненного хламидой, иконографию которой он разработал для образа Гермеса (Гермес в Садах Боболи). Аполлон же из Касселя, как мы показали, не имеет отношения к творчеству Фидия, как считалось ранее, но воспроизводит статую Аполлона Пифийского в Дельфах, нижний блок постамента которой сохранил ионийскую сигнатуру Кресила Кидониата. Поскольку именно этому богу критяне имели священное право служения, то выбор ионийским заказчиком исполнителя критского происхождения для создания статуи представляется закономерным.

Проведенный нами анализ также позволил расширить круг памятников, восходящих к наследию Фидия, Поликлета и Кресила военного и послевоенного времени, а также показать, как социокультурные последствия Архидамовой войны сформировали особенности их пластического языка.

Так, важнейшим для нашего исследования стало определение точного времени создания памятника амазонкам для эфесского Артемисиона. На основании античных свидетельств о биографии Фидия нами была подтверждена достоверность хронологии его состязаний в искусстве с другими мастерами, из которой следует, что памятник был возведен в 90 олимпиаду, т. е. в начале Никиева мира – около 420 г. до н. э. Тем самым мы опровергли принятую ранее датировку его создания в 440 г. до н. э.

Мы отметили иконографическую связь Амазонки Шарра с образами трех амазонок на рельефе Амазономахии щита Афины Парфенос. Это позволило сделать вывод, что одна из них – поверженная амазонка с нижней части композиции – послужила прообразом статуи Фидия для памятника в Артемисионе.

В Амазонке (тип Шарра) Фидий окончательно сформировал актуальный для своего творчества мотив облокотившейся на колонну фигуры. Именно дополнительная опора позволила адаптировать иконографию лежащей воительницы из Амазономахии к стоящему изображению. Очевидным продолжением этого мотива в позднем творчестве мастера являются две статуи – Пеплофора из Геркуланума и Афродита, облокотившаяся на колонну, которая может восходить к мраморной статуе Афродиты Урании, созданной им для алтаря вблизи Керамика.

К последнему десятилетию жизни Фидия (умер около 410 г. до н. э.), по нашим выводам, относится и мраморный оригинал т. н. Просительницы Барберини, несущий на себе все признаки позднего искусства мастера. В нем скульптор также переосмыслил многие художественные решения, найденные в Раненой Амазонке.

В итоге, выявленный ряд реплик произведений Фидия показал правдивость свидетельства Иоанна Цеца об увлеченности мастера законами оптики и геометрии, по которым он намеренно искажал пропорции человеческого тела в скульптуре, из-за чего его работы вблизи казались грубыми, но приобретали благородство на внушительной высоте постамента. Мы отметили закономерности увеличения массы плечевого пояса Афины Медичи, Дрезденского Зевса, Афродиты Брацца, Афины Фарнезе, Коры Альбани, Немезиды в Рамнунте, Пеплофоры с виллы Папирусов и Амазонки Шарра. Также мы показали, что Фидий работал по собственным выверенным схемам, в которых искажения пропорций были напрямую связаны с наклоном и поворотом корпуса и головы. Исходя из них, он делал ближние для зрителя части скульптур более детализированными, а удаленные участки решал проще. Из этого мы сделали вывод, что в искусстве Фидия эволюция пластического языка носила намеренно неоднородный характер, который и заложил основу для будущего избирательного акцентирования в круглой скульптуре Эллады.

При этом стало ясным, что в послевоенном искусстве Фидия присутствовала намеренная архаизация художественного образа, которая объяснима сознательным решением Фидия сберечь условность геометризации в художественном произведении ради показа «божественности», что делало его работы не столь понятными для жаждущих реалистичности современников, но высокопочитаемыми в позднее время, когда мимесис потерял актуальность.

В отношении же творческого наследия Поликлета мы впервые в истории искусствознания ввели в круг произведений скульптора сведения о его живописи, выявив иконографию его малоформатных картин, изображавших жертвоприношение Поликсены, Диомеда с Палладием, Гермеса и Ио, Геракла и Омфалу, игрока в мяч. Также мы показали, что колористические качества утраченной живописи мастера, можно понять по воспроизведению его Диоскуров на росписи нимфея из Проходного дома Нерона и по открытой в 2023 г. фреске «Аполлон и Кассандра» из дома Авла Рустия Вера в Помпеях.

Мы предположили, что живописный опыт Поликлета был напрямую связан с историей Пелопоннесских войн, и поэтому был разделен на два периода: ранний (период Архидамовой войны 431–421 гг. до н. э.) и поздний (период Декелейской войны 413–404 гг. до н. э.). Картины раннего периода являются прямым продолжением статуарного творчества мастера, поэтому их композиции статичны, а в иконографии персонажей цитируются его скульптурные работы довоенного времени (Дорифор и Геракл). Таковы «Диомед, похищающий Палладий», «Геракл и Омфала», «Аполлон и Кассандра», «Диоскуры». В картинах же позднего периода мастер обрел независимые от скульптуры качества, сделав композиции более свободными и динамичными. Таковы «Гермес и Ио», «Игрок в мяч» и «Поликсена».

Выявленные нами композиции утраченных картин Поликлета позволили показать, что эволюция, наблюдаемая в послевоенном пластическом языке мастера, обусловлена его выдающимся живописным опытом, благодаря которому он научился формальное подчинять изобразительному. Живописные достижения Поликлета по-новому объяснили пластическое многообразие и стилистическое богатство его поздних скульптурных произведений и помогли понять исключительную роль, явленных в них светотеневых отношений и ритмов – той живописности, которую до этого ошибочно связывали с подражанием аттическому искусству.

Творческий метод Поликлета, безусловно, строился на прямом цитировании и комбинировании частей своих предыдущих статуарных образов. Это позволило определить место его Раненой Амазонки (тип Сосикла). Стало ясным, что Поликлет использовал ее образ с характерным жестом пересечения левой рукой фронтальной части туловища для создания статуи Икара (Икар с виллы Ривальди), в обеих статуях переосмыслив иконографию Киниска (Атлет Вестмакотта). В лицевой же маске Амазонки он воспроизвел лицо Дорифора, которое также цитировал в большинстве своих произведений, включая Диомеда и Диадумена.

Торс сидящей богини из коллекции в Бостоне (уменьшенная реплика колосса Геры) был нами отнесен к наследию Поликлета Старшего, а не Младшего, как считалось ранее. Мы отметили ее сходство с иконографией Поликсены и Кассандры картинных произведений Поликлета. Пластические же особенности головы Амазонки Сосикла и изображение головы колосса на фрагменте апулийского кратера позволили нам предположить, что т. н. Деметра Людовизи является редукцией головы Геры Аргосской. При этом на основании родства пластического языка локонов прически Амазонки Сосикла, Деметры Людовизи и Афродиты из Эпидавра, мы показали, что статуя последней является репликой Амиклейской Афродиты тоже работы Поликлета Старшего, не Младшего. Мы обозначили сходство Афродиты из Эпидавра с Амазонкой и бостонским торсом в художественном решении их одежд, уплощенных на задних частях и рельефно живописных на передних, а также в показе тончайшей шерсти плиссированного хитона простой вертикальной гравировкой поверхности.

Относительно стилистических изменений в статуарном наследии Кресила, мы не могли опираться, как в случаях Фидия и Поликлета, на богатейший опыт предыдущих исследований, поэтому сначала все усилия сосредоточили на статуе Перикла Олимпийца, реплики головы которой сохранились на гермах. В рамках проведенного анализа мы предположили, что памятник Периклу послужил созданию иконографии репрезентативного мужского военного образа, и поэтому был изображен на таманской стеле с двумя воинами из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Благодаря этому стало ясным, что тень идеалов калокагатии в сочетании с реалистичностью деталей придали памятнику элемент эклектичного пастиша, который был обусловлен художественным разнообразием среды афинского Акрополя, в которую мастер включил свое произведение, дополнительно процитировав жесты рук Дорифора и Афины Парфенос.

Далее мы смогли подтвердить, что статуя воина из собрания Метрополитен восходит к статуе Диитрефа работы Кресила. При этом мы отметили его стилистическую близость не только Аполлону и Периклу, но и Амазонке Маттеи. Драматизм политической реальности в Афинах побудил кидонца к творческому

переосмыслению визуализации художественного замысла. Именно в его Диитрефе наиболее полно был воплощен культурный реакционизм государственного переворота 411 г. до н. э., в котором принимал участие погибший стратег.

Также нами было подтверждено, что Паллада Веллетри восходит к наследию Кресила наравне с Амазонкой Маттеи, поскольку сохранившиеся в Байях слепки их оригинальных пальцев ног показали полное стилистическое сходство. Благодаря иконографическим особенностям драпирования гиматия на бедрах богини, мы установили, что статуя Паллады была создана Кресилом в честь прославления победы Клеона при Пилосе в 425 г. до н. э., поскольку только этот стратег драпировал гиматий схожим образом на простонародный манер.

В отношении же других мраморных реплик – торса Гладиатора Фарнезе и головы Амазонки Петворт – мы также обозначили вероятность принадлежности их оригиналов кидонскому мастеру. Нами было показано, что черты лицевых масок и художественное решение локонов волос Паллады Веллетри и Амазонки Петворт (единственной подходящей головы для Амазонки Кресила) однозначно свидетельствует о том, что их автором был один и тот же скульптор.

Выявленный ряд произведений Кресила позволил понять, что, в отличие от Фидия и Поликлета, кидонец сумел раздвинуть границы статуарной композиции, широко и свободно ориентируя свои работы в пространстве. Таким образом он добавил к патетике псевдолаконского стиля зрелищную выразительность широких движений. Помимо иллюзии победы над тяжестью материала, Кресил переосмыслил композицию отдельно стоящей статуи, пластически разнообразив каждую из ее четырех сторон так, чтобы зритель мог полностью понять художественный замысел произведения, только обойдя скульптуру вокруг. Тем самым мастер сделал скульптуру по-настоящему круглой, преодолев традицию исключительного значения фронтальной части.

Таким образом, нами были заново обозначены причины эволюции пластического языка ведущих скульпторов Эллады последней четверти V в. до н. э., напрямую связанные с изменениями социокультурных программ ведущих

полисов Делосского союза во время Архидамовой войны. В период борьбы Афин с Лакедемоном новаторское искусство Фидия, Поликлета и Кресила приобрело черты изобразительной повествовательности и наглядной атектоничности, обозначив в скульптуре совершенно новый принцип художественного решения пластических задач, благодаря чему к концу века окончательно сложился тот классический стиль, который заслужил название роскошного.

Культурологические последствия Архидамовой войны привели к значительным изменениям в восприятии эллином бога и человека, сложив новую систему ценностей и приоритетов репрезентативного индивидуализма. Разочарование в герое и осознание его смертности исключили идею «божественности» человека, обращаясь к идее «человечности» божества, что стало идейным императивом искусства Эллады в последующие столетия.

Так, послевоенный характер эфесского памятника напрямую коррелируется с его мифологическим смыслом – показом раненых амазонок, проигравших войну Дионису и умоляющих о прощении у алтаря в Эфесе. Это наиболее значимое творение периода Никиева мира демонстрирует изменение отношения к личности, впервые сосредоточившись на показе смертности. Эфесские Амазонки, подобно современному им Диадумену, лишены главного художественного стержня ранней классики – веры в исключительность эллинского мира и силу духа его граждан. Изнурительное десятилетие войны разрушило гражданский миф об эллине-герое, рожденный победой над персами. Поэтому мы предлагаем рассматривать искусство Никиева мира как искусство подавленного разочарования и обособленного индивидуализма.

Совместный опыт Фидия, Поликлета и Кресила имел ключевое значение для их творчества, а также заложил художественные основы для дальнейшего развития искусства скульптуры. Благодаря им, ограниченность человеческих возможностей впервые прозвучала в монументальном искусстве Эллады. Неизбежная конечность жизни понималась теперь как новая задача по созиданию театрализовано зрелищной композиции. Смертность героя больше не подразумевала подвига, выводя на первый план слабость и патетику боли.

Также следует отметить, что художественный и социальный опыт военного времени способствовал переосмыслению Фидием, Поликлетом и Кресилом задач по отображению «божественного» в монументальном искусстве. Изобразительная трансляция созидательно благой высшей силы перестала быть приоритетной в изобразительном оформлении культа. Храмовая и вотивная скульптура приобрели ярко выраженные черты авторских решений и состязательных художественных задач. Реализация скульпторами арсенала индивидуальных изобразительных средств привнесло в божественные образы черты, прежде уместные лишь в малоформатном искусстве. Благодаря чему сдержанная торжественность официоза и обрядового формализма стали приобщаться человеческой слабости и индивидуализму.

Таким образом, слава и актуальность произведений Фидия, Поликлета и Кресила определили новый вектор развития монументальной скульптуры, объектом которой стала сюжетная драма человека. Творческий итог их сотрудничества, явленный в период послевоенного кризиса, показал, что искусство может быть не только изобразительным, но и правдивым, окончательно направив творческий потенциал Эллады по пути реалистического мимесиса.

Конкретизация картины развития пластического своеобразия искусства Фидия, Поликлета и Кресила позволяет не только переосмыслить индивидуальный вклад каждого из них в скульптуру, но и впервые обозначить ведущую роль малоформатной живописи Поликлета в формировании художественной программы роскошного стиля. Полученные результаты могут способствовать сложению самостоятельной позиции в отечественном искусствознании на причины и этапы эволюции пластического языка ведущих скульпторов эпохи и дальнейшему повышению интереса научного сообщества к периоду высокой классики, послужив основой для дальнейших атрибуционных исследований по выявлению художественного наследия греческих мастеров второй половины V в. до н. э.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники:

1. Angiò, F. La statua in bronzo di Idomeneo, opera di Cresila (Posidippo di Pella, P. Mil. Vogl. VIII 309, col. X, II. 26–29) / F. Angiò // Museum Helveticum: schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft. Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique. Rivista svizzera di filologia classica. – 2002. – Vol. 59. – P. 137–141. – URL: https://www.jstor.org/stable/24821993 (дата обращения: 17.03.2025).

2. Bastianini G. Papiri dell'Università degli Studi di Milano – VIII. Posidippo di Pella Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309) / G. Bastianini, C. Gallazzi, C. Austin. – Milano: LED, 2001. – 258 p.

3. Bousquet, J. Inscriptions de Delphes / J. Bousquet // Bulletin de correspondance hellénique. – 1991. – Vol. 115 (1). – P. 167–181. – DOI: 10.3406/bch.1991.4679.

4. Davison, C.C. Pheidias – Greek Sourses / C.C. Davison, B. Lundgreen // The Sculptures & Ancient Sourses. Bulletin of the Institute of Classical Studies. – 2009. – Supplement 105. – Vol. 2. – P. 658–1217.

5. Jameson, M. Inscriptions of the Peloponnesos / M. Jameson // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. – 1953. – Vol. 22 (3). – P. 148–171. – URL: https://www.ascsa.edu.gr/146762.pdf (дата обращения: 17.03.2025).

6. Kaiser, N. Schriftquellen zu Polyklet / N. Kaiser // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 48–78.

7. Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Vol. IV (1–2). – Zürich, München: Artemis Verlag, 1988.

8. Loewy, E. Inschriften Griechischer Bildhauer / E. Loewy. – Leipzig: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1885. – 410 p. – URL: https://archive.org/details/inschriftengriec0000loew (дата обращения: 17.03.2025).

9. Neumeister, Ch. Polyklet in der römischen Literatur / Ch. Neumeister // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 428–449.

10. Overbeck, J. Die Antiken Schriftquellen zur Geschichte der Bildenden Künste bei den Griechen / J. Overbeck. – Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1868. – 488 p. – URL: https://archive.org/details/dieantikenschrif00overuoft (дата обращения: 17.03.2025).

11. Raubitschek, A.E. Dedications from the Athenian Akropolis: A Catalogue of the Inscriptions of the Six and Fifth Centures B.C. / A. E. Raubitschek. – Cambridge: The Archaeological Institute of America, 1949. – 545 p. – URL: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015046389733&seq=12 (дата обращения: 17.03.2025).

Литература:

1. Аверинцев, С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» / С.С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 13–75.

2. Акилов, И.В. Афина Промахос Фидия на рельефе из собрания Лянцкоронского / И.В. Акилов, Н.В. Акилов // Актуальные проблемы монументального искусства. – 2024. – Часть 1. – С. 353–358.

3. Акилов, И.В. Живописное наследие Поликлета Старшего / И.В. Акилов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2024. – № 3 (1). – С. 59–68. – DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_1_59_68.

4. Акилов, И.В. Живопись Поликлета Старшего и ее влияние на эволюцию творчества скульптора / И.В. Акилов, К.Н. Гаврилин // Декоративное

искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2020. – № 1 (1). – С. 255–265.

5. Акилов, И.В. Изменение художественного восприятия бога и человека в древнегреческой скульптуре конца V в. до н. э. / И.В. Акилов // Проблемы художественного восприятия и психологии эстетического опыта. – 2024. – С. 8–14.

6. Акилов, И.В. К вопросу атрибуции статуи Геры из собрания Барберини / И.В. Акилов // Bulletin of Art and Education. – 2026. – № 2. – С. 8–16.

7. Акилов, И.В. Колосс Геры в Аргосе работы Поликлета Старшего: опыт реконструкции / И.В. Акилов, Н.В. Акилов, К.Н. Гаврилин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – № 3. – С. 10–31. – DOI: 10.36340/2071-6818-2022-18-3-10-31.

8. Акилов, И.В. Кресил / Кресилай – имя скульптора в отечественном искусствознании / И.В. Акилов, М.Н. Славятинская // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2019. – № 1(1). – С. 119–127.

9. Акилов, И.В. Новая атрибуция Амазонки Шарра как произведения Фидия / И.В. Акилов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2019. – № 2 (1). – С. 58–68.

10. Акилов, И.В. Новая реконструкция колосса Геры в Аргосе работы Поликлета / И.В. Акилов // Актуальные проблемы монументального искусства. – 2023. – С. 272–277.

11. Акилов, И.В. Памятник амазонкам в Эфесе: история создания / И.В. Акилов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 4 (2). – С. 12–17. – DOI: 10.37485/1997-4663_2023_4_2_12_17.

12. Акилов, И.В. Раненая Амазонка и Паллада Никия: к вопросу скульптурного наследия Кресила / И.В. Акилов // Bulletin of Art and Education. – 2026. – № 1. – С. 7–15.

13. Акилов, И.В. Статуи Перикла и Аполлона Пифийского: к вопросу скульптурного наследия Кресила / И.В. Акилов, Н.В. Акилов // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2024. – Т. 24, № 3. – С. 56–63. – DOI: 10.14529/ssh240306.

14. Акилов, И.В. Фреска «Аполлон и Кассандра» из дома Авла Рустия Вера в контексте живописного наследия Поликлета / И.В. Акилов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2025. – № 1 (1). – С. 193–198. – DOI: 10.37485/1997-4663_2025_1_1_193_198.

15. Акимова, Л.И. Античная скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина / Л.И. Акимова, А.К. Коровина. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 232 с.

16. Акимова, Л.И. «Встреча взглядов» на аттических надгробиях. К интерпретации Таманской стелы с воинами / Л.И. Акимова // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 177–204.

17. Акимова, Л.И. Греческая скульптура периода ранней классики, 500–450 гг. до н. э.: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04 / Акимова Людмила Ивановна. – М., 1980. – 210 с.

18. Акимова, Л.И. Искусство Древней Греции: Классика / Л.И. Акимова. – СПб.: Азбука-Классика, 2007. – 464 с.

19. Акимова, Л.И. Шедевры античного искусства. Из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина / Л.И. Акимова, О.В. Тугушева. – М.: ЗАО «Группа ЭПОС», 2011. – 476 с.

20. Акимова, Л.И. Эллада глазами Павсания / Л.И. Акимова // Балканский тезаурус : взгляд на Балканы извне и изнутри. Балканские чтения 14: Тезисы и материалы. – 2017. – С. 40–43.

21. Алпатов, М.В. Художественные проблемы искусства Древней Греции / М В. Алпатов. – М.: Искусство, 1987. – 224 с.

22. Афасижев, М.Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Древняя Греция. / М.Н. Афасижев. – СПб.: Алетейя, 2008. – 316 с.

23. Барт, Р. S/Z / Р. Барт. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.

24. Баумгартен, Ф. Эллинская культура / Ф. Баумгартен, Ф. Поланд, Р. Вагнер. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1906. – 560 с.

25. Беликов, А.В. Анализ изобразительного канона античной скульптуры антропологическими методами / А.В. Беликов, Н.Н. Гончарова // Вестник антропологии. – 2012. – Вып. 22. – С. 114–133.

26. Беликов А.В. Генезис скульптуры греческой архаики: древнеегипетские каноны, аттический локоть и пропорция 1:6½ / А.В. Беликов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2024. – № 3 (1). – С. 24–42. – DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_1_24_42.

27. Блаватский, В.Д. Греческая скульптура / В.Д. Блаватский. – М., Л.: Искусство, 1939. – 214 с.

28. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.

29. Брунов, Н.И. Памятники Афинского Акрополя. Парфенон и Эрехтейон / Н. И. Брунов. – М.: Искусство, 1973. – 174 с.

30. Бут, Е.А. «О создании статуй» в Миланском папирусе Посидиппа: структура и контекст / Е.А. Бут // Вестник древней истории. – 2016. – № 2. – С. 341–360.

31. Болгов, Н.Н. «Экфрасис» Христофора Коптского / Н.Н. Болгов, М.М. Синица // Научные ведомости Белгородского государственного университета. – 2012. – № 13 (132). – Т. 23. – С. 19–31.

32. Вазер, О. Греческая скульптура в ея главных произведениях / О. Вазер. – М.: Фарос, 1914. – 96 с.

33. Вальдгауер, О.Ф. Античная скульптура / О.Ф. Вальдгауер. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1924. – 172 с.

34. Вальдгауер, О.Ф. Путеводитель по отделу древностей / О. Ф. Вальдгауер. – СПб.: Комитет популяризации художественных изданий при Российской академии истории материальной культуры, 1922. – 85 с.

35. Винкельман, И.И. История искусства древности / И. И. Винкельман. – СПб.: Алетейя, 2000. – 352 с.

36. Винкельман, И.И. Малые сочинения. – СПб.: Алетейя, 2000. – 383 с.

37. Виппер, Б.Р. Искусство Древней Греции / Б.Р. Виппер. – М.: Наука, 1972. – 268 с.

38. Воображаемый музей. К 100-летию Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина / общ. ред. А. Толстой. – М.: СканруС, 2012. – 191 с.

39. Вощинина, А.И. Античное искусство / А.И. Вощинина. – М.: Издательство Академии Художеств СССР, 1969. – 394 с.

40. Вудфорд, С. Античное искусство / С. Вудфорд. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. – 176 с.

41. Гаврилин, К.Н. Искусство раннего Рима и южной Этрурии эпохи расцвета (VI в.–V вв. до н.э.) по материалам коропластики / К.Н. Гаврилин. – М.: Прогресс–Традиция, 2015. – 230 с.

42. Гаспаров, М.Л. Поэзия Пиндара / М.Л. Гаспаров // Вестник древней истории. – 1973. – № 2 (124). – С. 210–219.

43. Гвоздева, Т.Б. Панафинейский пеплос на фризе Парфенона / Т.Б. Гвоздева // Вестник РУДН. – 2014. – № 2. – С. 66–77.

44. Гиберти, Л. Комментарии. – М.: Изогиз, 1938. – 104 с.

45. Гринцер, Н.П. Политика мифа в "Ифигении в Авлиде" и "Вакханках" Еврипида / Н.П. Гринцер // Вестник древней истории. – 2021. – Т. 81, №3. – 2021. – С. 577–589. – DOI: 10.31857/S032103910011586-7.

46. Гугуев, В.К. О прямой аналогии сцене жертвоприношения на кувшине из кургана у с. Красный Кут / В.К. Гугуев // Боспорский феномен. Греки и варвары на Евразийском перекрестке: материалы Международной научной конференции. – СПб., 2013. – С. 461–468.

47. Давыдова, Л.И. Греко-римская скульптура в собрании Эрмитажа / Л.И. Давыдова. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. – 390 с.

48. Давыдова, Л.И. И.–И. Винкельман о греческом искусстве и фронтоны Парфенона / Л.И. Давыдова // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – 2013. – № 25. – С. 20–29.

49. Деррида, Ж. Фармация Платона / Ж. Деррида // Диссеминация. – Екатеринбург: У-фактория, 2007. – С. 71–218.

50. Ильин, И.А. История искусства и эстетика: Избранные статьи / И.А. Ильин. – М.: Искусство, 1983. – 228 с.

51. Кассен, Б. Эффект софистики / Б. Кассен. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 238 с.

52. Кишбали, Т.П. Программа скульптурного убранства Галикарнасского Мавзолея / Т.П. Кишбали // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2013. – № 3. – С. 60–64.

53. Кнауэр, Э.Р. Некоторые соображения о стеле с воинами / Э.Р. Кнауэр // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 163–176.

54. Кобылина, М.М. Аттическая скульптура VII–V века до н. э. / М.М. Кобылина. – М.: Издательство Московского университета, 1953. – 144 с.

55. Колпинский, Ю.Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности / Ю.Д. Колпинский. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 160 с.

56. Колпинский, Ю.Д. Искусство Древней Греции / Ю.Д. Колпинский. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. – 78 с.

57. Колпинский, Ю.Д. Искусство Эгейского мира и Древней Греции / Ю.Д. Колпинский. – М.: Искусство, 1970. – 90 с.

58. Колпинский, Ю.Д. Скульптура Древней Эллады / Ю.Д. Колпинский. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. – 22 с.

59. Леви, Э. Греческая скульптура / Э. Леви. – Петроград: Огни, 1915. – 119 с.

60. Ларионова, Н.Б. Свидетельство Аристофана о Фидии (Aristoph. Pax 605) / Н.Б. Ларионова // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – 2020. – № 24 (2). – С. 973–979. – DOI: 10.30842/ielcp230690152472.

61. Ларионова, Н.Б. Свидетельства римских риторов о Фидии / Н.Б. Ларионова // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – 2022. – № 26 (2). – С. 681–687. – DOI: 10.30842/ielcp230690152646.

62. Ларионова, Н.Б. Трансформация легенды об изображении Фидия и Перикла на щите Афины Парфенос у Плутарха и других античных авторов / Н.Б. Ларионова // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, № 11. – С. 2308–2312.

63. Лессинг, Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г.-Э. Лессинг. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 520 с.

64. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / А.Ф. Лосев. – Харьков: Фолио, 2000. – 621 с.

65. Лукьянов, С.С. Олимпийский Зевс Фидия / С.С. Лукьянов. – СПб.: Типография В.Д. Смирнова, 1910. – 22 с.

66. Льюис, Д.-М. Тридцатилетний мир / Д.-М. Льюис // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира. – М.: Ладомир, 2014. – Т. 5 – С. 162–195.

67. Марков, А.В. Поликлет в русской поэзии / А.В. Марков // Временник Зубовского института. – 2019. – № 4(27). – С. 60-67. – EDN AFBQFQ.

68. Миронов, А.М. История античного искусства / А.М. Миронов. – М.: URSS, 2018. – 300 с.

69. Молок, Д.Ю. Надгробие воина в собрании ГМИИ имени А. С. Пушкина / Д.Ю. Молок // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 96–103.

70. Мында, Н.Б. Героизация творца в античной культуре (на примере героического культа Фидия) / Н.Б. Мында // Вестник славянских культур. – 2009. – № 2 (12). – С. 31–39.

71. Мында, Н.Б. Изображение Фидия на щите Афины Парфенос и героизация скульптора / Н.Б. Мында // Преподаватель XXI век. – 2009. – № 1. – С. 346–352.

72. Мында, Н.Б. Религиозный статус потомков Фидия как свидетельство высокого общественного положения великого мастера / Н.Б. Мында // Вестник МГЛУ. – 2013. – № 11 (671). – С. 83–93.

73. Мында, Н.Б. Творчество Фидия в интерпретации античных авторов / Н.Б. Мында // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2017. – № 10 (783). – С. 286–295.

74. Налимова, Н.А. Батальные сюжеты в греческом архитектурном рельефе периода зрелой классики. Мастера и школы Материковой Греции / Н.А. Налимова // Искусствознание. – 2007. – № 1–2. – С. 173–196.

75. Налимова, Н.А. Классические Афины до «эпохи Перикла»: утраченные архитектурные и живописные памятники / Н.А. Налимова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2012. – № 2. – С. 24–28.

76. Налимова, Н.А. Проблема «Зевса Олимпийского»: датировка, реконструкция, программа (современное состояние вопроса) / Н.А. Налимова // Олимпийские игры в политике и культуре: сборник статей участников ежегодной межвузовской научной конференции «Восток и Запад: приоритеты эпох». – М.: РУДН, 2013. – С. 210–230.

77. Налимова, Н.А. Слепки из Байи: между оригиналом и копией (к проблеме исследования греческой бронзовой скульптуры классического периода) / Н.А. Налимова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2013. № 3. – С. 24–29.

78. Налимова, Н.А. Фигалийский фриз и «троянские» драмы Еврипида. К вопросу о влиянии театра на пластические искусства Древней Греции / Н.А. Налимова // Аристей. – 2010. – Т. 1. – С. 131–142.

79. Неверов, О.Я. Культура и искусство античного мира / О.Я. Неверов. – Ленинград: Искусство, 1981. – 188 с.

80. Недович, Д.С. Поликлет / Д.С. Недович. – М., Л.: Искусство, 1939. – 108 с.

81. Нюберг, С.Н. Фидий / С.Н. Нюберг. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1941. – 47 с.

82. Онианс, Р. На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе / Р. Онианс. – М.: Прогресс–Традиция, 1999. – 592 с.

83. Оствальд, М. Афины как культурный центр / М. Оствальд // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира.. – М.: Ладомир, 2014. – Т. 5. – С. 389–461.

84. Павлуцкий, Г.Г. Фидий / Г.Г. Павлуцкий. – Киев: Типография Императорскаго Университета Св. Владимира, 1890. – 78 с.

85. Полежаева, К.О. К проблеме атрибуции статуи Афродиты ἐν κήποις мастера Алкамена / К.О. Полежаева // Артикульт. – 2020. – № 3 (39). – С. 47–55. – DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-47-55.

86. Поллитт, Дж.-Дж. Искусство: от архаики к классике / Дж.-Дж. Поллитт // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира. – М.: Ладомир, 2014. – Т. 5. – С. 225–240

87. Померанцева, Н.А. Феномен канона в искусстве Древнего Египта / Н.А. Померанцева. – М.: БуксМАрт, 2018. – 320 с.

88. Поршнев, В.П. Коллекция дворца Лавса в Константинополе / В.П. Поршнев // Вопросы музеологии. – 2020. – Т. 11. – № 2. – С. 248–258.

89. Протопопова, И.А. Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания / И.А. Протопопова. – М.: Издательский центр РГГУ, 2001. – 470 с.

90. Ривкин, Б.И. Великий скульптор Эллады / Б.И. Ривкин // Художник. – 1969. – № 6. – С. 35–36, 41–51.

91. Риджвей, Б.С. Стела из Музея изобразительных искусств, найденная на Тамани / Б.С. Риджвей // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 47–58.

92. Ричардсон, Н.-Дж. Общеэллинские культы и общеэллинские поэты / Н.-Дж. Ричардсон // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира. – М.: Ладомир, 2014. – Т. 5 – С. 289–313.

93. Романов, Н.И. Об отношении Фидия к скульптурам Парфенона / Н.И. Романов // Журнал Министерства народнаго просвещения. – СПб., 1900. – Ч. 329. – С. 128–142.

94. Рыканцова, О.А. Образ Перикла в древнеаттической комедии / О.А. Рыканцова // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. – 2020. – № 162 (3). – С. 56–71. – DOI: 10.26907/2541-7738.2020.3.56-71.

95. Саверкина, И.И. Греческая скульптура V в. до н.э. в собрании Эрмитажа / И.И. Саверкина. – Л.: Искусство, 1986. – 160 с.

96. Савостина, Е.А. Боспорский феномен и вопрос культурного самоопределения боспорцев / Е.А. Савостина // Боспорский феномен: общее и особенное в историко–культурном пространстве античного мира: материалы Международной научной конференции. – 2018. – С. 48–55.

97. Савостина, Е.А. Всесильный случай. Великие моменты в греческой археологии / Е.А. Савостина. – М.: БуксМАрт, 2016. – 464 с.

98. Савостина, Е. А. Стела с двумя воинами: археологический аспект / Е. А. Савостина // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 25–30.

99. Савостина, Е.А. Таманский рельеф в контексте традиций Боспора и Аттики / Е.А. Савостина // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 259–276.

100. Сампаоло, В. Дорифор / В. Сампаоло // Боги, люди, герои. Из собрания Национального археологического музея Неаполя и археологического парка Помпей. Каталог выставки. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2019. – С. 224.

101. Сечин, А.Г. Тоска по утраченной классике: проблема Поликлета в предвоенной советской эпохе / А.Г. Сечин // Научный вестник Московской консерватории. – 2021. – № 2 (45). – С. 190–211. – DOI: 10.26176/mosconsv.2021.45.2.009.

102. Сиблер, М. Искусство Древней Греции. / М. Сиблер. – М.: Taschen / Арт–Родник, 2007. – 96 с.

103. Сидорова, Н.А. Античная расписная керамика из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина / Н.А. Сидорова, О.В. Тугушева, В.С. Забелина. – М.: Искусство, 1985. – 108 с.

104. Сидорова, Н.А. Жизнь и творчество Фидия / Н.А. Сидорова // Искусство. – 1970. – № 9. – С. 51–61.

105. Сидорова, Н.А. Новые открытия в области античного искусства. Находки зарубежных ученых / Н.А. Сидорова. – М.: Искусство, 1965. – 206 с.

106. Слепухин, В.В. Природа образа в пластических искусствах Древней Греции периода классики (V в. до н э.) / В.В. Слепухин // Language. Philology. Culture. – 2019. – Vol. 9, Issue 3. – P. 28–45.

107. Соколов, Г.И. Искусство Древней Греции / Г.И. Соколов. – М.: Искусство, 1980. – 271 с.

108. Соколов, Г.И. Мирон. Поликлет / Г.И. Соколов. – М., Л.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1961. – 12 с.

109. Соколов, Г.И. Олимпия / Г.И. Соколов. – М.: Искусство, 1981. – 214 с.

110. Таруашвили, Л.И. Слава и бесславие знаменитых античных статуй: Очерки истории восприятия / Л.И. Таруашвили. – М.: БуксМАрт, 2019. – 206 с.

111. Таруашвили, Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества / Л.И. Таруашвили. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 376 с.

112. Тахо-Годи, А.А. Амазонки / А.А. Тахо-Годи // Мифы народов мира: в 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 63–65.

113. Толстиков, В.П. Костюм и вооружение на Таманской стеле с воинами / В.П. Толстиков // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 122–137.

114. Трейстер, М.Ю. Аттический скульптор на Боспоре? / М.Ю. Трейстер // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 112–116.

115. Трейстер, М.Ю. Бронзовый кувшин со сценами Троянского цикла из сарматского кургана на р. Маныч / М.Ю. Трейстер // Введение в храм. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 204–212.

116. Тугушева, О.В. Тема Таманского рельефа и южноиталийская вазопись IV в. до н. э. / О.В. Тугушева // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 230–242.

117. Фармаковский, Б.В. Гера Поликлета / Б.В. Фармаковский // Записки Классическаго Отделения Императорского Русского Археологического Общества. – СПб.: Типографія И.Н. Скороходова, 1901. – Т. 1. – С. 1–15.

118. Фармаковский, Б.В. Колонна Фидия / Б.В. Фармаковский. – СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1914. – 8 с.

119. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

120. Фриче, В.М. Социология искусства / В.М. Фриче. – М.: URSS, 2021. – 204 с.

121. Фуртай, Ф. «Мужество» как путь к бессмертию: к проблеме визуализации архетипа мужества в античной скульптуре времен классики / Ф. Фуртай // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – № 1 (22). – С. 179–188.

122. Чернышева, М.А. Мимесис в изобразительном искусстве: от греческой классики до французского сюрреализма / М.А. Чернышева. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2014. – 392 с.

123. Чубова, А.П. Фидий / А.П. Чубова. – М., Л.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1962. – 12 с.

124. Чубова, А.П. Античные мастера. Скульпторы и живописцы / А.П. Чубова, Г.И. Конькова, Л.И. Давыдова. – Л.: Искусство, 1986. – 252 с.

125. Штупперих, Р. Таманская стела и вопросы иконографии позднеклассических рельефов с воинами / Р. Штупперих // Таманский рельеф. Древнегреческая стела с изображением двух воинов из Северного Причерноморья. – М.: Индрик, 1999. – С. 78–95.

126. Эндрюс, Э. Никиев мир и Сицилийская экспедиция / Э. Эндрюс // Пятый век до нашей эры. Кембриджская история древнего мира. – М.: Ладомир, 2014. – Т. 5 – С. 539–577.

127. A re-painted Amazon / G. Earl, G. Beale, J. Happa [et al.] // EVA 2009. – London, 2009. – P. 20–29.

128. Albizzati, C. Two Ivory Fragments of a Statue of Athena / C. Albizzati // The Journal of Hellenic Studies. – 1916. – Vol. 36. – P. 373–402.

129. Alscher, L. L’efebo Westmacott e l’evoluzione postclassica / L. Alscher // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 102–104.

130. Anti, C. Dagli atleti all’Eracle di Corinto / C. Anti // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 85–87.

131. Anti, C. Monumenti Policletei / C. Anti // Monumenti Antichi. – 1920. – Vol. 26. – P. 501–792.

132. Archaeometric analyses of white marbles from Hadrian’s Villa (Tivoli, Italy) and the use of Pentelic and Dokymaean marbles in the statuary of the so–called Canopus / P. Pensabene, F. Antonelli, L. Lazzarini, S. Cancelliere // Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Proceedings of the IX ASMOSIA Conference. – Tarragona, 2009. – P. 104–108.

133. Arias, P.E. Lettura della statue bronzee di Riace / P.E. Arias // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 243–251.

134. Arias, P.E. Policleto / P.E. Arias. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – 322 p.

135. Arndt, P. Der kopf des Matteischen amazonentypus / P. Arndt // Festschrift für James Loeb: zum sechzigsten Geburtstag gewidmet von seinen archäologischen Freunden in Deutschland und Amerika. – München, 1930. – P. 1–4.

136. Arnold, D. Die Polykletnachfolge. Untersuchungen zur Kunst von Argos und Sikyon zwischen Polyklet und Lysipp / D. Arnold // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1969. – Ergänzungshefte 25. – 344 p.

137. Aurigemma, S. Lavori nel Canopo di Villa Adriana – II / S. Aurigemma // Bollettino d'Arte. – 1955. – Serie IV. – Vol. 40 (1). – P. 64–78.

138. Aurigemma, S. Villa Adriana (Hadrian's Villa) near Tivoli / S. Aurigemma. – Tivoli: Grafiche Chicca S. p. A., 1971. – 86 p.

139. Avagliano, A. Vinca il migliore! Fidia e le competizioni artistiche in età classica / A. Avagliano // Fidia. – Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. – P. 63–72.

140. Bammer, A. Amazonen und das Artemision von Ephesos / A. Bammer // Revue Archéologique. Nouvelle Série. Études sur les relations entre Grèce et Anatolie offertes à Pierre Demargne. – 1976. – Fasc. 1(1). – P. 91–102.

141. Barbanera, M. Le Amazzoni di Villa Adriana tra Grecia e Roma / M. Barbanera // Adriano e la Grecia. – Verona: Electa, 2014. – P. 127–134

142. Barker, E.R. Past Excavations at Herculaneum / E.R. Barker // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – 1907. – Vol. 11 (51). – P. 144–156.

143. Becatti, G. Problemi Fidiaci / G. Becatti. – Milano: Electa, 1951. – 272 p.

144. Berger, E. Körpergliederung und Funktion des Oxforder Jünglings (mit einem Exkurs zum «metrologischen» Relief aus Salamis) / E. Berger // Polykletforschungen. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. – P. 9–40.

145. Berger, E. Zum Kanon des Polyklet / E. Berger // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 156–184.

146. Bianchi Bandinelli, R. Policleto / R. Bianchi Bandinelli // Quaderni per Lo Studio dell'Archeologia. – Firenze: Casa editrice Sansoni, 1938. – 91 p.

147. Bianchi Bandinelli, R. Roma: L’arte nel centro del potere della origini al II secolo d. C. / R. Bianchi Bandinelli // Grandi civiltà. – Bergamo: Corriere della Sera, 2005. – Vol. 1 – 414 p.

148. Bluemel, C. Carattere del Discoforo / C. Bluemel // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 91–92.

149. Blümel, C. Römische kopien Griechisher Skulpturen des Fünften Jahrhunderts v. CHR. / C. Blümel // Katalog der Sammlung Antiker Skulpturen. – Berlin, 1931. – 58 p.

150. Boardman, J. Greek Sculpture. The Classical Period / J. Boardman. – London: Thames & Hadson, 1995. – 252 p.

151. Boardman, J. Greek Sculpture. The Late Classical Period / J. Boardman. – London: Thames & Hadson, 1995. – 248 p.

152. Bober, Ph.P. Polykles and Polykleitos in the Renaissance: The "Letto di Policleto" / Ph.P. Bober // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. – P. 317–327.

153. Bol, R. Amazones Volneratae: Untersuchungen zu den Ephesischen Amazonenstatuen / R. Bol. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1998. – 284 p.

154. Bol, R. Die Amazone des Polyklet / R. Bol // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 213–239.

155. Bol, P.C. Diadumenos / P.C. Bol // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 206–212.

156. Bol, P.C. Diskophoros / P.C. Bol // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 111–117.

157. Bol, P.C. Herakles / P.C. Bol // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 199–205.

158. Bol, P.C. Hermes / P.C. Bol // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 117–120.

159. Bollak, J. La Grèce de personne. Les mots sous le mythe / J. Bollak. – Seuil, 1998. – 486 p.

160. Bommelaer, J.–Fr. Delphica 3. Le monument des "Navarques" / J.–Fr. Bommelaer // Bulletin de correspondence hellénique. – 2011. – Vol. 135, livraison 1. – P. 199–235. – DOI: 10.3406/bch.2011.7832.

161. Borbein, A.H. Polykleitos / A.H. Borbein // Personal Styles in Greek Sculpture. Yale Classical Studies. – Cambridge: University Press, 1996. Vol. 30. – P. 66–90.

162. Borriello, M. Ercolano: tre secoli di scoperte / M. Borriello, M.P. Guidobaldi, P.G. Guzzo. – Milano: Electa, 2008. – 290 p.

163. Brigger, E. Roman "Adaptations" of Classical Greek Cult Statues: The Case the Nemesis of Rhamnous / E. Brigger // Mediterranean Archaeology. – 2002. – Vol. 15. – P. 73–79.

164. Brunn, H. Policleto e Fidia / H. Brunn // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 70–72.

165. Carpenter, Rh. Greek Sculpture: A Critical Review / Rh. Carpenter. – Chicago: The University of Chicago Press, 1960. – 277 p.

166. Carpenter, Rh. Un’analisi moderna del Canone e della sua struttura / Rh. Carpenter // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 105–109.

167. Cavalieri, G.B. Antiquarum statuarum Urbis Romae primus et secundus liber / G.B. Cavalieri. – Rome, 1584. – 100 p.

168. Cohen, B. Perikles' Portrait and the Riace Bronzes: New Evidence for "Schinocephaly" / B. Cohen // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. – 1991. – Vol. 60 (4). – P. 465–502.

169. Collignon, M. Histoire de la sculpture grecque. In 2 vols. / M. Collignon. – Paris: Fermin-Didot et Cie, 1892. – Vol. 1–2.

170. Cook, A.B. A New Metope Head from the Parthenon / A.B. Cook // The Journal of Hellenic Studies. – 1941. – Vol. 61. – P. 6–13.

171. Corbascio, A. La Tenuta del Palombaro. Una storia dell’archeologia lungo l’antica Via Appia / A. Corbascio. – Roma, 2017. – 108 p.

172. Cuccurullo, E. Statua di Amazzone ferita nel tipo "Mattei" / E. Cuccurullo // L’età dell’equilibrio, 98–180 d.C.: Traiano, Adriano, Antonino Pio, Marco Aurelio. – Roma: MondoMostre, 2012. – P. 305–306.

173. Davison, C.C. Pheidias – The Sculptures & Ancient Sourses 3 vol. / C.C. Davison, B. Lundgreen // Bulletin of the Institute of Classical Studies. – 2009. – Supplement 105. – Vol. 1–3.

174. Delivorrias, A. Der statuarische Typus der sogennanten Hera Borghese / A. Delivorrias // Polykletforschungen. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. – P. 221–252.

175. Delivorrias, A. Polykleitos and the Allure of Feminine Beauty / A. Delivorrias // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. – P. 200–217.

176. De Simone, A. Rediscovering the Villa of the Papyri / A. De Simone // The Villa of the Papyri at Herculaneun. Archaeology, Reception, and Digital Reconstruction. – Berlin: De Gruyter, 2010. – P. 1–20.

177. Despinis, G. Vermutungen zum Marathon–Weihgeschenk der Athener in Delphi / G. Despinis // Jahrbuch des Deutchen Archäologischen Instituts. – 2001. – Vol. 116. – P. 103–123.

178. Devambez, P. Le groupe statuaire des Amazones à Éphèse / P. Devambez // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles–Lettres, 120e année. – 1976. – № 1. – P. 162–170.

179. Di Cesare, R. Il ritratto di Fidia nello scudo dell’Atena Parthenos / R. Di Cesare // Fidia. – Roma: "L’Erma" di Breischneider, 2023. – P. 13–22.

180. Di Cesare, R. Lo spazio urbano di Atene nell’età di Pericle / R. Di Cesare // Fidia. – Roma: "L’Erma" di Breischneider, 2023. – P. 23–36.

181. Di Vita, A. Due capolavori attici: gli oplitodromi – "eroi" di Riace / A. Di Vita // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 251–277.

182. Donnay, G. Faut-il rajeunir Polyclète l'Ancien ? / G. Donnay // L'Antiquité classique. – 1965. – Vol. 34. 2 fasc. – P. 448–463.

183. Dontas, G. Considerazioni sui bronzi di Riace : proposte sui maestri e sulla provenienza della statue / G. Dontas // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 277–296.

184. Eichler, F. Eine neue Amazone und andere Skulpturen aus dem Theater von Ephesos / F. Eichler // Die Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. – 1956–1958. – Vol. 43. – P. 7–18.

185. Gardner, E.A. A Head in the Possession of Philip Nelson, ESQ., M. B. / E.A. Gardner // The Journal of Hellenic Studies. – 1898. – Vol. 18. – P. 141–146.

186. Gardner, E.A. A "Polycleitan" Head in the British Museum / E.A. Gardner // The Journal of Hellenic Studies. – 1911. – Vol. 31. – P. 21–30.

187. Gardner, E.A. Six Greek Sculptors / E. A. Gardner. – London: Duckworth and Co., 1910. – 260 p.

188. Gardner, P. A Female Figure in the Early Style of Pheidias / P. Gardner // The Journal of Hellenic Studies. – 1918. – Vol. 38. – P. 1–26.

189. Ghisellini, E. Il magistero di Fidia e l'arte attica degli ultimi decenni del V secolo a.C. / E. Ghisellini // Fidia. – Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. – P. 85–99.

190. Giuliano, A. I grandi bronzi di Riace, Fidia e la sua officina / A. Giuliano // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 297–306.

191. Graef, B. Die Amazonenstatuen des Kresilas und Polyklet / B. Graef // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. – 1897. – Vol. 12. – P. 81–86.

192. Guguev, V.K. Une œnochoé de bronze à scènes mythologiques provenant d'un kourgane sarmate de la région de Rostov / V.K. Guguev, Ju. Treister // Revue Archéologique. Nouvelle Série. – 1992. – Fasc. 2. – P. 243–271.

193. Guidobaldi, M.P. Una testa di Amazzone dipinta / M.P. Guidobaldi // Forma urbis : itinerari nascosti di Roma antica. – 2006. – An. 11(4). – P. 4–7.

194. Ferri, S. La "quadratio" policletea / S. Ferri // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 95–96.

195. Floren, J. Der Hermes des Polyklet / J. Floren // Polykletforschungen. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. – P. 57–72.

196. Floren, J. Die Amazone des Phidias / J. Floren // ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ. Festschrift für M. Wegner zum 90. – Geburtstag. 1992. – P. 119–141.

197. Formigli, E. La tecnica di costruzione delle statue di Riace / E. Formigli // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 107–142.

198. Frel, J. Feidias / J. Frel. – Bratislava: Tvar, 1953. – 127 p.

199. Frel, J. The Volneratus Deficiens by Kresilas / J. Frel // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. – 1970. – Vol. 29 (4). – P. 171–177.

200. Franciosi, V. Il "Doriforo" di Policleto: Un’indagine filologica a 140 anni dall’identificazione / V. Franciosi // Eidola. – 2004. – № 1. – P. 61–69.

201. Friis Johansen, K. Et Bidrag til Rytterspоrens ældste Historie / K. Friis Johansen // Corolla Archaeologica in honorem C.A. Nordman. – 1952. – P. 41–57.

202. Fullerton, M.D. Art and Archaeology of the Roman World / M.D. Fullerton. – London: Thames & Hudson, 2020. – 408 p.

203. Fullerton, M. D. Greek Sculpture / M.D. Fullerton. – Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Inc., 2016. – 351 p.

204. Furtwängler, A. Masterpieces of Greek Sculpture / A. Furtwängler. – London: William Heinemann, 1895. – 488 p.

205. Hallett, C.H. Kopienkritik and the Works of Polykleitos / C.H. Hallett // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. – P. 121–160.

206. Harrison, E.B. A Pheidian Head of Aphrodite Ourania / E.B. Harrison // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. – 1984. Vol. 53 (4). – P. 379–388.

207. Harrison, E.B. Agora S 898 + 722: A Brief Description / E.B. Harrison // Jahrbuch des Deutchen Archäologischen Instituts. – 2001. – Vol. 116. – P. 123–128.

208. Harrison, E.B. Archaic and Archaistic Sculpture / E. B. Harrison // The Athenian Agora. – 1965. – Vol. 11. – 192 p.

209. Harrison, E.B. Motifs of the City–Siege on the Shield of Athena Parthenos / E.B. Harrison // American Journal of Archaeology. – 1981. – Vol. 85 (3). – P. 281–317.

210. Harrison, E.B. New Sculpture from the Athenian Agora, 1959 / E.B. Harrison // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. – 1959. – Vol. 29 (4). – P. 369–392.

211. Harrison, E.B. Pheidias / E.B. Harrison // Personal Styles in Greek Sculpture. Yale Classical Studies. – Cambridge: University Press, 1996. – Vol. 30. – P. 16–65.

212. Harrison, E.B. The composition of the Amazonomachy on the shield of Athena Parthenos / E.B. Harrison // Hesperia. – 1966. – Vol. 35. – P. 107–133.

213. Harrison, E. Two Pheidian Heads: Nike and Amazon / E. Harrison // The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens. – Cambridge: University Press, 1982. – P. 53–88.

214. Hartswick, K.J. Head Types of the Doryphoros / K.J. Hartswick // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. – P. 161–176.

215. Hartswick, K.J. The Athena Lemnia Reconsidered / K.J. Hartswick // American Journal of Archaeology. – 1983. – Vol. 87 (3). – P. 335–346.

216. Hartswick, K.J. The so-called "Ephesos Amazon". A New Identification / K.J. Hartswick // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1986. – Vol. 101. – P. 127–136.

217. Hekler, A. Die Kunst des Phidias / A. Hekler. – Stuttgart: Verlag von Julius Hoffmann, 1924. – 151 p.

218. Herscher, E. A Replica of the "Barberini Suppliant" Head in New York / E. Herscher, S.B. Ridgway // American Journal of Archaeology. – 1971. – Vol. 75 (2). – P. 184–188.

219. Hohl, E. Die Anekdote von der Künstlerjury zu Ephesos / E. Hohl // Hermes. – 1955. – Vol. 83 (1). – P. 122–124.

220. Hölscher, T. Die Amazonen von Ephesos: Ein Monument der Selbstbehauptung / T. Hölscher // Bulletin de Correspondance Hellénique. Supplément. – 2000. – Vol. 38. – P. 205–218.

221. Jenkins, C.K. The Reinstatement of Myron / C.K. Jenkins // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – 1926. – Vol. 49 (283). – P. 182–192.

222. Jenkins, C.K. The Reinstatement of Myron – II / C.K. Jenkins // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – 1927. – Vol. 50 (289). – P. 188–196.

223. Jenkins, C.K. The Reinstatement of Myron – III / C.K. Jenkins // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – 1928. – Vol. 53 (304). – P. 36–43.

224. Jenkins, C.K. The Reinstatement of Myron – IV / C.K. Jenkins // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – 1930. – Vol. 56 (324). – P. 147–154.

225. Johnson, F.P. Lysippos / F.P. Johnson. – New York: Greenwood Press, 1968 – 334 p.

226. Kansteiner, S. Ein Apoxyomenos des 5. Jahrhunderts. Überlegungen zu einer von Cavaceppi engänzten Statue in Los Angeles / S. Kansteiner // History of Restoration of Ancient Stone Sculptures. – Los Angeles: Getty Publications, 2003. – P. 45–56.

227. Kansteiner, S. Eine hochklassische Gruppe von Statuen des Hermes / S. Kansteiner // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 2015. – Vol. 130. – P. 133–158.

228. Kansteiner, S. Überlegungen zum Œuvre Polyklets / S. Kansteiner // Archäologischer Anzeiger. – 2021. – Vol. 2. – P. 74–95. – DOI: 10.34780/0z3c-470t.

229. Keesling, C.M. The Hermolykos/Kresilas Base and the Date of Kresilas of Kydonia / C.M. Keesling // Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. – 2004. – Vol. 147. – P. 79–91.

230. Kekule von Stradonitz, R. Über ein Bildnis der Perikles in den Königlichen Museen / R. Kekule von Stradonitz. – Berlin: Georg Reimer, 1901. – 22 p.

231. Klein, W. Gli atleti, espressioni nuove / W. Klein // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 82–84.

232. Klein, W. Von zwei Meisterwerken des jungen Phidias / W. Klein // Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien. – 1915. – Vol. 18. – P. 17–39.

233. Klügmann, A. Amazonenstatuen von Phidias, Polyklet und Strongylion / A. Klügmann // Rheinisches Museum für Philologie. – 1866. – Vol. 21. – P. 321–330.

234. Klügmann, A. Statua di Amazzone del R. Museo di Berlino / A. Klügmann // Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica. – 1869. – Vol. 41. – P. 272–282.

235. Kreikenbom, D. Beobachtungen an Kopien männlicher Statuen Polyklets. Eine Nachlese zur Frankfurter Ausstellung / D. Kreikenbom // Polykletforschungen. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. – P. 329–359.

236. Kuttner-Homs, S. Rhétorique des arts et art de la rhétorique. Les anecdotes de peintres et sculpteurs dans les Histoires de Jean Tzetzès / S. Kuttner-Homs // Le mythe de l'art antique. – Paris: CNRS Èditions, 2018. – P. 71–92.

237. La Rocca, E. Testa femminile da un altorilievo di scuola fidiaca / E. La Rocca // Fidia. – Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. – P. 101–111.

238. La Rocca, E. Una nuova replica della testa della' Hermes attribuito a Policleto / E. La Rocca // Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. – 2006. – Vol. 107. – P. 31–47.

239. Lapatin, K.D.S. A Family Gathering at Rhamnous? Who's Who on the Nemesis Base / K.D.S. Lapatin // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. – 1992. – Vol. 61 (1). – P. 107–119.

240. Lemann-Hartleben, K.L.H. The Amazon Group / K.L.H. Lemann-Hartleben // Parnassus. – 1936. – Vol. 8 (4). – P. 9–11.

241. León, P. Nueva réplica de la Amazona Sciarra / P. León // Le due patrie acquisite: Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmuch. Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma. – 2008. – Supplementi 18. – P. 243–254.

242. Linfert, A. Aus Anlaß neuer Repliken des Westmacottischen Epheben und des Drezdner Knaben / A. Linfert // Polykletforschungen. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. – P. 141–192.

243. Linfert, A. Die Schule des Polyklet / A. Linfert // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 240–297.

244. Linfert, A. Von Polyklet zu Lysipp. Polyklets Schule und ihr Verhältnis zu Skopas von Paros / A. Linfert. – Gieben, 1966. – 79 p.

245. Lippold, G. Kopien und Umbildungen griechischer Statuen / G. Lippold. – München: C.H. Becksche Verlagsbuchhandlung, O. Beck, 1923. – 293 p.

246. Liverani, P. Il Doriforo del Braccio Nuovo e l'Efebo tipo Westmacott di Castel Gandolfo. Nota sul restauro e sul contesto / P. Liverani // Polykletforschungen. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. – P. 117–140.

247. Lo Monaco, A. Fidia a Olimpia: luoghi, opere, tempi / A. Lo Monaco // Fidia. – Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. – P. 73–83.

248. Loescheke, G. Kopf der Athena Parthenos des Pheidias / G. Loescheke // Festschrift des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande zum 50–jährigen Jebilaeum. – Bonn, 1891 – P. 1–22.

249. Lorenz, Th. Polyklet / Th. Lorenz. – Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1972. – 90 p.

250. Löwy, E. Die Griechische Plastik. 2 bd. Vol. 1, 2 / E. Löwy. – Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1911.

251. Lundgreen, B. A Methodological Enquiry: The Great Bronze Athena by Pheidias / B. Lundgreen // The Journal of Hellenic Studies. – 1997. – Vol. 117. – P. 190–197.

252. Lundgreen, B. The Athena Medici Reconsidered / B. Lundgreen // Analecta Romana Instituti Danici. – 1997. – № 24. – P. 7–36.

253. Maderna-Lauter, C. Polyklet in hellenistischer und römischer Zeit / C. Maderna-Lauter // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 298–392.

254. Mahler, A. Polyklet und seine Schule / A. Mahler. – Leipzig: W. Barth, 1902. – 159 p.

255. Marginesu, G. Fidia, le grand statue e le epigrafi / G. Marginesu // Fidia. – Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. – P. 37–44.

256. Mark, I.S. The Lure of Philosophy: Craft and Higher Learning in Ancient Greece / I.S. Mark // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. – P. 25–37.

257. Matherson, S.B. A Bronze Hermes in the Polykleitan Style / S. B. Matherson // Yale University Art Gallery Bulletin. – 1983. – Vol. 38 (3). – P. 14–21.

258. Mattusch, C.C. In Search of the Greek Bronze Original / C. C. Mattusch // Memoirs of the American Academy in Rome. The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity. – 2002. – nVol. 1. – P. 99–115.

259. Michaelis, A. Die sogennanten ephesischen Amazonenstatuen / A. Michaelis // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. – 1886. – Vol. 1. – P. 14–47.

260. Modona, A.N. L'Efebo del Museo Metropolitano di New York, il "Hermes" del Museo Capitolino Mussolini e la testa bolognese della supposta "Athena Lemnia" fidiaca / A.N. Modona // Historia. – 1929. – № 3. – P. 427–463.

261. Morgan, Ch.H. Pheidias and Olympia / Ch.H. Morgan // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. – 1952. – Vol. 21 (4). – P. 295–339.

262. Museo Nazionale Romano in Palazzo Massimo / R. Paris, M. Caso, V. Intini [et al.]. – Roma: Electa, 2011. – 25 p.

263. Mustilli, D. L'Icaro di Via dell'Impero / D. Mustilli // Bollettino d'Arte. – 1935. – № 10. – P. 466–470.

264. Neer, R. The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture / R. Neer. – Chicago: The University of Chicago Press, 2010. – 262 p.

265. Neils, J. Reconfiguring the Gods on the Parthenon Frieze / J. Neils // The Art Bulletin. – 1999. – Vol. 81 (1). – P. 6–20.

266. Noack, F. Amazonenstudien / F. Noack // Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts. – 1915. – Vol. 30. – P. 131–179.

267. Overbeck, J. É possibile cogliere la grandezza di Policleto? / J. Overbeck // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 77–78.

268. Orlandini, P. Kresilas / P. Orlandini // Atti della Accademia nazionale dei lincei. – 1952. Serie VIII, Vol. IV. – 336 p.

269. Palagia, O. Archaism and the Quest for Immortality in Attic Sculpture during the Peloponnesian War / O. Palagia // Art in Athens during the Peloponnesian War. – Cambridge: Cambridge University Press, 2009. – P. 24–51.

270. Palagia, O. Architectural Sculpture / O. Palagia // A Companion to Greek Art. – 2012. – Vol. 1. – P. 153–170.

271. Palagia, O. Ἐρύθημα... ἀντὶ κράνους: In Defense of Furtwängler's Athena Lemnia / O. Palagia // American Journal of Archaeology. – 1987. – Vol. 91 (1). – P. 81–84.

272. Palagia, O. First among Equals: Athena in the East Pediment of the Parthenon / O. Palagia // Symposium Papers XXIX. The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome. Studies in the History of Art. – 1997. – № 49. – P. 29–49.

273. Palagia, O. Meaning and Narrative Techniques in Statue–bases of the Pheidian Circle / O. Palagia // Word and Image in Ancient Greece. Edinburg Leventis Studies. – 2000. – Vol. 1. – P. 53–78.

274. Palagia O. Not from the spoils of Marathon: Pheidias bronze Athena on the Acropolis / O. Palagia // Marathon: The Day After. – Athene, 2013. – P. 118–137.

275. Palagia, O. Pheidias epoiesen: Attribution as Value Judgement / O. Palagia // Exploring Ancient Sculpture: Essays in Honour of Geoffrey Waywell. – 2010, BICS. – Suppl. 104. – P. 97–107.

276. Palagia, O. The Gold and Ivory Statues of Pheidias in Athens and Olympia / O. Palagia // Handbook of Greek Sculpture. – Berlin: De Gruyter, 2019. – P. 328–359. – DOI: 10.1515/9781614513537-012.

277. Panofsky, E. Le proporzioni dei Greci / E. Panofsky // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 115–117.

278. Papini, M. Atena Parthenos / M. Papini // Fidia. – Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. – P. 45–57.

279. Papini, M. La bellezza di Fidia a Roma / M. Papini // Fidia. – Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. – P. 113–124.

280. Papini, M. Fidia. L'uomo che scolpì gli dei / M. Papini. – Roma: Gius, Laterza & Figli, 2024. – 270 p.

281. Paribeni, E. I bronzi di Riace / E. Paribeni // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 307–312.

282. Pavese, C.O. Interpretazione dei bronzi di Riace / C.O. Pavese // Studi Classici e Orientali. – 1983. – Vol. 32. – P. 13–58.

283. Pensabene, P. "Canopo" di Villa Adriana. Programmi tematici, marmi e officine nell'arredo statuario / P. Pensabene // Scuola Archeologica Italiana di Atene. – 2009. – LXXXVII. Serie 3. – Vol. 1. – P. 381–424.

284. Perry, E.E. Rhetoric, Literary Criticism, and the Roman Aesthetics of Artistic Imitation / E.E. Perry // Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes. The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity. – 2002. – Vol. 1. – P. 153–171.

285. Philipp, H. Zu Polyklets Schrift "Kanon" / H. Philipp // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 135–155.

286. Picard, Ch. Manuel d'Archéologie Grecque. La sculpture: période classique – Ve siécle. Vol. II / Ch. Picard. – Paris: A. Picard, 1939. – 1016 p.

287. Picard, Ch. Percées tympanales ou niches de fronton? / Ch. Picard // Revue Archéologique. – 1949. – Sixième Série. – Vol. 34. – P. 19–39.

288. Platz-Horster, G. "Smaragdplasma" = Praser, sog. Natter’sche Gemme / G. Platz-Horster // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 581–584.

289. Polykleitos and His Followers at Work: How the Doryphoros Was Used / K. Sengoku-Haga, S. Buseki, M. Lu [et al.] // Artistry in Bronze. The Greeks and Their Legacy. – Los Angeles: Getty Puplications, 2017. – P. 87–93.

290. Polykleitos’ Works from "One Model" : New Evidence Obtained from 3D Digital Shape Comparisons / K. Sengoku-Haga, Y. Zhang, S. Buseki [et al.] // New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia. – Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2015. – P. 201–222.

291. Pollit, J.J. The Canon of Polykleitos and Other Canons / J.J. Pollit // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. – P. 19–24.

292. Poulsen, V. Die Amazone des Kresilas / V. Poulsen // Opus Nobile: Meisterwerke der antiken Kunst. – Bremen: Walter Dorn Verlag, 1957. – Heft 1. – 14 p.

293. Presicce, C.P. Fidia, la percezione illusoria dello spasio e il panneggio "bagnato" / C.P. Presicce // Fidia. – Roma: "L’Erma" di Breischneider, 2023. – P. 1–12.

294. Provenance of marble sculptures and artifacts from the so–called Canopus and other buildings of "Villa Adriana" (Hadrian’s villa – Tivoli, Italy) / P. Pensabene, F. Antonelli, L. Lazzarini, S. Cancelliere // Journal of Archaeological Science. – 2012. № 39. – P. 1331–1337. – DOI: 10.1016/j.jas.2012.01.015.

295. Týchová, M. Raněné Amazonky pro Efesos / M. Týchová. – Brno: Masarykova Univerzita, 2006. – 76 p.

296. Rader, C.A. Finding the originals: a study of the Roman copies of the Tyrannicides and the Amazon group / C.A. Rader. – West Lafayette: Perdue University, 2010. – 82 p. – DOI: 10.31390/gradschool_theses.3630.

297. Raubitschek, A.E. The Pedestal of the Athena Promachos / A.E. Raubitschek, G.P. Stevens // The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. The Twenty-Eighth Report of the American Excavations in the Athenian Agora. – 1946. – Vol. 15 (2). – P. 107–114.

298. Richter, G.M.A. A Statue of Protesilaos / G.M.A. Richter // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. – 1929. – Vol. 24 (1). – P. 26–29.

299. Richter, G.M.A. A Statue of Protesilaos in the Metropolitan Museum / G. M. A. Richter // Metropolitan Museum Studies. – 1929. –Vol. 1 (2). – P. 187–200.

300. Richter, G.M.A. An Aristogeiton from Baiae / G.M.A. Richter // American Journal of Archaeology. – 1970. – Vol. 74 (3). – P. 296–297. – DOI: 10.2307/503108.

301. Richter, G.M.A. Catalogue of Greek Sculptures / G.M.A. Richter. – Cambridge: Harvard University Press, 1954. – 123 p.

302. Richter, G.M.A. Changes in the Restorations of the Landsdowne Amazon / G.M.A. Richter // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. – 1935. – Vol. 30 (3). – P. 66–68.

303. Richter, G.M.A. Pliny's Five Amazons / G.M.A. Richter // Archaeology. – 1959. – Vol. 12 (2). – P. 111–115.

304. Richter, G.M.A. The Landsdowne Amazon / G.M.A. Richter // Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. – 1933. – Vol. 28 (1). – P. 1–5.

305. Richter, G.M.A. The Sculpture and Sculptors of the Greeks / G.M.A. Richter. – New Heaven: Yale University Press, 1929. – 142 p.

306. Richter, G.M.A. The Pheidian Zeus at Olympia / G.M.A. Richter // Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. – 1966. – Vol. 35 (2). – P. 166–170.

307. Ridgway, B.S. An Issue of Methodology: Anakreon, Perikles, Xanthippos / B.S. Ridgway // American Journal of Archaeology. – 1998. – Vol. 102. – P. 717–738. – DOI: 10.2307/506097.

308. Ridgway, B.S. A Story of Five Amazons / B.S. Ridgway // American Journal of Archaeology. – 1974. – Vol. 78. – P. 1–17. – DOI: 10.2307/503751.

309. Ridgway, B.S. Paene ad exemplum: Polykleitos' Other Works / B.S. Ridgway // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. – P. 177–199.

310. Ridgway, B.S. The Riace Bronzes : a minority viewpoint / B.S. Ridgway // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 313–326.

311. Ridgway, B.S. Wounded Figures in Greek Sculpture / B.S. Ridgway // Archaeology. – 1965. – Vol. 18 (1). – P. 47–54.

312. Ritter, S. Athenas Helme / S. Ritter // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1997. – Vol. 112. – P. 21–57. – DOI: 10.5282/ubm/epub. 24538.

313. Rolley, C. Delphes? Non! / C. Rolly // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 327–330.

314. Ross, L. Kritios, Nésiotès, Kresilas et autres artistes grecs / L. Ross. – Athènes: De l'Imprimerie d' Andréas Koromélas, 1839. – 16 p.

315. Sadurska, A. Polykleitos in Poland / A. Sadurska // Modus in Rebus. Gedenkschrift für Wolfgang Schindler. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1995. – P. 160–162. – DOI: 10.11588/propylaeumdok.00002612.

316. Sabbione, C. La statua A / C. Sabbione // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 157–186.

317. Sabbione, C. La statua B / C. Sabbione // Bollettino d'Arte. 3 serie speciale. Due bronzi da Riace. – Roma, 1984. – P. 187–210.

318. Sargent, M.L. Research on Ancient Sculptural Polychromy with Focus on a 2nd Century CE Marble Amazon / M.L. Sargent, R.H. Therkildsen // Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. – 2010. Preliminary Report 2. – P. 27–49.

319. Schefold, K. Das Hauptwerk des Agorakritos wiedergefunden / K. Schefold // Antike Kunst. – 1971. – 14. Jahrg. H. 2. – P. 130–132.

320. Schmaltz, B. Zu den ephesischen Amazonen / B. Schmaltz // Archäologischer Anzeiger. – 1995. – P. 335–343.

321. Sestieri, P.C. Alla ricerca di Phradmon / P.C. Sestieri // Archeologia Classica. – 1951. № 3. – P. 13–32.

322. Schlosser, J. von Il "Letto di Policleto" / J. von Schlosser // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 113–114.

323. Schrader, H. Athena mit dem Käuzchen. Ein Griechisches Votivrelief in der Sammlumg des Grafen Lanckoronski / H. Schrader // Sonderabdruck aus den Jahresheften des Österreichischen Archäologischen Institutes. – 1913. – Vol. 16. – 32 p.

324. Schröder, B. Alkamenes-studien / B. Schröder. – Berlin: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger, 1921. – 14 p.

325. Smith, A.H. The Sculptures in Lansdowne House / A.H. Smith // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – 1905. – Vol. 6, No 22. – P. 264–277.

326. Smith R.R.R. Archaeological Research at Aphrodisias in Caria, 1997 and 1998 / R.R.R. Smith, Ch. Ratté // American Journal of Archaeology. – 2000. – Vol. 104 (2). – P. 221–253. – DOI: 10.2307/507450.

327. Sogliano, A. Di una statua di Amazzone rinvenuta nel porto di Baia / A. Sogliano. – Napoli: Rondinella e Loffredo, 1924. – 12 p.

328. Stampolidis, N. Dove abita la dea. "Il fregio del Partenone e la democrazia" / N. Stampolidis // Fidia. – Roma: "L'Erma" di Breischneider, 2023. – P. 59–61.

329. Steuben, H. von. Der Doryphoros / H. von Steuben // Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. – Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990. – P. 185–198.

330. Steuben, H. von. Die Amazone des Polyklet / H. von Steuben // Polykletforschungen. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. – P. 73–102.

331. Stewart, A. An Absolute Chronology of Attic Sculpture, 450–390 B.C. / A. Stewart // Internationale Archäologie. Excellence: Studies in Honour of Olga Palagia. Studia honoraria. – 2019. – Vol. 38. – P. 85–101.

332. Stewart, A. Hellenistic Freestanding Sculpture from the Athenian Agora: Aphrodite / A. Stewart // Hesperia. – 2012. – Vol. 81. – P. 267–342.

333. Stewart, A. Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth–Century Athens / A. Stwart // Poetics Today. – 1995. – Vol. 16 (4). – P. 571–597. – DOI: 10.2307/1773366.

334. Stewart, A. The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence / A. Stewart // The Journal of Hellenic Studies. – 1978. – Vol. 98. – P. 122–131. – DOI: 10.2307/630196.

335. Stosch, Ph. von. Gemmae antiquae celatae, scalptorum nominibus insignitae / Ph. von Stosch. – Amsterdam: Bernard Picart, 1724. – 97 p.

336. Stroka, V.M. Kopien nach Pheidias: Logische Stilentwicklung oder Circulus Vitiosus? / V.M. Stroka // Meisterwerke: Internationales Symposion anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler. – München, 2005. – P. 121–142.

337. Sturgeon, M.C. The Corinth Amazon: Formation of a Roman Classical Sculpture / M.C. Sturgeon // American Journal of Archaeology. – 1995. – Vol. 99 (3). – P. 483–505. – DOI: 10.2307/506946.

338. Surtees, A. Roman Copies / A. Surtees // The Art of Ancient Greece. – London: Philipp Wilson Publishers, 2008. – P. 109–130.

339. Text und Skulptur. Berühmte Bildhauer und Bronzegießer der Antikein Wort und Bild / A.H. Borbein, J. Deterling, K. Hallof [et al.]. – Berlin: Walter de Gruyter, 2007. – 155 p.

340. The Riace bronzes: recent work on the clay cores / R. Jones, D. Brunelli, V. Cannavò [et al.] // BAR International Series 2780. Proceedings of the 6th Symposium of the Hellenic Society for Archaeometry. – 2016. – P. 23.

341. Tobin, R. The Pose of the Doryphoros / R. Tobin // Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. – Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995. – P. 52–64.

342. Treister, M. A Bronze Jug with Scenes of the Trojan Cycle from Sarmatian Bural in the Lower Don Region / M. Treister // Проблеми на изкуството. – 2024. – № 1. – P. 26–39.

343. Ubell, H. Phidias / H. Ubell // Die Kunst. – Berlin: Bard, Marquardt & Co., 1904. – Vol. 31. – 60 p.

344. Van Buren, A.W. Recent Finds at Hadrian's Tiburtine Villa / A.W. Van Buren // American Journal of Archaeology. – 1955. – Vol. 59 (3). – P. 215–217.

345. Vermeule, C.C. Athena of the Parthenon by Pheidias: A Graeco-Roman Replica of the Roman Imperial Period / C.C. Vermuele // Journal of the Museum of Fine Arts. – 1989. – Vol. 1. – P. 41–60.

346. Vermeule, C.C. Notes on a New Edition of Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain / C.C. Vermuele // American Journal of Archaeology. – 1955. – Vol. 59 (2). – P. 129–150.

347. Vermeule, C. C. Polykleitos / C. C. Vermeule. – Boston: Museum of Fine Arts, 1969. – 48 p.

348. Virtual Relighting of a Roman Statue Head from Herculaneum: A Case Study / J. Happa, M. Williams, G. Turley [et al.] // Proceedings of AFRIGRAPH: International Conference on Computer Graphics, Virtual Reality, Visualisation and Interaction in Africa. – 2009. – P. 5–12. – DOI: 10.1145/1503454.1503456.

349. Von Salis, A. La proporzione e Policleto / A. Von Salis // Policleto. – Milano: Edizioni per il Club del Libro, 1964. – P. 99–101.

350. Vorster, Ch. Torsorepliken des "Leidener Pan" / Ch. Vorster // Polykletforschungen. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1993. – P. 193–220.

351. Waldhauer, O. On the Statue of Protesilaos in the Metropolitan Museum of Art / O. Waldhauer // Metropolitan Museum Studies. – 1933. – Vol. 4 (2). – P. 198–203.

352. Waldstein, Ch. The Argive Hera of Polycleitus / Ch. Waldstein // The Journal of Hellenic Studies. – 1901. – Vol. 21. – P. 30–44. – DOI: 10.2307/623863.

353. Weber, M. Der Kopf der Amazone Mattei / M. Weber // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1978. – Vol. 93. – P. 175–183.

354. Weber, M. Der korinthische Helm ohne Busch als Strategenhelm / M. Weber // Thetis. – 2002. – Vol. 9. – P. 49–60.

355. Weber, M. Die Amazonen von Ephesos / M. Weber // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1976. – Vol. 91. – P. 28–96.

356. Weber, M. Die Amazonen von Ephesos II / M. Weber // Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. – 1984. – Vol. 99. – P. 75–126.

357. Weber, M. Neues zu den Amazonen von Ephesos / M. Weber // Thetis. – 2008. – Vol. 15. – P. 1–12.

358. Weber, M. Zur Athena Velletri / M. Weber // Otium. Festschrift für Volker Michael Stroka – Remshalden: Greiner, 2005. – P. 437–443.

359. Weber, M. Zur Geschichte der Athena Velletri: Ikonographie und Stil / M. Weber // Thetis. – 2015. – Vol. 21. – P. 24–56.

360. Østergaard, J.S. The Sciarra Amazon Investigation: Some Archaeological Comments / J.S. Østergaard // Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek. – Preliminary Report 2, 2010. – P. 50–59.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Ил. 1. Статуя Артемиды с виллы Дориа-Памфили как часть памятника амазонкам в Эфесе

a) **Артемида.** Реплика Раненой Амазонки (тип Шарра). Около 145 г. н. э. Мрамор. В. 225 см. Вилла Дориа-Памфили, Рим

b) **Реконструкция памятника амазонкам Б. С. Риджвей**

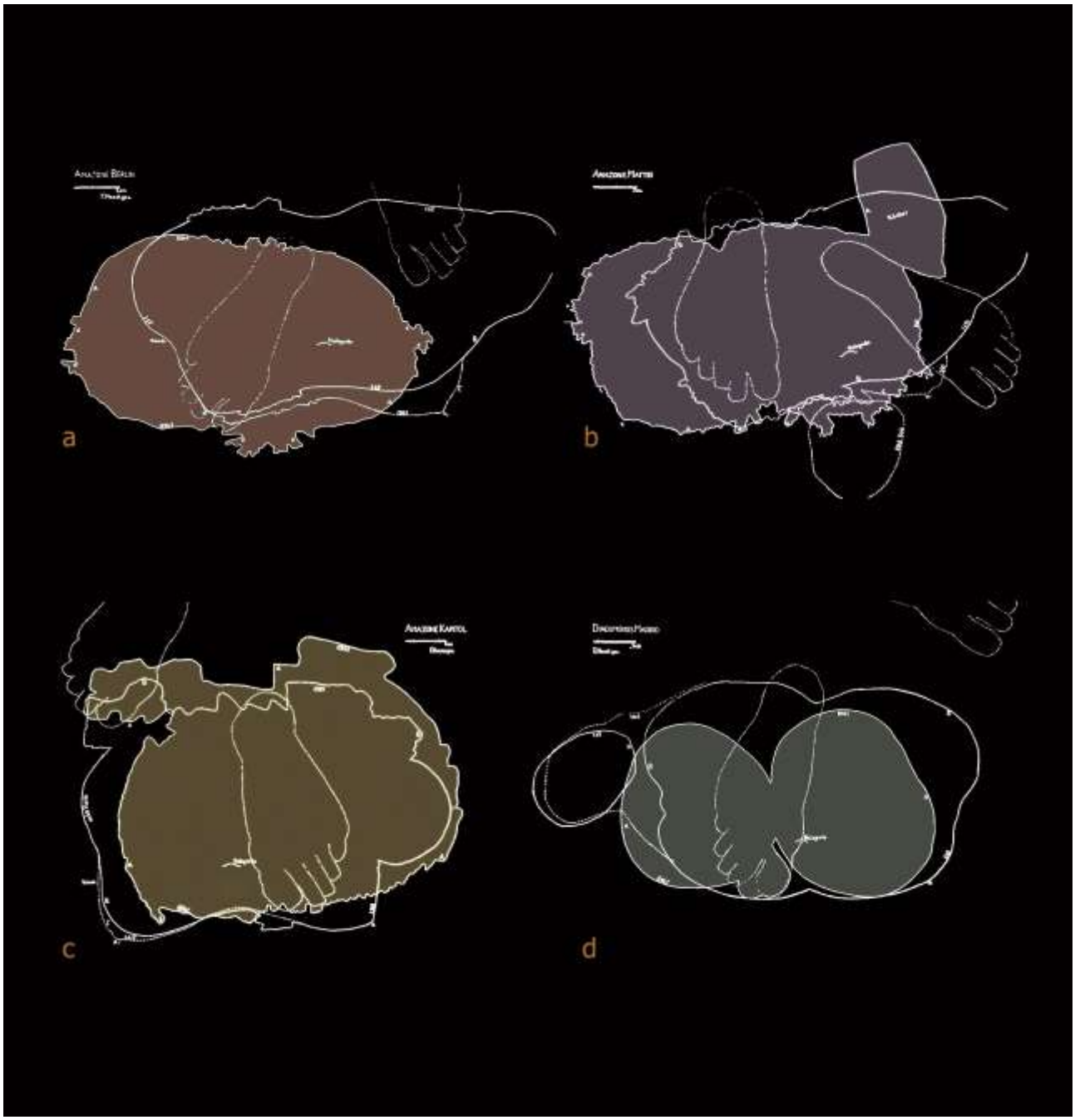
c) **Реконструкция памятника амазонкам К. Л. Г. Леманн-Хартлебена**



Ил. 2. Статуя Ипполиты из театра в Коринфе и ее иконография на краснофигурном кратере

a) **Коринфская Амазонка.** II в. н. э. Мрамор. В. 189 см. Археологический музей, Коринф. Инв. № S 3723

b) **Геракл и Ипполита на кратере из Кампании.** 340-320 гг. до н. э. Терракота. В. 218 см. Университетский музей, Манчестер. Инв. № IV E 30



Ил. 3. Схемы сечений трех типов Амазонок и Диадумена, по Ф. Ноаку

a) **Берлинская Амазонка (тип Шарра).** Сечения на высоте 94,5 см. (выделено цветом), 136,5 см. (пунктир), 142 см. относительно стоп и яремной впадины

b) **Амазонка Маттеи.** Сечения на высоте 94,5 см. (выделено цветом), 140 см. (пунктир), 145,5 см. относительно стоп и яремной впадины

c) **Амазонка Сосикла.** Сечения на высоте 94,5 см. (выделено цветом), 138,5 см., 141,5 см., (пунктир) относительно стоп и яремной впадины

d) **Мадридский Диадумен.** Сечения на высоте 94,5 см. (выделено цветом), 142 см., 146,5 см. (пунктир), относительно стоп и яремной впадины



Ил. 4. Реплики Амазонок (тип Шарра и тип Маттеи) из Канопы виллы Адриана в Тиволи

a) **Амазонка (тип Шарра).** 118-134 гг. н. э. Мрамор. В. 110 см. Музей Канопы, Тиволи. Инв. № 2255

b) **Амазонка (тип Маттеи).** 118-134 гг. н. э. Мрамор. В. 218 см. Музей Канопы, Тиволи. Инв. № 2266

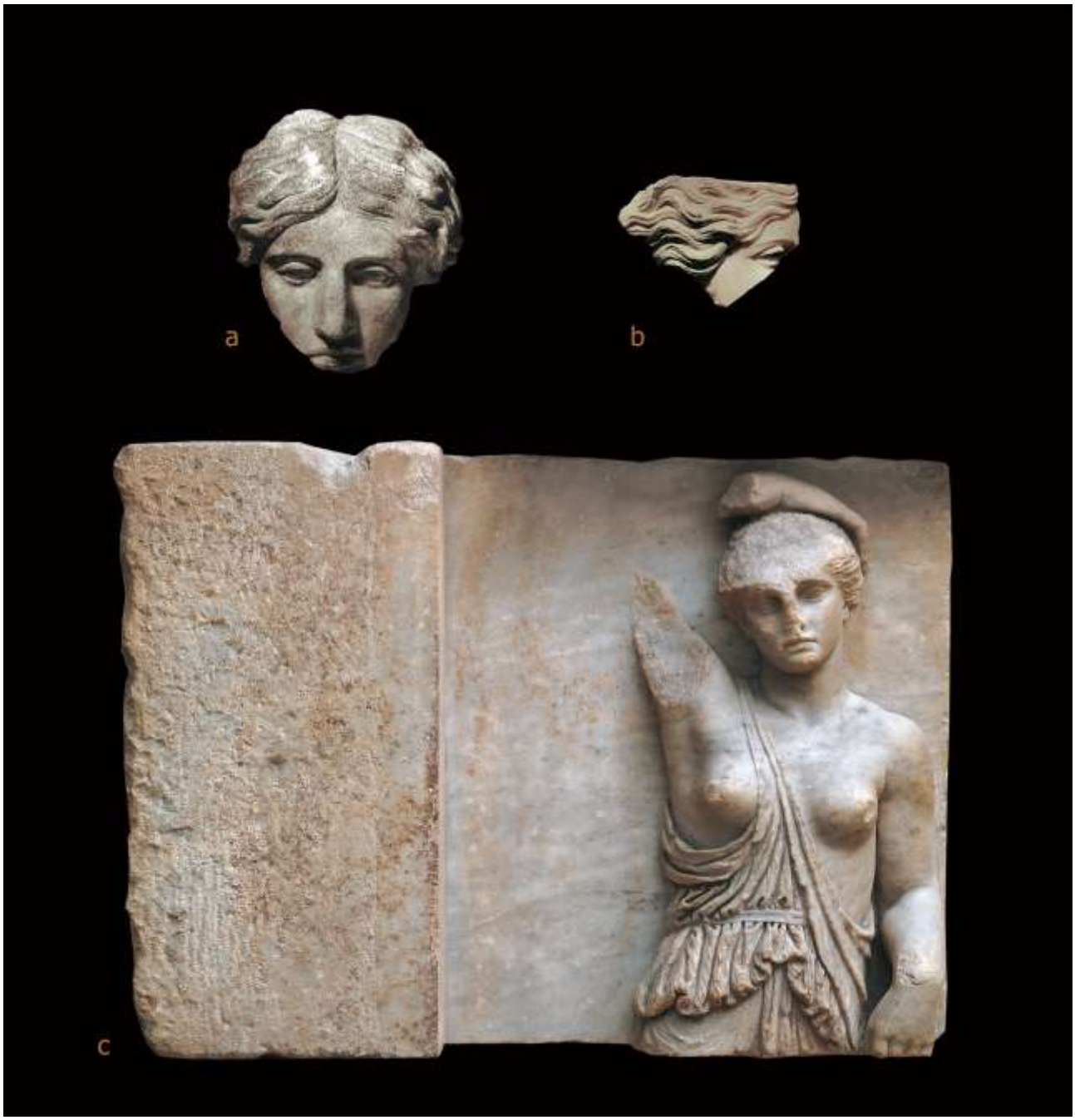


Ил. 5. Реплики Амазонок Артемисиона на колоннаде театральной сцены в Эфесе

a) **Торс Амазонки (тип Сосикла).** II в. н. э. Мрамор. В. 125 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № I 1615

b) **Плечо Амазонки (тип Шарра).** II в. н. э. Мрамор. В. 28 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № I 1617

c) **Торс Амазонки (Эфесский тип).** II в. н. э. Мрамор. В. 132 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № 1616 (голова: слепок с оригинала в Британском музее, Лондон. Инв. № I 1616)



Ил. 6. Реплики Амазонок Артемисиона, найденные в Эфесе

a) **Лицевая маска Амазонки (тип Сосикла).** II в. н. э. Мрамор. В. 25,5 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № I 1615

b) **Левая височная часть головы Амазонки (Эфесский тип).** II в. н. э. Мрамор. В. 15 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № I 1616

c) **Рельеф нового алтаря Атемисиона (тип Шарра).** IV в. до н. э. Мрамор. В. 65,5 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № I 811



Ил. 7. Реплики Амазонок Артемисиона (дополнения отмечены темным)

a) **Сосикл. Амазонка Поликлета.** Около 150 г. н. э. Мрамор. В. 202 см. Капитолийский музей, Рим. Инв. № 651

b) **Амазонка (тип Шарра).** 110-130 гг. н. э. Мрамор. В. 211 см. Муниципальный исторический музей, Эсиха. Инв. № 8041-197

c) **Амазонка (тип Маттеи).** 118-134 гг. н. э. Мрамор. В. 218 см. Музей Канопы, Тиволи. Инв. № 2266

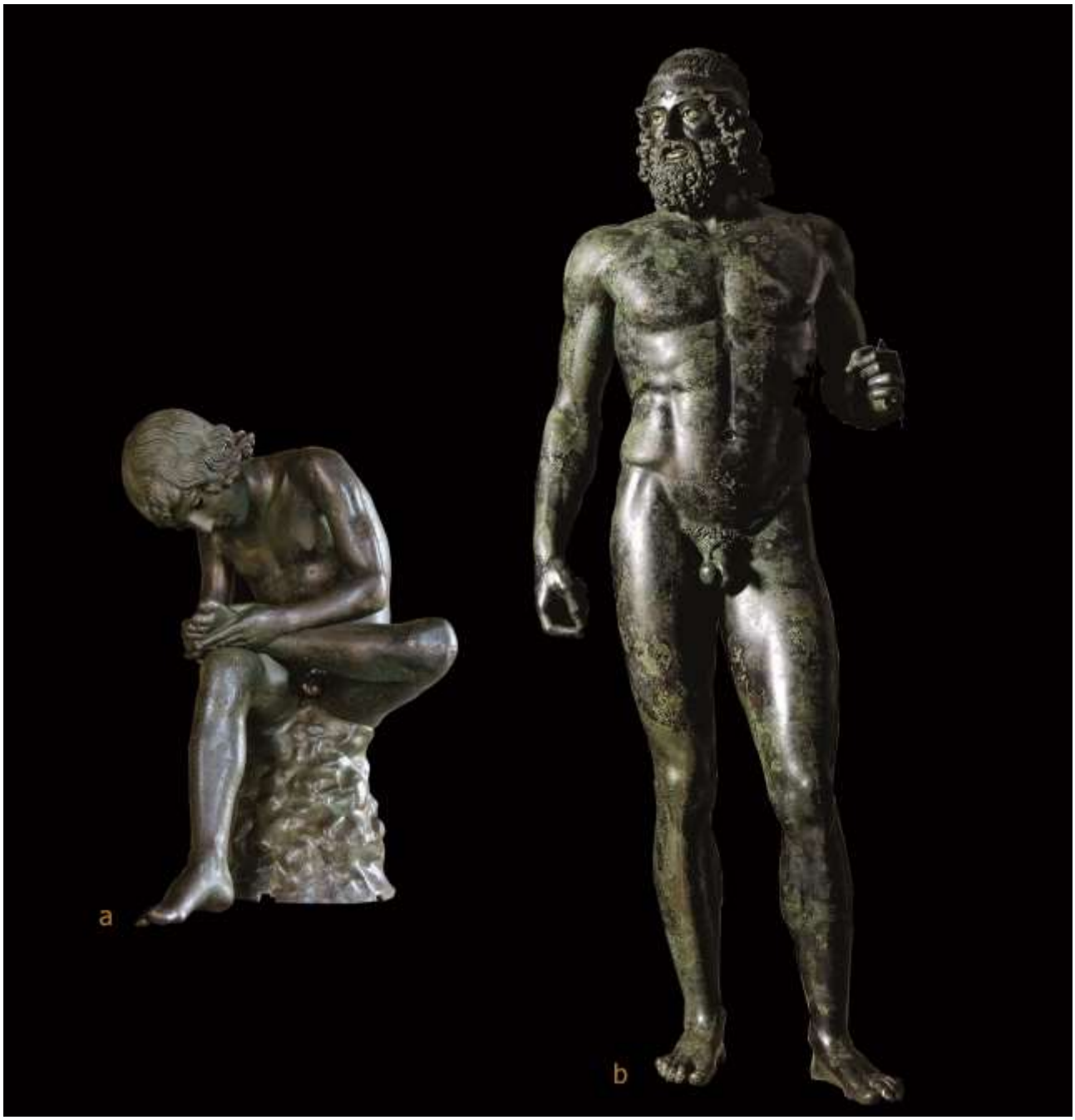
d) **Торс Амазонки (Эфесский тип).** II в. н. э. Мрамор. В. 136 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № 1616. (Голова: слепок с оригинала в Британском музее, Лондон. Инв. № I 1616)



Ил. 8. Бронзовые многофигурные памятники второй половины V в. до н. э.

a) **Памятник амазонкам в эфесском Артемисионе.** 420 г. до н. э. Реконструкция автора

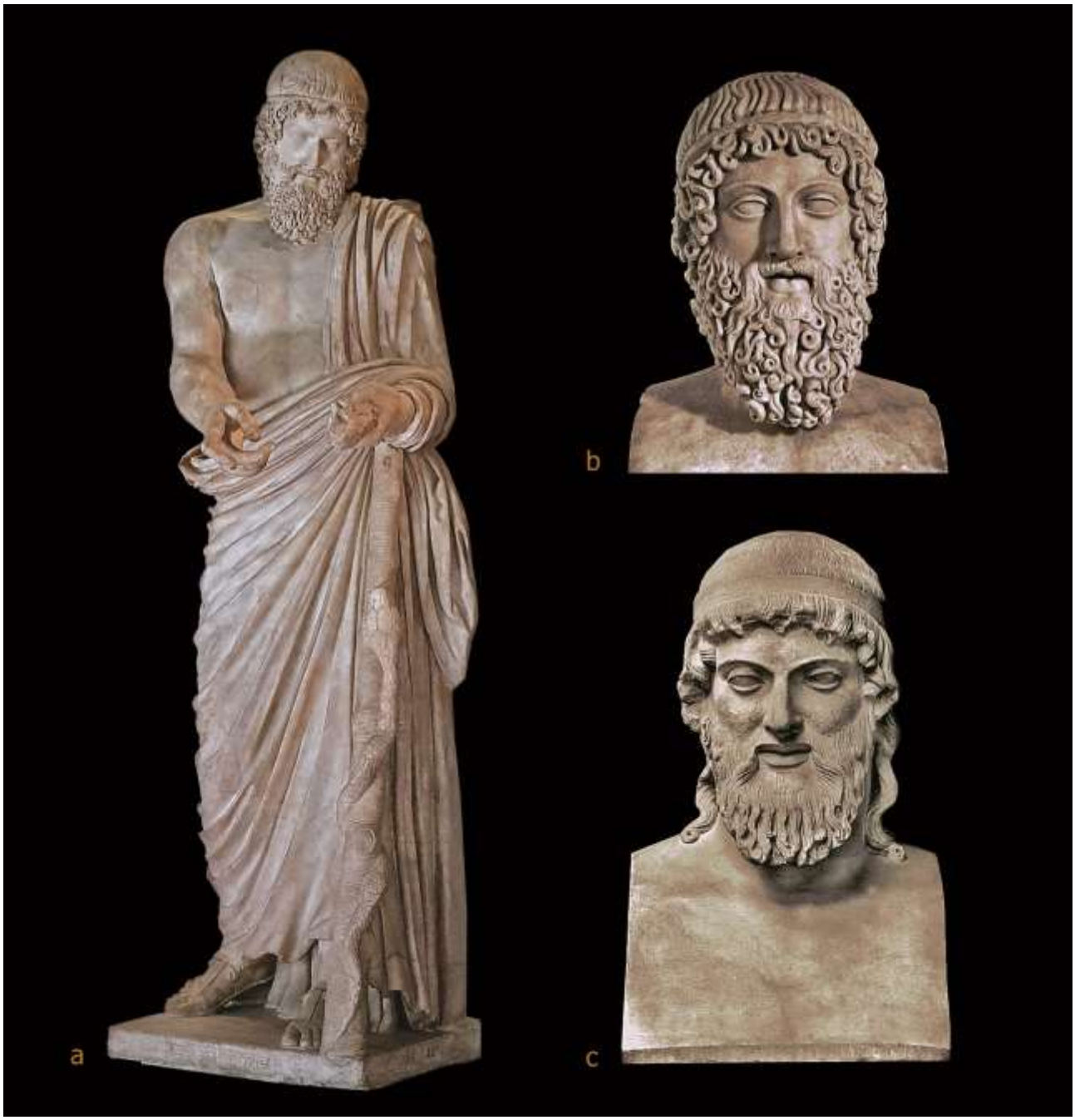
b) **Положение Воинов из Риаче на постаменте.** Около 450 г. до н. э. Реконструкция автора



Ил. 9. Скульптурное наследие мастера Воина А

a) **Спинарио.** Около 50 г. до н. э. Бронза. В. 73 см. Палаццо Консерваторов, Рим. Инв. № MC 1186

b) **Воин А из Риаче.** Около 450 г. до н. э. Бронза. В. 198 см. Национальный музей Великой Греции, Реджо-ди-Калабрия. Инв. № 12801



Ил. 10. Скульптурное наследие мастера Воина А

a) **Асклепий**. I-II вв. н. э. Мрамор. В. 210 см. Галерея Уффици, Флоренция. Инв. № 252

b) **Мужская герма из Байи** (фрагмент). I-II вв. н. э. Мрамор. В. 201 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1805,0703.64

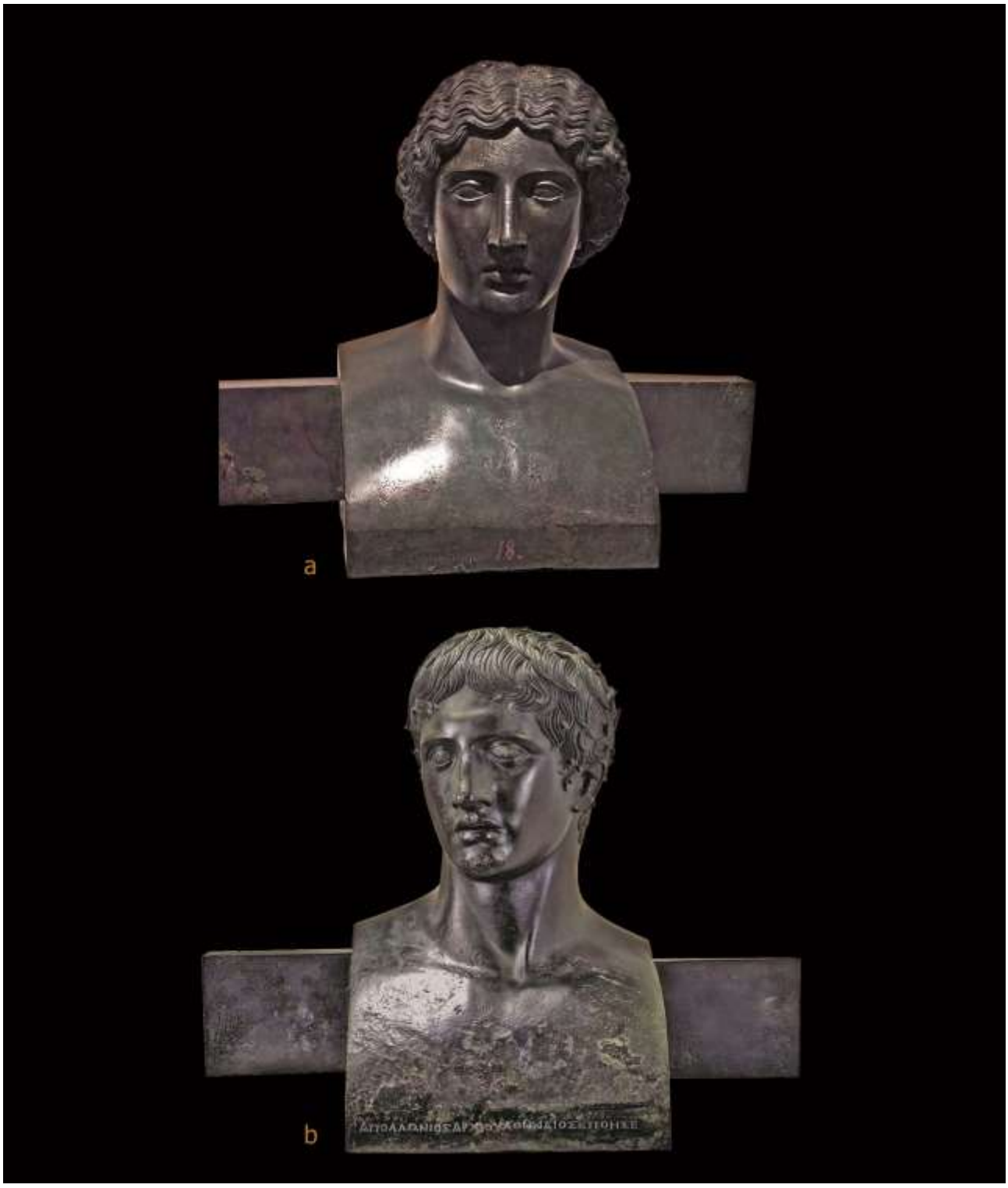
c) **Мужская герма из Тиволи**. 118-134 гг. н. э. Мрамор. В. 48 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1612



Ил. 11. Скульптурное наследие мастера Воина Б

a) **Эфеб Лампадофор из Помпей**. 20-10 гг. до н. э. Бронза. В. 149 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № 143753

b) **Воин Б из Риаче.** Около 450 г. до н. э. Бронза. В. 197 см. Национальный музей Великой Греции, Реджо-ди-Калабрия. Инв. № 12802



Ил. 12. Гермы Амазонки и Дорифора из виллы Папирусов в Геркуланум

a) **Аполлоний Афинский. Женская герма.** I в. до н. э. Бронза. В. 53,7 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № NM 4889

b) **Аполлоний Афинский. Герма Дорифора Поликлета.** I в. до н. э. Бронза. В. 51,6 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № NM 4885



Ил. 13. Сравнение наследия Мирона с Афиной «Лемнией» А. Фуртвенглера

a) **Торс Афины**. I в. н. э. Реплика с оригинала Мирона 440 г. до н. э. Мрамор. В. 148 см. Лувр, Париж. Инв. № MA 2208

b) **Торс Афины** (дополнен слепком головы из болонского музея). 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 180 см. Собрание скульптуры, Дрезден. Инв. № 50

c) **Дискобол Ланчеллотти** (фрагмент). 140 г. н. э. Реплика с оригинала Мирона 450 г. до н. э. Мрамор. В. 155 см. Палаццо Массимо, Рим. Инв. № 126371

d) **Голова Афины**. I-II вв. н. э. Мрамор. В. 43 см. Городской археологический музей, Болонья. Инв. № G 1060



Ил. 14. Изображения колосса Афины Промахос Фидия

a) **Афинский ассарион.** 140-175 гг. н. э. Бронза. Д. 2,1 см. Аттика, местный чекан. Британский музей, Лондон. Инв. № 1922,0317.82

b) **Афина Элгина.** 460 гг. до н. э. Бронза. В. 15 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. № 50.11.1

c) **Афина Лянцкоронского.** I в. до н. э. Мрамор. В. 74,9 см. Музей изящных искусств, Вирджиния. Инв. № 75-17



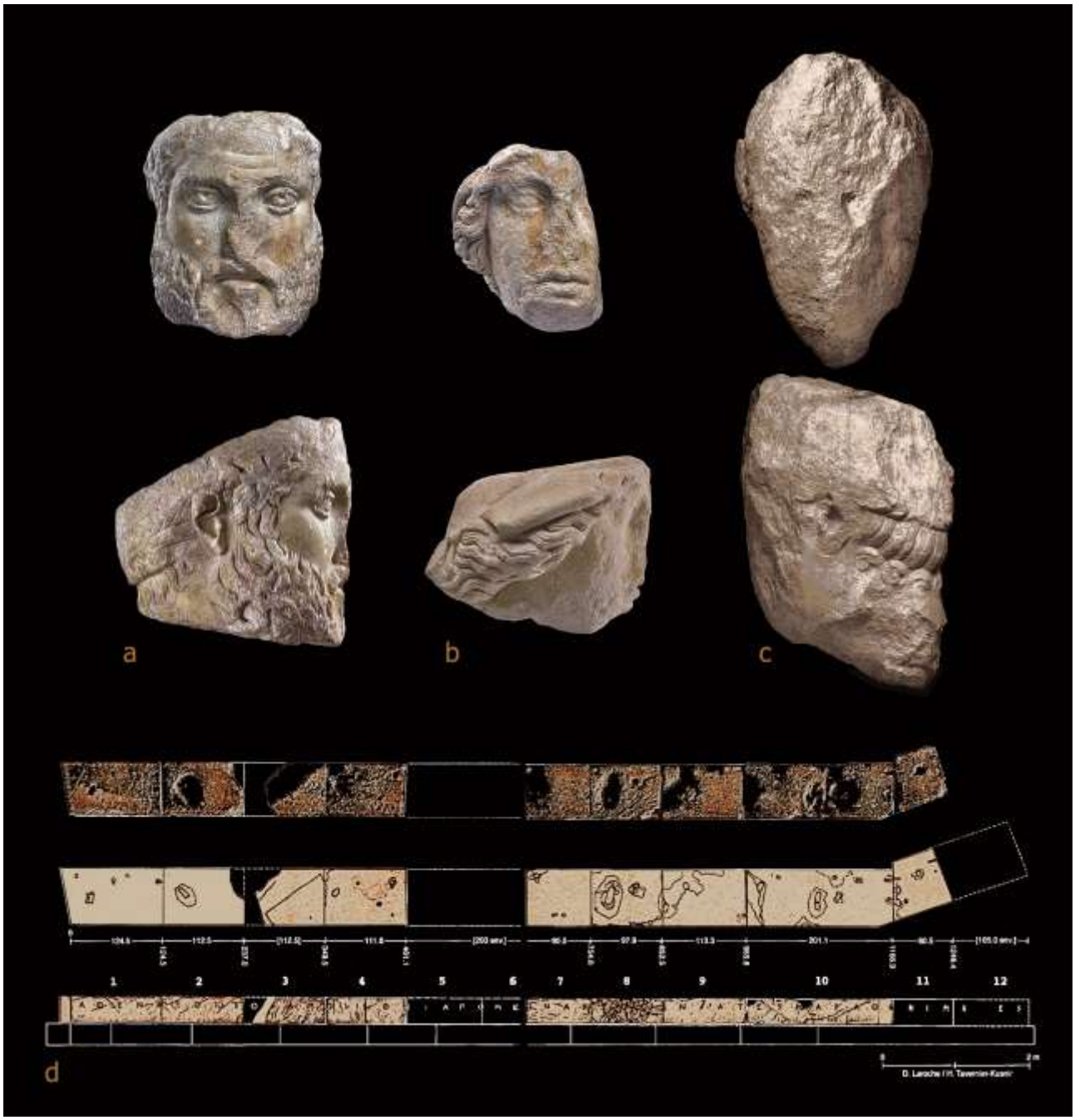
Ил. 15. Уменьшенная реплика колосса Афины Промахос Фидия

Торс богини (Афина). I-II вв. н. э. Мрамор. В. 131,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. № 42.11.43



Ил. 16. Бронзовый колосс Афины Промахос Фидия

Колосс Афины Промахос. 460 г. до н. э. Реконструкция автора



Ил. 17. Марафонский памятник Фидия в Дельфах

a) **Голова Мильтиада. Реплика марафонского памятника Фидия в Дельфах.** II в. н. э. Мрамор. В. 23 см. Музей Акрополя, Афины. Инв. № Акр. 2344

b) **Голова Афины. Реплика марафонского памятника Фидия в Дельфах.** II в. н. э. Мрамор. В. 18 см. Музей Акрополя, Афины. Инв. № Акр. 2338

c) **Голова Аполлона. Реплика марафонского памятника Фидия в Дельфах.** II в. н. э. Мрамор. В.от подбородка до макушки 24 см. Музей агоры, Афины. Инв. № Акр. S 898+722

d) **Постамент Марафонского памятника в Дельфах.** По Д. Ларошу и Х. Тавернье-Кусниру.



Ил. 18. Опоры Аполлона Ликея и Амазонки Фидия, противоположные свидетельствам Лукиана

a) **Аполлон Ликей.** I-II вв. н. э. Мрамор. В. 216 см. Лувр, Париж. Инв. № Ma 928

b) **Амазонка (тип Шарра).** 110-130 гг. н. э. Мрамор. В. 211 см. Муниципальный исторический музей, Эсиха. Инв. № 8041-197



Ил. 19. Реплики поверженной амазонки щита Афины Парфенос

a) **Щит Стрэнгфорда.** 200-250 гг. н. э. Мрамор. В. 42,6 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1864,0220.18

b) **Поверженная амазонка на саркофаге из Афродисия** (фрагмент). 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 61 см. Музей Афродисия, Кария. Инв. № 75-17



Ил. 20. Реплики щита и постамента Афины Парфенос

a) **Фрагмент щита реплики Афины Парфенос.** II в. н. э. Мрамор. В. 28 см. Капитолийский музей, Рим. Инв. № 916

b) **Постамент Афины в Пергаме. Реплика постамента Афины Парфенос.** II в. н. э. Мрамор. Д. 69 см. Пергамский музей, Берлин. Инв. № 2223



Ил. 21. Скульптурное наследие Фидия: Афина Парфенос

a) **Афина Варвакион.** 200-220 гг. н. э. Мрамор. В. 104,5 см. Национальный археологический музей, Афины. Инв. № 129

b) **Подвеска височная из кургана Куль-Оба (Крым). Афина Парфенос.** 400-450 гг. до н. э. Золото, эмаль. В. 18,5 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № КО.-5



Ил. 22. Мотив облокотившейся на колонну фигуры в творчестве Фидия (Афродита Урания в Элиде и Керамике)

a) **Афродита Брацца**. I-II вв. н. э. Мрамор. В. 158 см. Государственный музей, Берлин. Инв. № Sk 1459

b) **Афродита у колонны.** Около 50 г. н. э. Мрамор. В. 118 см. Лувр, Париж. Инв. № Ma 414



Ил. 23. Мотив облокотившейся на колонну фигуры в позднем творчестве Фидия

a) **Пеплофора с Виллы Папирусов.** I в. н. э. Мрамор. В. 188 см. Археологическое хранилище Геркуланума. Инв. № 4331/81595

b) **Амазонка Лансдаун (тип Шарра).** I в. н. э. Мрамор. В. 203,8 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Инв. № 32.114



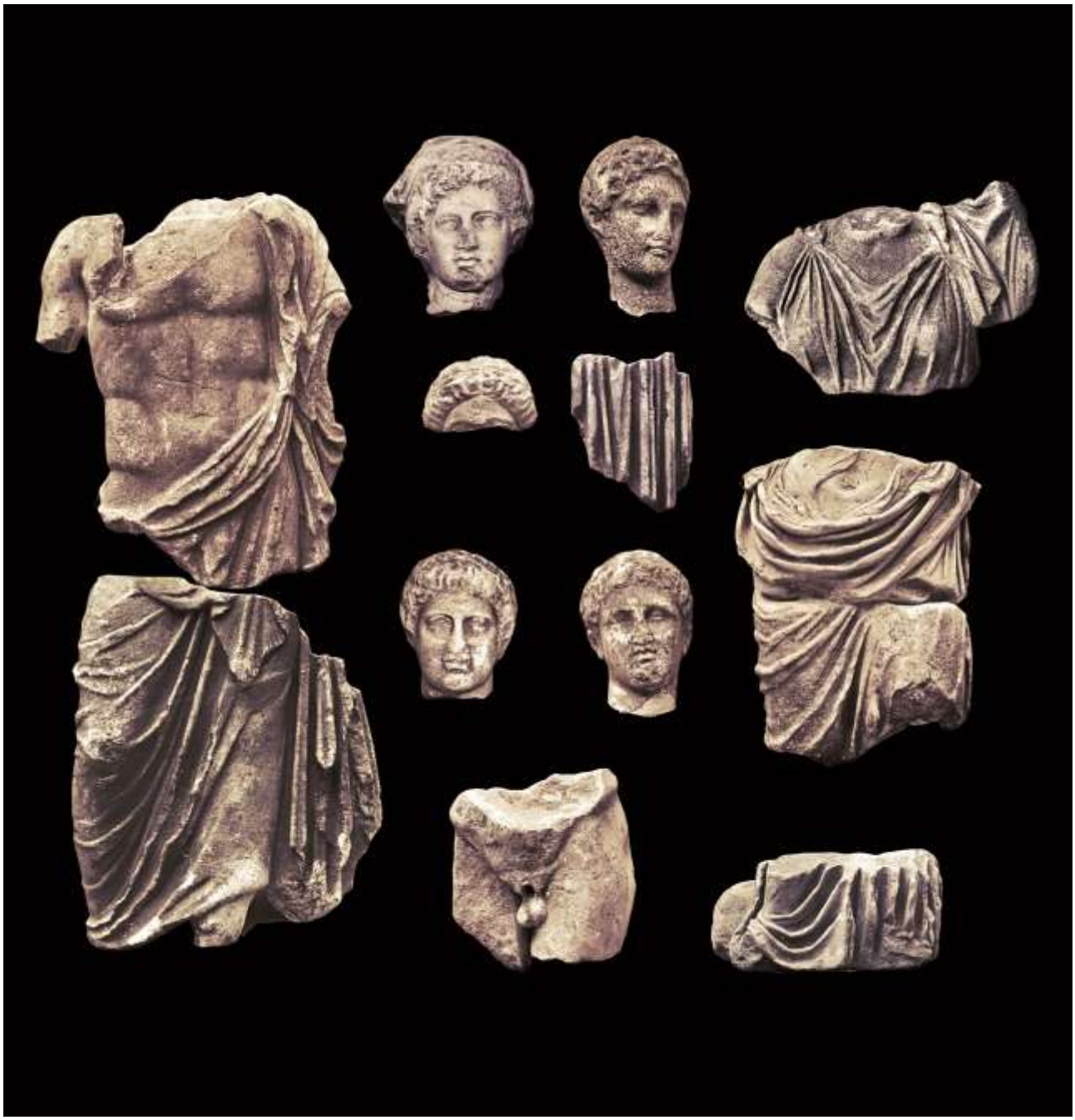
Ил. 24. Сравнение пластических особенностей скульптур Фидия

a) **Амазонка Шарра** (фрагмент). 100-130 гг. н. э. Мрамор. В. 194 см. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген. Инв. № 1658

b) **Голова Афины из Тиволи (тип Медичи).** 118-134 гг. н. э. Мрамор. В. 51 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № 168,67,75

c) **Фидий и Агоракрит. Немезида из Рамнунта** (фрагмент). 425 г. до н. э. Мрамор. В. 41,9 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1820,0513.2

d) **Дрезденский Зевс** (фрагмент). 130-150 гг. н. э. Мрамор. В. 197,5 см. Собрание скульптуры, Дрезден. Инв. № Hm 68



Ил. 25. Фигуры рельефов постамента колосса Немезиды в Рамнунте

Фидий (?) и Агоракрит. Фрагменты рельефов постамента колосса Немезиды в Рамнунте. 425 г. до н. э. Мрамор. Национальный музей, Афины. Инв. № 211+212; 203; 204; 209; 206; 210; 205; 206a; 208; 214; 213



Ил. 26. Сравнение пропорций скульптур Фидия

a) **Афина Пацифера (тип Медичи).** II в. н. э. Мрамор. В. 290 см. Дом Пилата, Севилья. Инв. № 839

b) **Дрезденский Зевс.** 130-150 гг. н. э. Мрамор. В. 197,5 см. Собрание скульптуры, Дрезден. Инв. № Hm 68



Рис. 27. Реплики скульптур круга Фидия

a) **Кора Альбани.** Слепок. Гипс. В. 188,5 см. Собрание слепков, Гамбург. Инв. № 20. (Оригинал 2 в. н. э. Вилла Альбани, Рим. Инв. № 749)

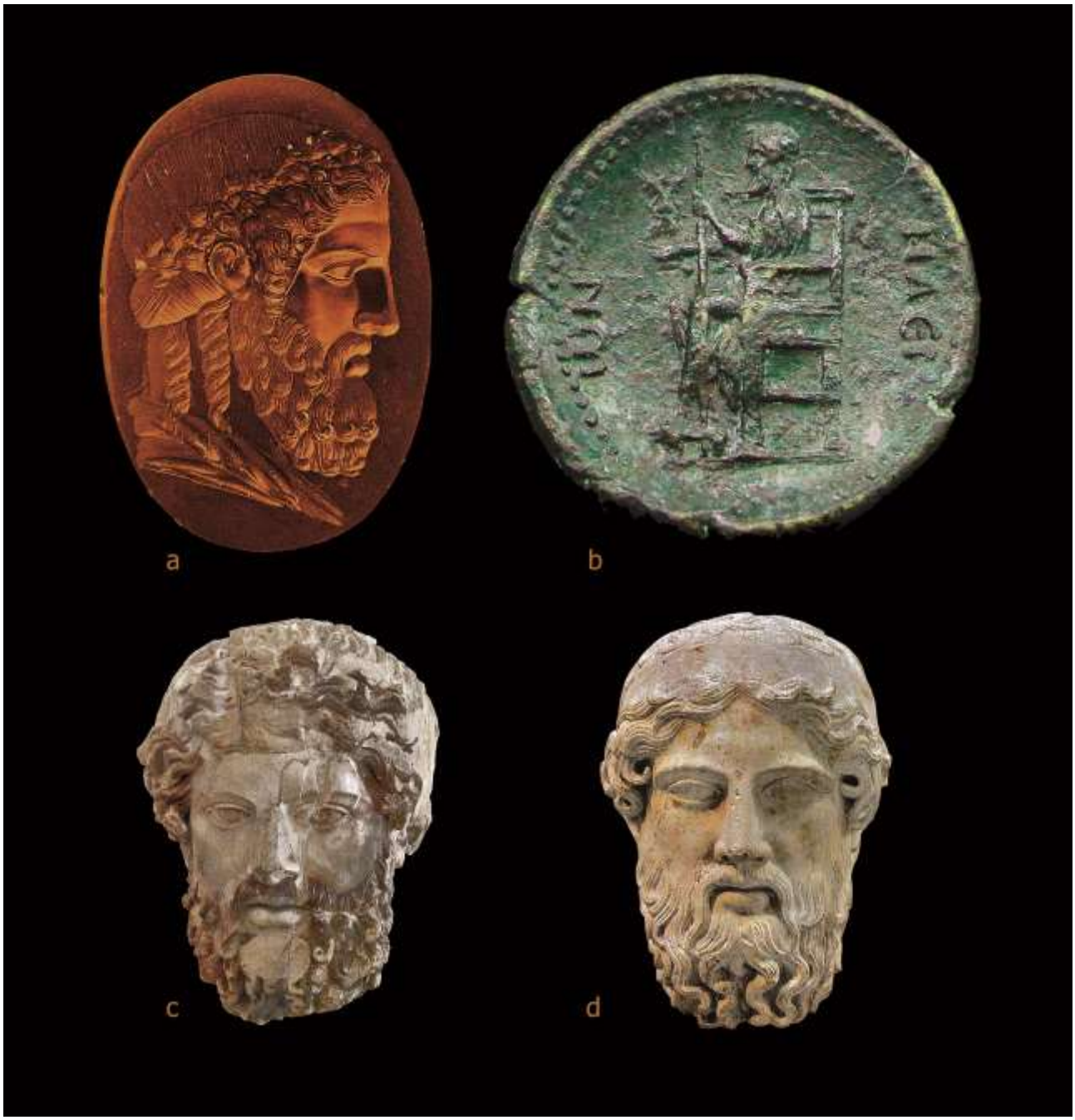
b) **Афина Фарнезе.** III в. н. э. Мрамор. В. 224 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № 6024



Ил. 28. Сравнение Немезиды Фидия и Просительницы Барберини

a) **Торс Немезиды из Рамнунта** (уменьшенная реплика). II в. н. э. Мрамор. В. 193 см. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген. Инв. № 2086

b) **Просительница Барберини.** Около 20 г. до н. э. Мрамор. В. 102 см. Лувр, Париж. Инв. № Ma 3433



Ил. 29. Скульптурное наследие Фидия: колосс Зевса в Олимпии

a) **Гилл. Зевс Олимпийский.** Инталия. I в. н. э. Сердолик. 3,7x2,6 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № ГР-21413

b) **Сестерций Адриана, посвященный Элиде.** 113 г. н. э. Бронза. Д. 3,5 см. Археологический музей, Флоренция. Инв. № 36065

c) **Голова Зевса.** 370-360 гг. до н. э. Мрамор. В. 38 см. Музей античной Кирены, Шаххат. Инв. № 14.129

d) **Голова гермы.** I-II вв. н. э. Мрамор. В. 36,8 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Инв. № 13.231.2



Ил. 30. Скульптурное наследие Фидия: колосс Зевса в Мегаре

a) **Юпитер Версальский (дополнения отмечены темным; фрагмент).** II в. н. э. Мрамор. В. 427 см. (в. античной части 144 см.) Лувр, Париж. Инв. № MR 251 (MA 78)

b) **Слепок Юпитера Версальского.** Гипс. В. 155 см. Музей изящных искусств, Будапешт. Инв. № Ag 158

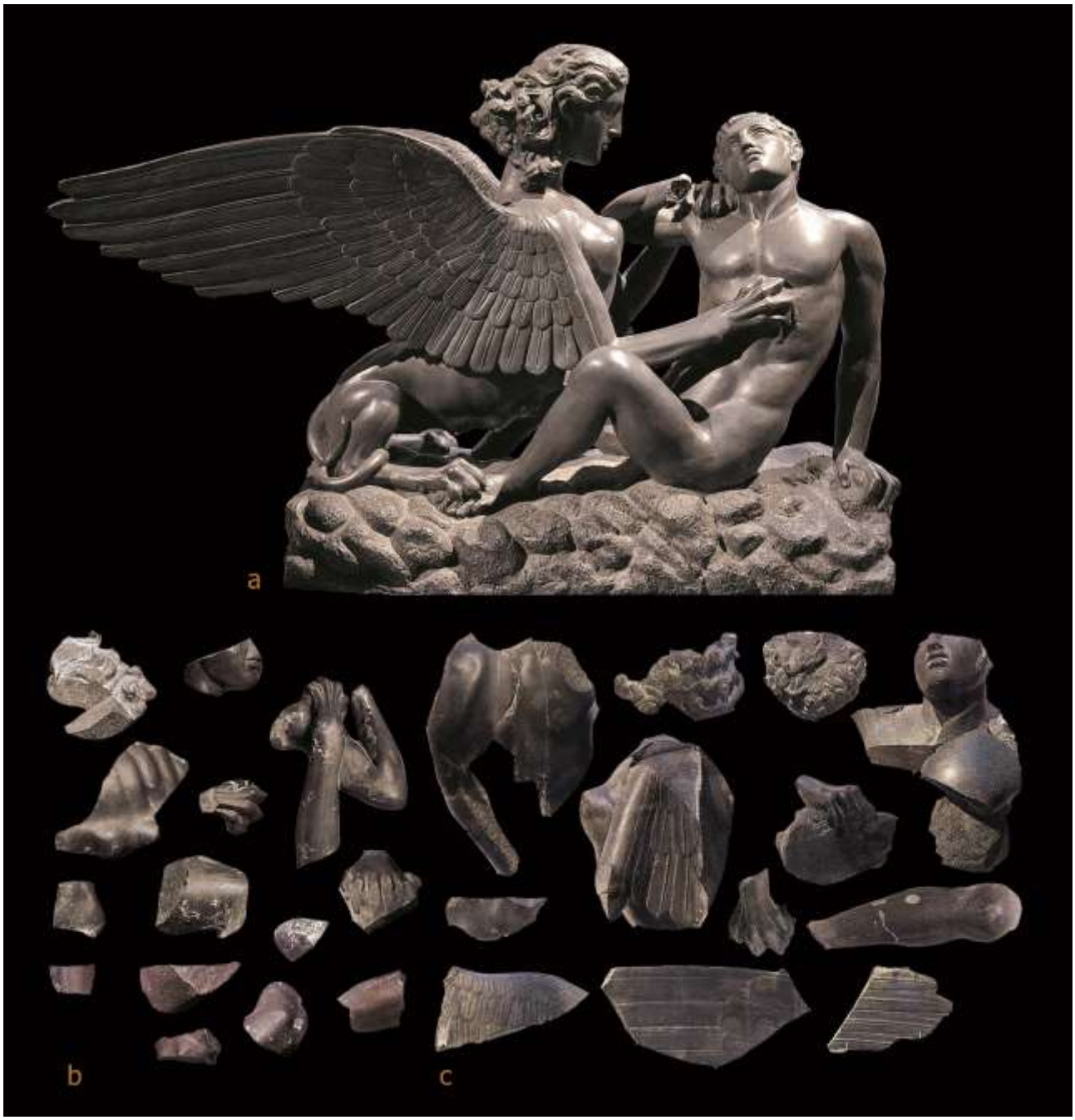


Ил. 31. Скульптурное наследие Фидия: Ника

a) **Ника.** I в. до н. э. Мрамор. В. 168 см. Государственный музей, Берлин. Инв. № SK 226

b) **Голова Ники.** II в. н. э. Мрамор. В. 41,7 см. Музей агоры, Афины. Инв. № S 2354

c) **Формы для покрытия стеклянной пастой одежд Ники колосса Зевса из мастерской Фидия в Олимпии.** 430 гг. до н. э. Терракота. В. 30 см. Археологический музей, Олимпия. Инв. № G 1 et seq.



Ил. 32. Скульптурное наследие Фидия: Сфинкс трона Зевса в Олимпии

a) **Сфинкс. Реконструкция.** I в. до н. э. Гипс. В. 86 см. Музей истории искусств, Вена. Инв. № 1615

b) **Фрагменты Сфинкса.** 90-110 гг. н. э. Темно-серый песчаник. Британский музей, Лондон. Инв. № 1868,0620.135; 1868,0620.133; 1874,025.74; 1868,0620.579; 1868,620.131; 1874,025.72; 1868,0620.134; 1868,0620.132

c) **Фрагменты Сфинкса.** 90-110 гг. н. э. Темно-серый песчаник. Музей истории искусств, Вена. Инв. № I 1536



Ил. 33. Скульптурное наследие Фидия: часть восточного ионического фриза Парфенона

Слепки части восточного ионического фриза Парфенона (Плита VI; 38-48). Рельефы до работ графа Элгина по демонтажу фриза. Формовка 1802 г. Оригинал 438 г. до н. э. частично утрачен. Гипс. В. 100 см. Музей слепков Археологического института Геттингенского университета, Геттинген, Нижняя Саксония. Инв. № 176 a, b, c, d



Ил. 34. Скульптурное наследие Фидия: часть южного ионического фриза Парфенона

Фидий и др. Часть южного ионического фриза Парфенона (Плиты XLIV, XLV, XLVI, XLVII; 130-149). 438 гг. до н. э. Мрамор. В. 100 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1816,0610.86; 1816,0610.88; 1816,0610.84; 1816,0610.80-90



Ил. 35. Особенности показа драпировок на рельефах трона Зевса в Олимпии

а) **Гибель Ниобид.** I в. до н. э. Мрамор. Д. 96 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1877.7-27.1

b) **Гибель Ниобид.** I в. н. э. Мрамор. 48x194 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № А 434



Ил. 36. Скульптурное наследие Фидия: Амазономахия щита Афины Парфенос

a) **Амазономахия из Пирея.** 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 98,5 см. Археологический музей, Пирей. Инв. № 2117+2080+2094

b) **Поверженный афинянин на саркофаге из Афродисия**. 140-150 гг. н. э. Мрамор. В. 36 см. Музей Афродисия, Кария. Инв. № 75-78



Ил. 37. Скульптурное наследие Фидия: Амазономахия щита Афины Парфенос

a) **Амазономахия из Пирея.** 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 70,6 см. Археологический музей, Пирей. Инв. № 2116+2059+2028

b) **Анакреонт.** Около 100 г. н. э. Мрамор. В. 48,3 см. Институт искусства, Чикаго. Инв. № E19443



Ил. 38. Скульптурное наследие Фидия: Амазономахия щита Афины Парфенос

a) **Афинянин в коринфском шлеме. Амазономахия из Пирея.** 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 63 см. Археологический музей, Пирей. Инв. № 2012+2022

b) **Сидящая амазонка. Амазономахия из Пирея.** 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 48 см. Археологический музей, Пирей. Инв. № 2112

c) **Амазономахия.** 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 90 см. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген. Инв. № 2016



Ил. 39. Скульптурное наследие Фидия: Амазономахия щита Афины Парфенос

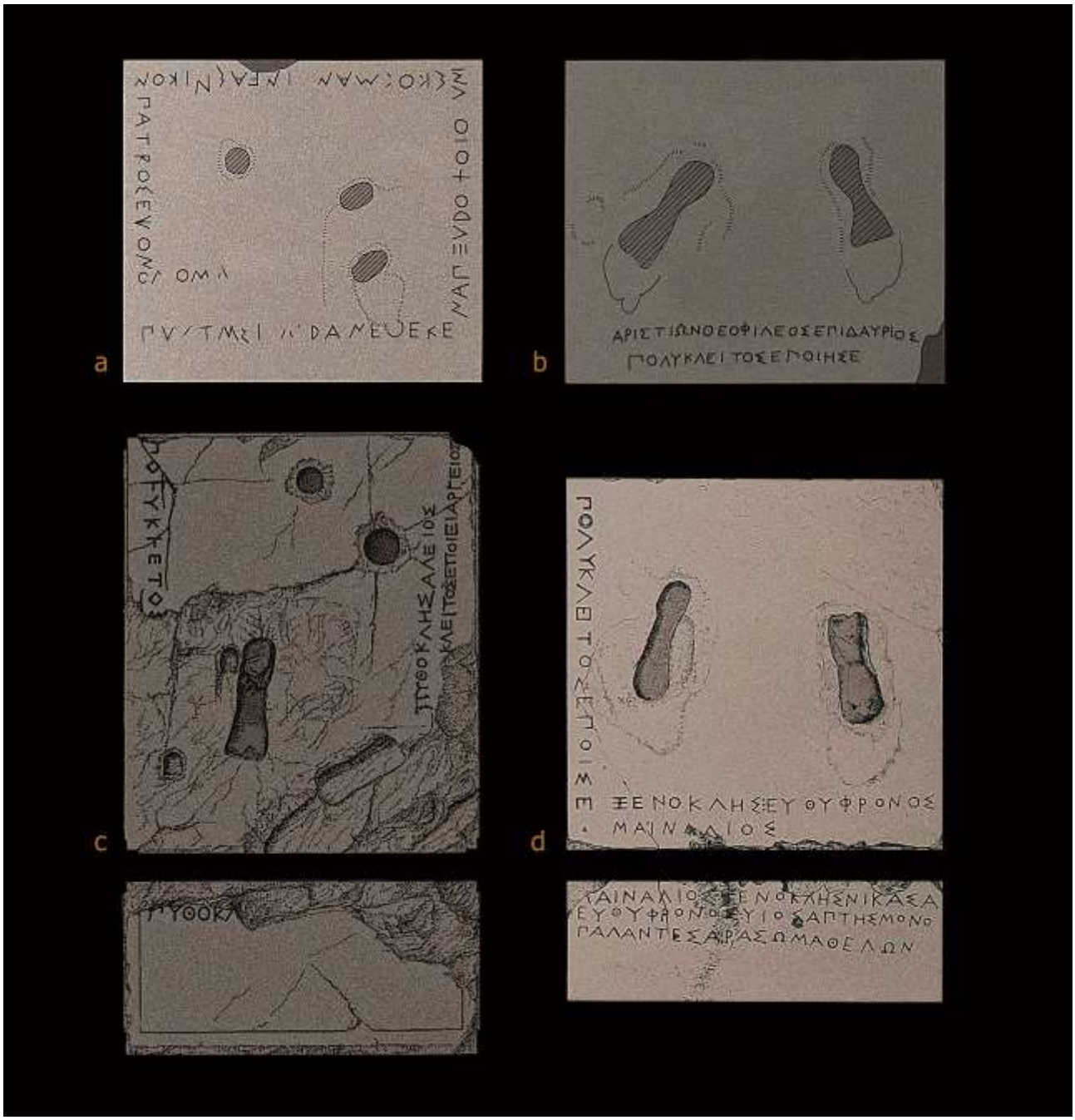
a) **Афинянин.** Ок. 100 г. н. э. Мрамор. В. 46 см. Государственный музей, Берлин. Инв. № 1842.

b) **Амазонка. Амазономахия из Пирея.** 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 98 см. Археологический музей, Пирей. Инв. № 2206

c) **Афинянин.** 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 55 см. Музей Афродисия, Кария. Инв. № 75-64

d) **Перикл.** 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 21 см. Музей Афродисия, Кария. Инв. № 74-247

e) **Мертвая амазонка. Амазономахия из Пирея.** 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 46,6 см. Археологический музей, Пирей. Инв. № 2007+2204



Ил. 40. Сохранившиеся базы статуй Поликлета в Олимпии

a) **База Киниска (прорисовка).** 460 г. до н. э. Мрамор. В. 18 см. Археологический музей, Олимпия. Инв. № Λ 526

b) **База Аристиона (прорисовка).** 452 г. до н. э., сигнатура поновлена в 370 гг. до н. э. Черный известняк. В. 22 см. Археологический музей, Олимпия. Инв. № Λ 165

c) **База Пифокла (прорисовка).** 452 г. до н. э., сигнатура поновлена в I в. до н. э. Черный известняк. В. 24 см. Археологический музей, Олимпия. Инв. № Λ 532

d) **База Ксенокла (прорисовка).** 444 г. до н. э., сигнатура поновлена в IV в. до н. э. Мрамор. В. 22 см. Археологический музей, Олимпия. Инв. № Λ 164



Ил. 41. Сравнение локонов волос Амазонки (тип Сосикла), Диадумена и Дорифора. Амазонка из собрания Лувра (дополнения отмечены темным)

a) **Голова Амазонки (тип Сосикла).** I в. н. э. Мрамор. В. 29 см. Палаццо Консерваторов, Рим. Инв. № 1091

b) **Голова Диадумена.** II в. н. э. Мрамор. В. 28,5 см. Собрание скульптуры, Дрезден. Инв. № Hm 71

c) **Аполлоний Афинский. Герма Дорифора Поликлета** (фрагмент). I в. до н. э. Бронза. В. 51,6 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № NM 4885

d) **Амазонка (тип Сосикла).** II в. н. э. Мрамор. В. 204,5 см. Лувр, Париж. Инв. № MA 552



Ил. 42. Сравнение лицевых масок реплик произведений Поликлета

a) **Голова Амазонки (тип Сосикла).** I в. н. э. Мрамор. В. 29 см. Палаццо Консерваторов, Рим. Инв. № 1091

b) **Голова Атлета из Аполлонии (тип Вестмакотта).** I в. н. э. Мрамор. В. 21 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1908,0410.1

c) **Диадумен с Делоса** (фрагмент). I в. н. э. Мрамор. В. 195 см. Национальный археологический музей, Афины. Инв. № 1826

d) **Дорифор из Помпей** (фрагмент). Около 10 г. н. э. Мрамор. В. 212 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № 6011



Ил. 43. Сравнение положения ног и поворота головы Атлета Вестмакотта и Амазонки Сосикла

a) **Атлет Вестмакотта.** I в. н. э. Мрамор. В. 152 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1857,0807.1

b) **Сосикл. Амазонка Поликлета.** Около 150 г. н. э. Мрамор. В. 202 см. Капитолийский музей, Рим. Инв. № 651



Ил. 44. Сравнение жестов рук и поворота головы Икара и Амазонки Сосикла

a) **Икар с виллы Ривальди.** Около 60 г. н. э Мрамор. В. 102 см. Музей Чентрале Монтемартини, Рим. Инв. № MC 2307

b) **Сосикл. Амазонка Поликлета.** Около 150 г. н. э. Мрамор. В. 202 см. Капитолийский музей, Рим. Инв. № 651



Ил. 45. Разница решения позвоночного столба скульптуры Поликлета и Амазонки (тип Шарра)

a) **Диадумен из Везона.** 118-138 гг. н. э. Мрамор. В. 189 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1870,0712.1

b) **Амазонка (тип Шарра).** Около 20 г. н. э. Мрамор. В. 202 см. Античное собрание, Берлин. Инв. № Sk 7



Ил. 46. Разница пластического языка Поликлета 440 и 420 гг. до н. э.

a) **Дорифор из Помпей**. Около 10 г. н. э. Мрамор. В. 212 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № 6011

b) **Диадумен с Делоса**. I в. н. э. Мрамор. В. 195 см. Национальный археологический музей, Афины. Инв. № 1826



Ил. 47. Скульптурное наследие Поликлета: Пифокл и Диомед

a) **Дрезденский эфеб.** I в. н. э. Мрамор. В. 157 см. Собрание скульптуры, Дрезден. Инв. № Hm 88

b) **Диомед из Кум** (уменьшенная реплика). II в. н. э. Мрамор. В. 177,5 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № 144978



Ил. 48. Скульптурное наследие Поликлета: Персей и Апоксиомен

a) **Персей с головой Медузы.** I в. н. э. Мрамор. В. 160 см. Археологический музей Остии, Рим. Инв. № 99

b) **Атлет Лансдаун (Апоксиомен).** I в. до н. э. Мрамор. В. 180,34 см. Музей искусств округа Лос-Анжелес, Лос-Анжелес, Калифорния. Инв. № 49.23.12



Ил. 49. Скульптурное наследие Поликлета: Геракл и Орест

a) **Геракл** (уменьшенная реплика). I в. н. э. Мрамор. В. 48,5 см. Музей древней скульптуры Барракко, Рим. Инв. № MB 109

b) **Орест из группы Сан Ильдефонсо** (реплика Аполлона Савкроктона работы Праксителя, дополняющая Ореста, не показана). Около 10 г. н. э. Мрамор. В. 161 см. Прадо, Мадрид. Инв. № E000028



Ил. 50. Скульптурное наследие Поликлета

a) **Атлет Петворт.** I в. н. э. Мрамор. В. 175 см. Петворт-Хаус, Западный Сассекс. Инв. № 9

b) **Атлет.** 140 г. н. э. Бронза. В. 142, 6 см. Музей искусств, Толидо, Огайо. Инв. № 1966.126



Ил. 51. Скульптурное наследие Поликлета

a) **Марк Коссутий Кедрон. Пан Поликлета.** 45-25 гг. до. н. э. Мрамор. В. 115 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1805,0703.28

b) **Нарцисс Кампана.** I в. н. э. Мрамор. В. 114 см. Лувр, Париж. Инв. № Ma 456



Ил. 52. Скульптурное наследие Поликлета

a) **Гермес** (уменьшенная реплика). Около 20 г. до н. э**.** Бронза. В. 63 см. Музей Пти-Пале, Париж. Инв. № ADUTI

b) **Саарбрюкенский Эфеб.** I в. н. э. Бронза. В. 147 см. Национальный археологический музей, Афины. Инв. № X.26087



Ил. 53. Скульптурное наследие Поликлета: Гермес

a) **Гермес с младенцем Дионисом.** 96-192 гг. н. э**.** Мрамор. В. 196 см. Галерея Уффици, Сады Боболи, Флоренция. Инв. № 6406

b) **Голова Гермеса (тип Дискофора).** 140 г. н. э. Мрамор. В. 24,8 см. Государственный музей, Берлин. Инв. Sk 1833

c) **Гермес на саркофаге из Афродисия** (фрагмент). 117-138 гг. н. э. Мрамор. В. 51 см. Музей Афродисия, Кария. Инв. № S-2



Ил. 54. Скульптурное наследие Поликлета: Ксенокл

a) **Незавершенный Дискофор.** II в. н. э. Мрамор. В. 183 см. Музей Афродисия, Кария. Инв. № 79/10/210

b) **Дискофор.** I в. н. э. Мрамор. В. 161 см. Музей Афродисия, Кария. Инв. № 70-502/3



Ил. 55. Живописное наследие Поликлета: Поликсена

a) **Картина Поликлета «Поликсена» на античной инталии берлинского собрания** (Инв. № 6889). Слепок. Сера. 2,1x1,7 см. Государственный музей-усадьба «Архангельское», Красногорск. Инв. №. С 5337

b) **Картина Поликлета «Поликсена» на кувшине со сценами Троянского цикла** (из сарматского кургана 4, Красный Кут). II в. н. э. Бронза. В. 21 см. Историко-краеведческий музей, Таганрог. Инв. № А-1908



Ил. 56. Живописное наследие Поликлета

a) **Картина Поликлета «Гермес и Ио» на античной инталии.** I в. до н. э. Сердолик. В. 2,4 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. № Ж.1228

b) **Картина Поликлета «Геракл и Омфала» на античной инталии.** 25 г. до н. э. Сердолик. В. 3,3 см. Музей Гетти, Лос-Анджелес. Инв. № 2017.2

c) **Картина Поликлета «Игрок в мяч» на надгробной стеле из Пирея.** 400-375 гг. до н. э. Мрамор. В. 44 см. Национальный археологический музей, Афины. Инв. № 873



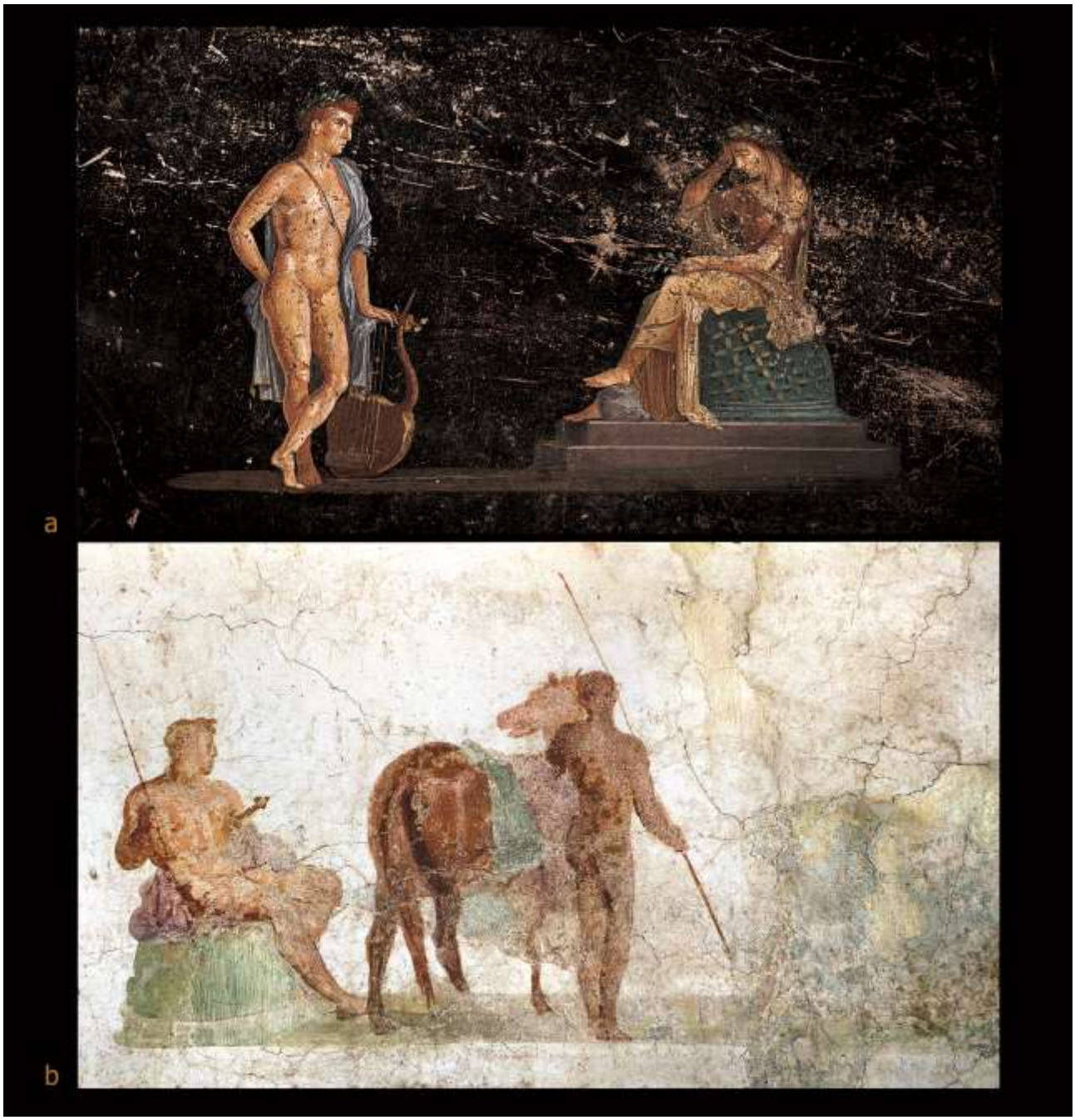
Ил. 57. Живописное наследие Поликлета: Диомед, похищающий Палладий

a) **Диомед Поликлета** (дополнение отмечено темным)**.** Гравюра Ф. фон Штоша утраченной инталии из собрания Н. Никколи (Gemae antiquae celatae, 76), Амстердам. 1724 г.

b) **Драхма Аргоса.** 370-250 гг. до н. э. Серебро. Д. 2 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1880,0503.3

c) **«Диомед» на античной инталии из собрания Либигхауса.** Слепок. Сера. 4x3,5 см. Государственный музей-усадьба «Архангельское», Красногорск. Инв. №. С 5343

d) **Орест в Дельфах.** I в. н. э. Мрамор. В. 75,5 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № 6689



Ил. 58. Живописное наследие Поликлета

a) **Список с картины Поликлета «Аполлон и Кассандра».** Фрагмент фрески триклиния дома Авла Рустия Вера в Помпеях. 90 г. до н. э. – 20 г. н. э. Инсула 10, район IX. Археологический парк Помпеи

b) **Список с картины Поликлета «Диоскуры»**. Фрагмент фрески нимфея Проходного дома Нерона. 54-64 гг. н. э. Палатинский музей, Рим



Ил. 59. Изображение колосса Геры Поликлета (дополнения отмечены светлым)

Краснофигурный апулийский лекиф из Руво-ди-Пулья (фрагмент). 365-350 гг. до н. э. Керамика. В. 35,5 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1856,1226.44



Ил. 60. Изображения колосса Геры Поликлета

a) **Вотивная стела.** IV в. до н. э. Известняк. Археологический музей, Аргос

b) **Фрагмент краснофигурного апулийского кратера.** 380-370 гг. до н. э. Керамика. Частное собрание, Киль

c) **Диассарион Антонина Пия.** 138-161 гг. н. э. Бронза. Д. 2,5 см. Арголида, местный чекан. AE24. Частное собрание BCD, Peloponnesos 1190



Ил. 61. Уменьшенная реплика колосса Геры Поликлета

Торс Геры из Вашано в Умбрии (уменьшенная реплика). 31 г. до н. э. – 69 г. н. э. Мрамор. В. 117,5 см. Музей изящных искусств, Бостон. Инв. № 03.749



Ил. 62. Сравнение голов Амазонки (тип Сосикла), Эфеба (тип Вестмакотта) с Деметрой Людовизи (дополнения отмечены темным)

a) **Голова Амазонки (тип Сосикла).** II в. н. э. Мрамор. В. 25 см. Галерея статуй, Ватикан. Инв. № 748

b) **Голова Атлета из Аполлонии (тип Вестмакотта).** I в. н. э. Мрамор. В. 21 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1908,0410.1

c) **Деметра Людовизи.** II в. н. э. Мрамор. Палаццо Алтемпс, Рим. Инв. № 8596



Ил. 63. Хрисоэлефантинный колосс Геры Поликлета

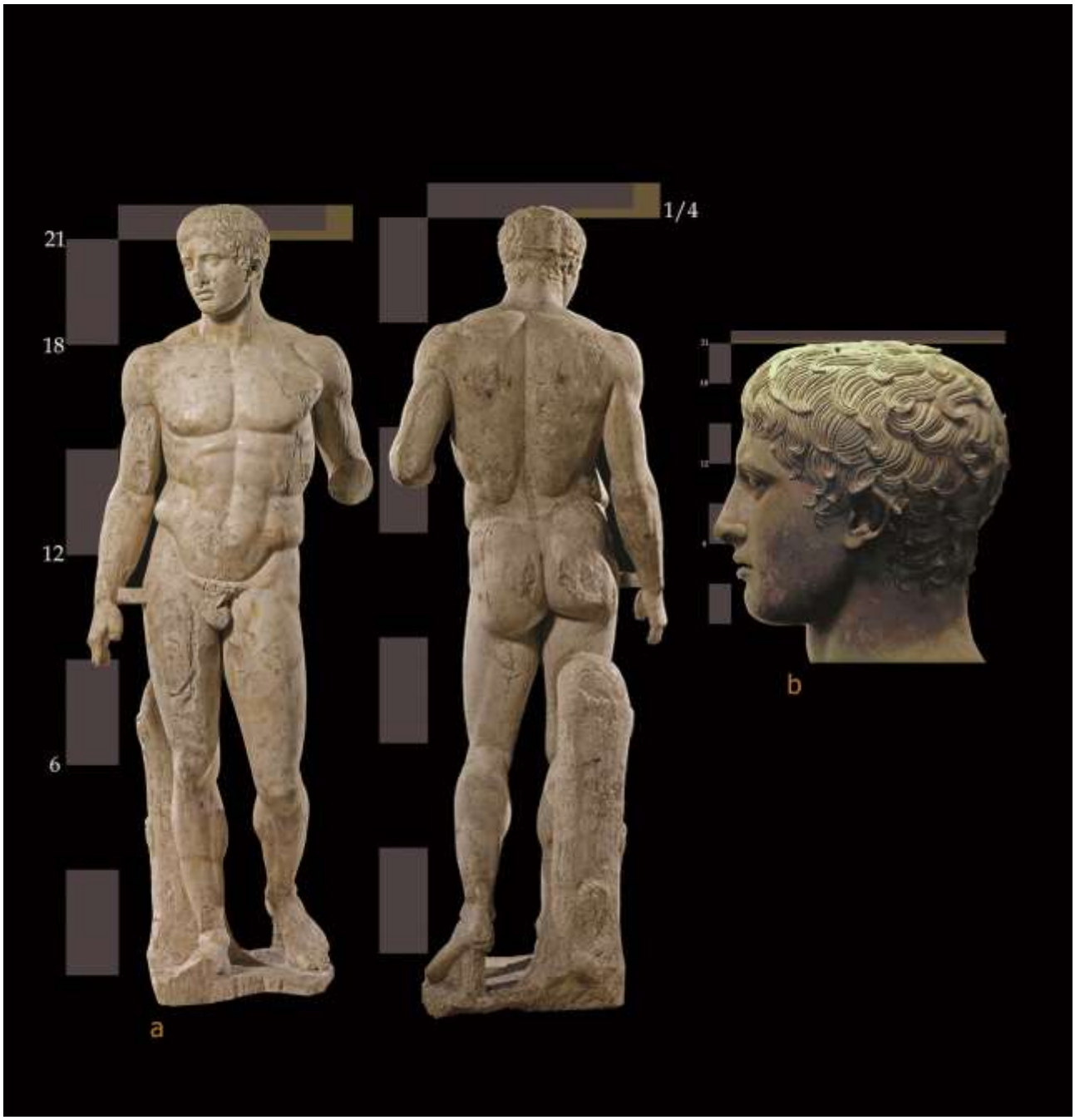
Колосс Геры в Аргосе. 400 г. до н. э. Реконструкция автора, при участии Н. В. Акилова и К. Н. Гаврилина



Ил. 64. Скульптурное наследие Поликлета: Амиклейская Афродита и Зевс Филий

a) **Афродита из Эпидавра.** I в. н. э. Мрамор. В. 150 см. Национальный археологический музей, Афины. Инв. № 262

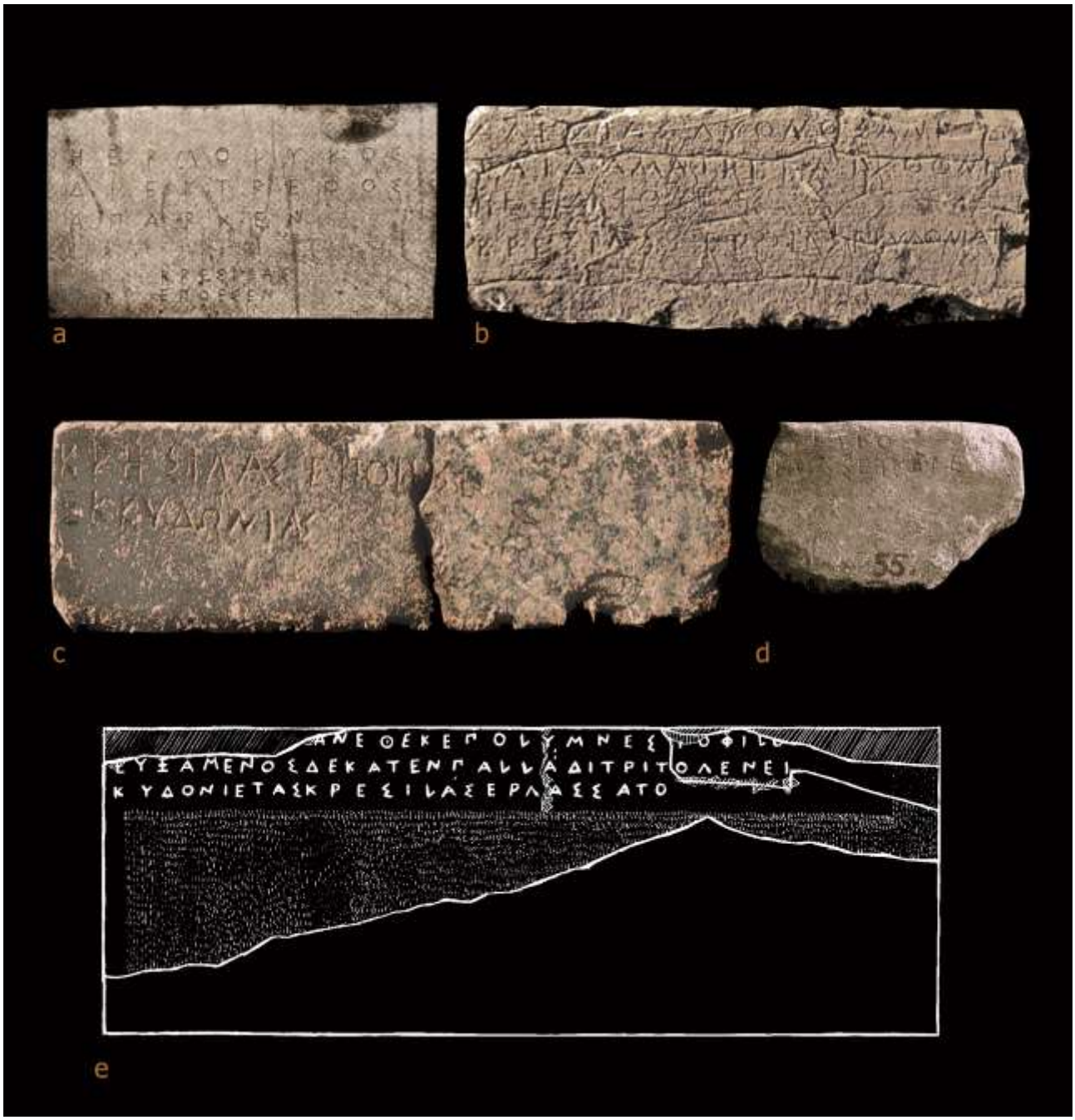
b) **Дионис Тиволи.** 118-134 гг. н. э. Мрамор. В. 189,5 см. Палаццо Массимо, Рим. Инв. № 622



Ил. 65. Скульптурный канон Поликлета в числовых отношениях саисского канона

a) **Дорифор**. I в. н. э. Мрамор. В. 196 см. Институт искусств, Миннеаполис. Инв. № 86.6

b) **Аполлоний Афинский. Герма Дорифора Поликлета** (фрагмент). I в. до н. э. Бронза. В. 51,6 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № NM 4885



Ил. 66. Сохранившиеся базы статуй Кресила

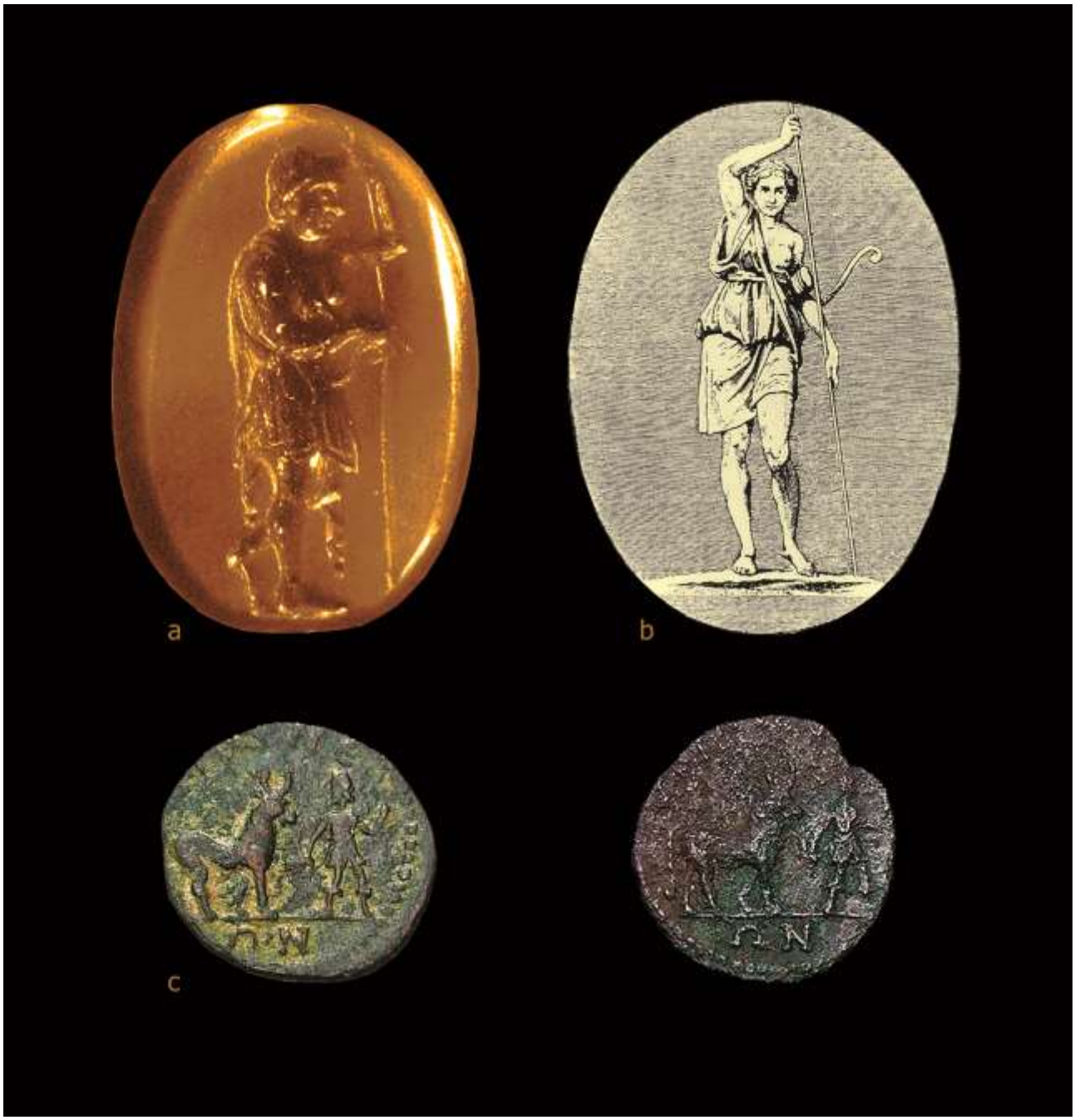
a) **База Диитрефа.** 411 г. до н. э. Мрамор. В. 48 см. Музей Акрополя, Афины. Инв. № 13201

b) **База коровы**. 450 г. до н. э. Мрамор. В. 32 см. Эрмиони, Бисти

c) **Нижний блок базы Аполлона.** 440 г. до н. э. Мрамор. В. 30,5 см. Археологический музей, Дельфы. Инв. № SD 302 (1362)

d) **Фрагмент базы Перикла.** 429 г. до н. э. Мрамор. В. 18 см. Эпиграфический музей, Афины. Инв. № ΕΜ 6258

e) **База Паллады (прорисовка)**. 440 г. до н. э. Мрамор. В. 27 см. Музей Акрополя, Афины. Инв. № 6978



Ил. 67. Эфесские Амазонки на инталиях и корова на монетах Гермионы

a) **Амазонка (тип Сосикла).** Из собрания А. Шабулле. Инталия. I в. н. э. Агат. 1,3x0,9 см. Кабинет медалей, Париж. Инв. № 58.1846b

b) **Диана-охотница (Амазонка, тип Маттеи).** Зеленый кварц. 1,3x8,7 см. Гравюра Ж. Фужерона утраченной инталии из собрания Р. Мида (L. Natter, Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, compare avec la méthode moderne, 48f, XXXI), Лондон. 1754 г.

c) **Диассарионы Каракаллы.** 202-205 гг. н. э. Бронза. Д. 2,5 см. Гермиона, местный чекан. AE21. Частное собрание. BCD Peloponnesos 1308



Ил. 68. Скульптурное наследие Кресила: гермы Перикла

a) **Герма Перикла.** II в. н. э. Мрамор. В. 54 см. Античное собрание, Берлин. Инв. № Sk 1530

b) **Лицевая маска гермы Перикла.** I в. н. э. Мрамор. В. 29 см. Музей искусства, Принстон. Инв. № y1962-132

c) **Герма Перикла.** II в. н. э. Мрамор. В. 58,42 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1805,0703.91

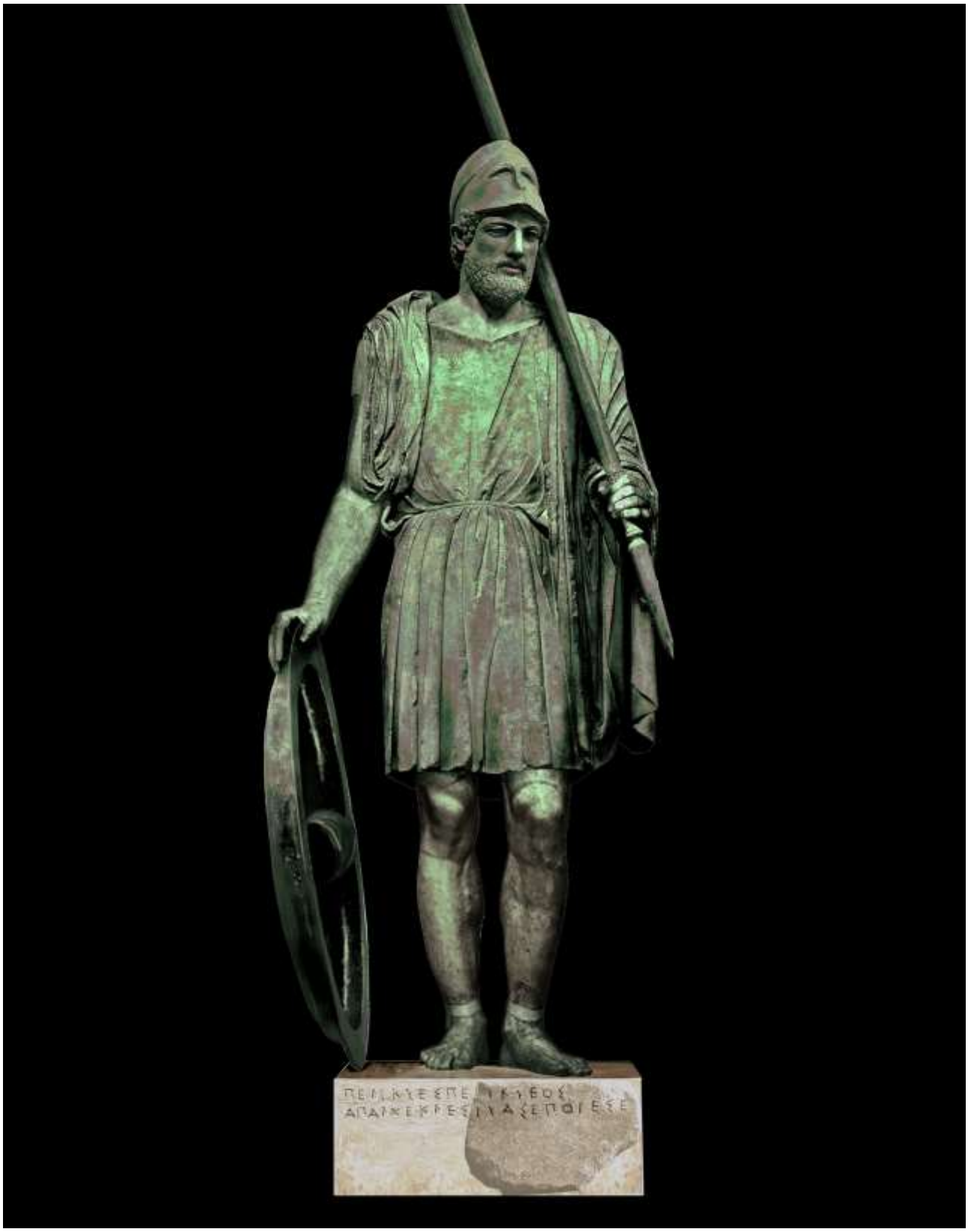
d) **Герма Перикла.** II в. н. э. Мрамор. В. головы 40 см. Музей Барракко, Рим. Инв. № MB 96

e) **Герма Перикла** (фрагмент). II в. н. э. Мрамор. В. 183 см. Музей Пио-Клементино, Ватикан. Инв. № 269



Ил. 69. Изображение Перикла в иконографии статуи работы Кресила

Стела с изображением двух воинов: таманский рельеф. Третья четверть IV в. до н. э. Мрамор. В. 188 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Инв. № Ф-1601



Ил. 70. Посмертный памятник Периклу работы Кресила

Статуя Перикла Олимпийца в Афинах. 429 г. до н. э. Реконструкция автора



Ил. 71. Скульптурное наследие Кресила: Аполлон Пифийский и Смертельно раненный (дополнения отмечены темным)

a) **Кассельский Аполлон (Аполлон Конти).** 90-110 гг. н. э. Мрамор. В. 205,5 см. Античная коллекция дворца Вильгельмсхеэ, Кассель. Инв. № Sk. 3

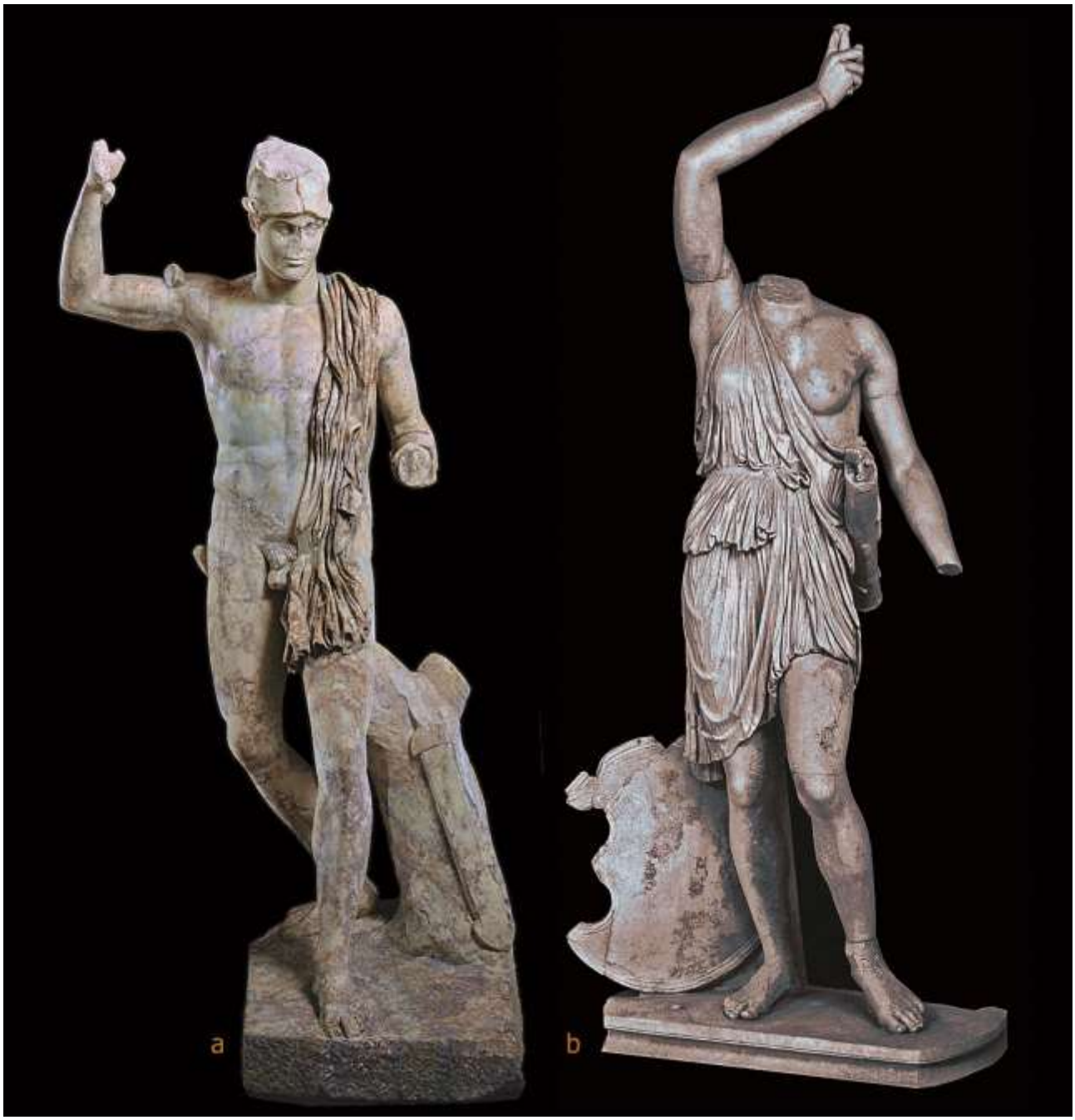
b) **Гладиатор Фарнезе.** 190-199 гг. н. э. Мрамор. В. 190 см. Национальный археологический музей, Неаполь. Инв. № 6416



Ил. 72. Сравнение решения позвоночного столба скульптур Кресила: Аполлон Пифийский и Диитреф

a) **Кассельский Аполлон (Аполлон Конти).** 90-110 гг. н. э. Мрамор. В. 205,5 см. Античная коллекция дворца Вильгельмсхеэ, Кассель. Инв. № Sk. 3

b) **Раненый воин из Кизика (воссозданы голени и ствол дерева).** II в. н. э. Мрамор. В. верхней части 128 см. Британский музей, Лондон. Инв. № 1876,0903.1+1876,0903.2



Ил. 73. Скульптурное наследие Кресила: Диитреф и Раненая Амазонка

a) **Раненый воин.** 138-181 гг. н. э. Мрамор. В. 221 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Инв. № 25.116

b) **Амазонка (тип Маттеи).** 118-134 гг. н. э. Мрамор. В. 218 см. Музей Канопы, Тиволи. Инв. № 2266



Ил. 74. Посмертный памятник Диитрефу работы Кресила

Статуя Диитрефа в Афинах. 411 г. до н. э. Реконструкция автора



Ил. 75. Скульптурное наследие Кресила: сравнение голов Аполлона Пифийского, Перикла Олимпийца и Диитрефа

a) **Голова статуи Аполлона Конти.** 90-110 гг. н. э. Мрамор. В. 205,5 см. Античная коллекция дворца Вильгельмсхеэ, Кассель. Инв. № Sk. 3

b) **Голова гермы Перикла.** II в. н. э. Мрамор. В. 183 см. Музей Пио-Клементино, Ватикан. Инв. № 269

c) **Голова статуи раненого воина.** 138-181 гг. н. э. Мрамор. В. 221 см. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Инв. № 25.116



Ил. 76. Скульптурное наследие Кресила: сравнение голов Раненой Амазонки и Паллады Никия

a) **Голова Амазонки из Петворт-Хаус.** II в. н. э. Мрамор. В. 28 см. Петворт-Хаус, Западный Сассекс. Инв. № 18

b) **Голова Афины (тип Веллетри).** 110-130 гг. н. э. Мрамор. В. 55,6 см. Собрание Людвига, Базель. Инв. № Lu 231



Ил. 77. Статуи Афины и Геры (Афродиты?) 425-413 гг. до н. э.

a) **Паллада Веллетри.** I в. н. э. Мрамор. В. 305 см. Лувр, Париж. Инв. № MR 281

b) **Гера Барберини.** II в. н. э. Мрамор. В. 297 см. Музей Пио-Клементино, Ватикан. Инв. № 254



Ил. 78. Раненая Амазонка (тип Маттеи)

a) **Кариатида с Виллы Герода Аттика.** 160-170 гг. н. э. Мрамор. В. 277 см. Национальный археологический музей, Афины. Инв. № 705

b) **Торс Амазонки (тип Маттеи) без колчана**. I в. н. э. Базальт. В. 70 см. Музей античности, Турин. Инв. № 284

c) **Амазонка (тип Маттеи) из Петворт-Хаус.** II в. н. э. Мрамор. В. 199 см. Петворт-Хаус, Западный Сассекс. Инв. № 18



Ил. 79. Кисти рук Амазонки (тип Маттеи)

a) **Слепок с кисти правой руки оригинала Амазонки (тип Маттеи).** II в. н. э. Гипс. В. 14 см. Антикварий, Байи. Инв. № 174.513

b) **Кисть правой руки Амазонки (тип Маттеи)**. 118-134 гг. н. э. Мрамор. Музей Канопы, Тиволи. Инв. № 2266

c) **Кисть левой руки Амазонки (тип Маттеи) (дополнения отмечены темным)**. II в. н. э. Мрамор. Капитолийский музей, Рим. Инв. № 733



Ил. 80. Статуэтка, воспроизводящая мраморный вариант Амазонки Маттеи с луком в руках.

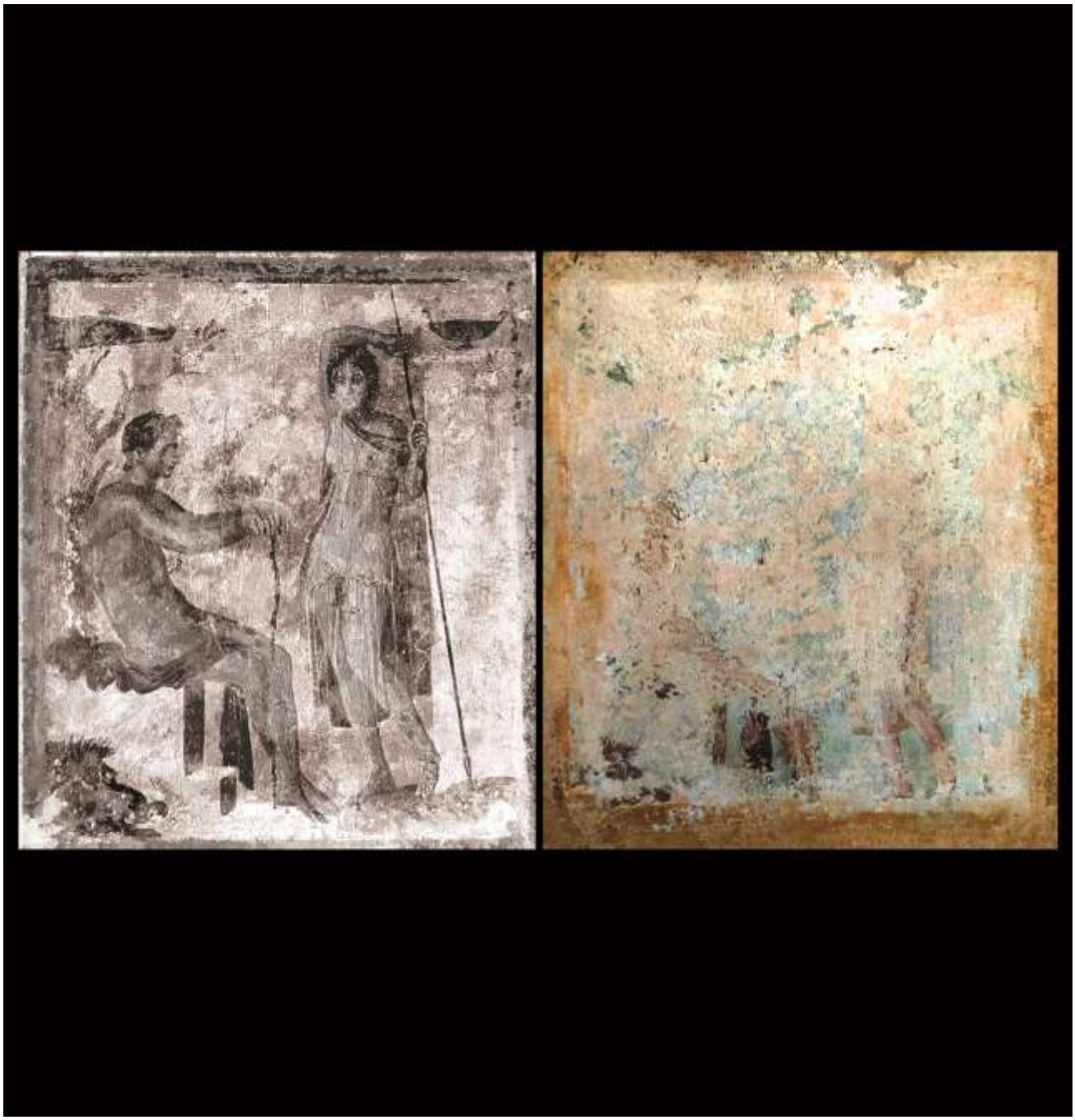
Статуэтка, воспроизводящая мраморный вариант Амазонки (тип Маттеи) с луком в руках. II в. до н. э. Терракота. В. 15 см. Частное собрание Х. Тиелена



Ил. 81. Подсвечник из Баве со статуэткой раненого воина в иконографии Амазонки Маттеи

a) **Слепок статуэтки из Баве.** Гипс. В. 35 см. Музей академического искусства. Бонн

b) **Подсвечник со статуэткой из Баве.** II в. н. э. Бронза. Национальный археологический музей, Сен-Жермен-ан-Лэ

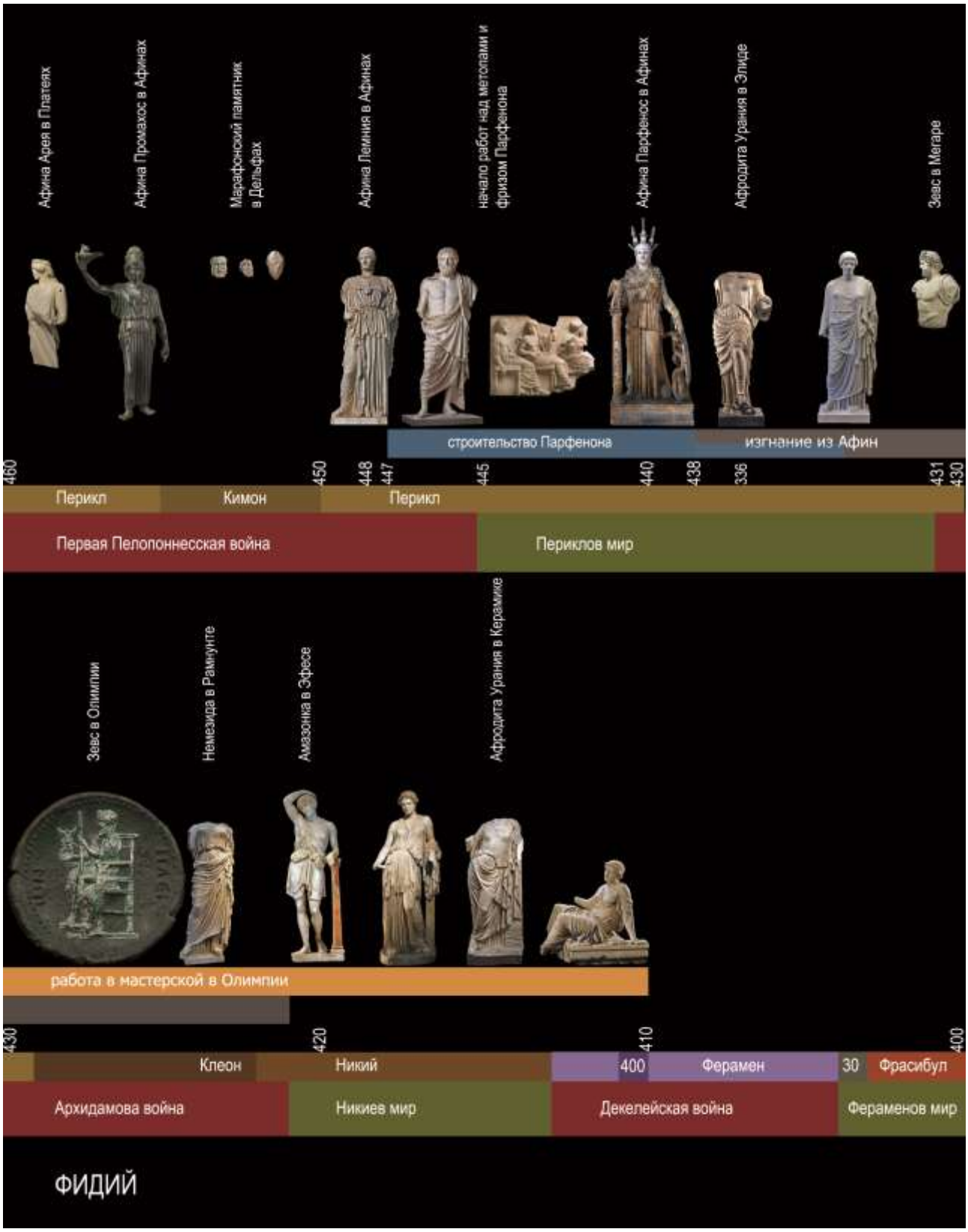


Ил. 82. Фреска из Помпей, изображающая Аталанту в иконографии Амазонки (тип Маттеи) с копьем

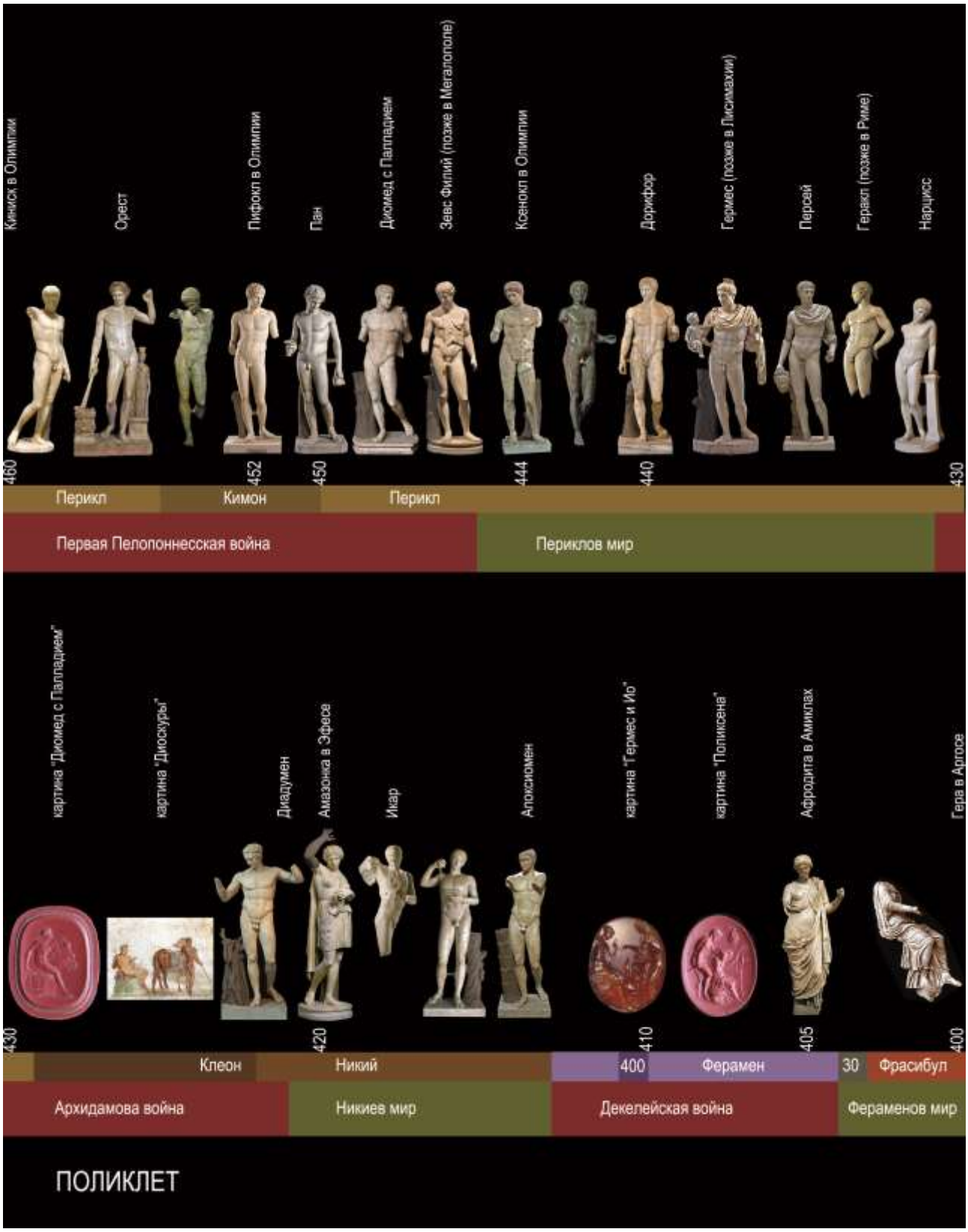
Мелеагр и Аталанта. I в. н. э. Фреска. Дом Венеры в раковине (II, 3, 3), комната 12, центральная часть южной стены. Археологический парк Помпей



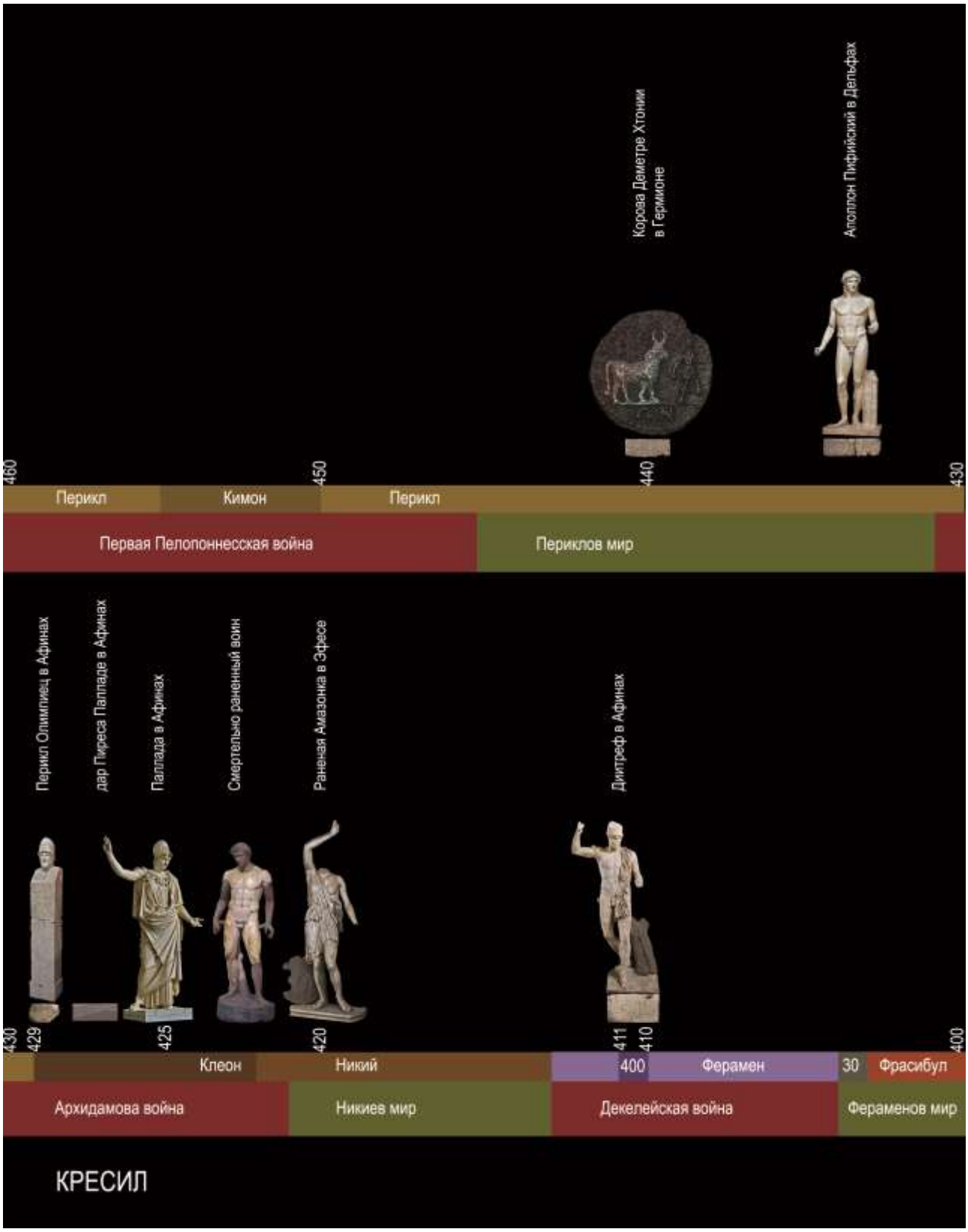
Ил. 83. Статуи Раненых Амазонок в контексте произведений Фидия, Поликлета и Кресила



Ил. 84. Хронология произведений Фидия



Ил. 85. Хронология произведений Поликлета



Ил. 86. Хронология произведений Кресила