



1000

ЗНАМЕНИТЫХ
ПАМЯТНИКОВ
АРХИТЕКТУРЫ



100 знаменитых

Юрий Пернатъев

**100 знаменитых
памятников архитектуры**

«ОМІКО»

2008

Пернатъев Ю. С.

100 знаменитых памятников архитектуры / Ю. С. Пернатъев —
«ОМКО», 2008 — (100 знаменитых)

У каждого выдающегося памятника архитектуры своя судьба, неотделимая от судеб всего человечества. Речь идет не столько о стилях и течениях, сколько об эпохах, диктовавших тот или иной способ мышления. Египетские пирамиды, древнегреческие святилища, византийские храмы, рыцарские замки, соборы Новгорода, Киева, Москвы, Милана, Флоренции, дворцы Пекина, Версаля, Гранады, Парижа... Все это – наследие разума и таланта целых поколений зодчих, стремившихся выразить в камне наивысшую красоту. В этом смысле архитектура является отражением творчества целых народов и той степени их развития, которое именуется цивилизацией. Начиная с древнейших времен люди стремились создать на обитаемой ими территории такие сооружения, которые отвечали бы своему высшему назначению, будь то крепость, замок или храм. В эту книгу вошли рассказы о ста знаменитых памятниках архитектуры – от глубокой древности до наших дней. Разумеется, таких памятников намного больше, и все же, надо полагать, в этом издании описываются наиболее значительные из них.

© Пернатъев Ю. С., 2008

© ОМКО, 2008

Содержание

От авторов	5
ЧУДЕСА ДРЕВНЕГО МИРА	7
Пирамиды страны фараонов	7
Святылища Древних Фив (Луксор и Карнак)	11
Храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри	14
Кносский дворец	17
Афинский Акрополь	20
Священные дворцы Персеполя	23
Колизей	27
Римский Пантеон	30
Термы Каракаллы	32
Баальбек	35
АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ ВОСТОКА	39
Петра – столица Караванной империи	39
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Елена Васильева, Юрий Пернатъев

100 знаменитых памятников архитектуры

От авторов

«О величайших цивилизациях вспоминают по зданиям, а не по войнам или торговле».

Ф. Джонсон

У каждого выдающегося памятника архитектуры своя судьба, неотделимая от судеб всего человечества. Речь идет не столько о стилях или течениях, сколько об эпохах, диктовавших тот или иной художественный способ мышления. Египетские пирамиды, древнегреческие святилища, византийские храмы, рыцарские замки, соборы Новгорода, Милана, Флоренции, дворцы Пекина, Версаля, Гранады, Парижа – все это наследие разума и таланта целых поколений зодчих, стремившихся выразить в камне наивысшую красоту.

В этом смысле архитектура является отражением творчества целых народов и той степени их развития, которое именуется цивилизацией. Начиная с древнейших времен люди стремились создать на обитаемой ими территории такие сооружения, которые отвечали бы своему высшему назначению, будь то крепость, замок или храм. Конечно, до наших дней от тех памятников осталось немного, почти все они лежат в руинах, но даже и такой их вид поражает величием и высшей духовностью. Сегодня эти могучие сооружения дают повод размышлять об удивительном таланте мастеров прошлого. Кстати, об их творениях специалисты спорят до сих пор, ибо не могут найти ответа, каким образом и при помощи каких средств все это создавалось.

«Правопреемником» архитектуры Древнего мира, включая и Восток, стало зодчество эпохи раннего Средневековья. Мастера того времени, великолепно усвоив уроки античности, обнаружили удивительное художественное ощущение формы. Все начиналось с обычных крепостей, которые теперь смотрятся почти так же, как легендарный Акрополь или римский Колизей. В Европе таких оборонительных сооружений не одна тысяча, и некоторые из них до сих пор неплохо сохранились. При этом строители каким-то образом умудрялись совмещать в одном сооружении и жилище для правителя, и пункт обороны, и укрытие для людей из ближайших селений.

XII век был ознаменован строительством по всей европейской территории великолепных соборов. Это было началом зарождения целой эпохи – готики – и возникновением самой профессии строителя-мастера, как тогда называли архитектора. Соборы возводились десятки, а то и сотни лет, как, например, Кельнский, Шартрский, Нотр-Дам де Пари и многие другие великие произведения архитектуры. При частых войнах это было актом самоотверженности и примером того, как само строительство превращалось в дело глубоко общественное, общенациональное.

В соборах впервые можно встретить образец синтеза архитектуры и пластических искусств, представлявший собой творческий союз каменщиков, мастеров скульптурной пластики, художников, резчиков. Огромное значение придавалось качеству работ, ведь в те времена соборы строились не только для религиозных целей, они служили и реальным средством защиты от нападения. Например, Амьенский собор благодаря своим размерам мог обезопасить все население города, а значит, он проектировался и как самое совершенное оборонительное сооружение.

Иное назначение имели феодальные замки, хотя поначалу они тоже служили обороне города. Однако в эпоху Ренессанса они утратили эту роль, превратившись в большинстве своем в роскошные дворцы. Наиболее знаменитый из подобных дворцовых ансамблей – Версаль – вечный памятник французскому королю Людовику XIV, служивший примером целенаправленного, предписанного верховной государственной властью возведения нового города. Чуть позже почти такое же фантастическое предприятие затеял российский император Петр I, выстроив на совершенно непригодном месте собственный грандиозный памятник – Петербург. Из новейших времен можно вспомнить, пожалуй, лишь один такой пример – город Бразилиа, созданный по проекту архитектора Лусио Коста, а знаменитый архитектор Оскар Нимейер возвел в нем наиболее совершенные в архитектурном отношении здания.

Вплоть до середины XIX в. время для архитектуры словно застыло. И вдруг за какие-то десятилетия, словно в калейдоскопе, стали меняться сами критерии зодчества, сформулированные еще в I в. римским архитектором и инженером Витрувием, который определил основные свойства великих творений зодчества – красота, польза, прочность. В частности, в конце XIX в. такое понятие, как красота, включавшая пышность отделки, разнообразие декоративных украшений, утратила свое первоначальное значение. Ее вытеснила форма, отражающая, прежде всего, мысль художника. Изобретение стального проката и железобетона, алюминиевых сплавов, модификаций светопрозрачных материалов открывало безграничные возможности. Вначале казалось, что речь идет лишь о новых технических решениях, но затем стало ясно: на смену прежней архитектуре приходят иные средства воплощения замысла. Стил «модерн», образцом которого стали, например, некоторые сооружения Брюсселя и других городов, был последним отголоском классики.

О своих правах решительно заявил так называемый функционализм, охвативший весь предметный мир, и заложивший тем самым основы дизайна. Главная особенность функционализма – преодоление стереотипов, свободная компоновка объемов, стремление к простоте и практичности, геометричность форм в виде куба, цилиндра, шара, активное использование асимметрических линий.

И это было только начало. На «архитектурный рынок» хлынула целая волна разнообразных стилей – органическая архитектура, вторая волна модернизма, структурализм, историзм, хай-трек, символизм, деконструктивизм и пр. Подоплека этих течений вполне исчерпывалась афоризмом – «что хорошо функционирует, хорошо и выглядит». Примечательно, что все названные стили сменялись с невиданной ранее скоростью, словно подтверждая слова французского писателя Андре Жида: «Быстрее всего устаревают то, что поначалу казалось наиболее современным».

Предлагаемая читателю книга в определенной мере охватывает все периоды и эпохи, на протяжении которых создавались великолепные образцы архитектурного искусства от древних времен до наших дней. Разумеется, таких памятников не сто, и, может быть, даже не тысяча, а гораздо больше. И все же, надо полагать, наиболее значительные из них вошли в это издание, давая возможность вместе с тем проследить за развитием архитектуры.

ЧУДЕСА ДРЕВНЕГО МИРА

Пирамиды страны фараонов

Колоссальные надгробные памятники, которым греки дали название «пирамиды», – самое величественное из того, что осталось от древних египтян. Это касается, прежде всего, трех самых больших пирамид, расположенных в Гизе и обозначенных по именам фараонов IV династии – Хеопса, Хефрена и Микерина. Ничего необъятнее по своим размерам еще не сооружалось на земле ни до, ни после во всей истории человечества. Пирамиды и сегодня поражают воображение многочисленных туристов, приезжающих в Египет посмотреть на одно из чудес света.

После созерцания столь необычных творений человеческих рук не может не возникнуть вопрос: что заставляло великих правителей превращать свои гробницы в настоящие крепости с тайными входами, с глухими дверями, подземными коридорами, упирающимися в гранитные блоки?

Попробуем представить себе то, что происходило на берегу Нила около пяти тысяч лет тому назад. К строительной площадке движется живой поток людей, распространяя смешанный запах дешевого масла, пота, редьки, лука и чеснока (по утверждению Геродота, только на одно питание рабочих, строивших самую большую пирамиду Хеопса, было израсходовано в переводе на современные деньги несколько десятков миллионов долларов). На протяжении двадцати лет выросло невиданное строение, возводившееся с помощью одной лишь мускульной силы. Каждая сторона пирамиды составляла 230 метров, а высота достигала 146 метров, что не уступает высоте Кельнского собора. Пирамида выше и собора Св. Стефана в Вене, и даже собора Св. Петра в Риме – самой большой христианской церкви, которая могла бы даже вместе с лондонским собором Св. Павла свободно разместиться в гробнице. Ее общая площадь – более 54 тыс. кв. метров, а число известняковых блоков превышает 2,5 млн кубометров.

Склоны пирамиды строго сориентированы по частям света, и эта точность не может не вызвать удивление, поскольку ошибка в расположении составляет всего лишь несколько минут. Вход в пирамиду находится на северной ее грани, внутрь ведет низкий коридор. Угол наклона пола коридора равен тому углу, под которым в древности египтяне могли видеть Полярную звезду.

Пирамида скрывает в себе три погребальные камеры, которые соответствуют трем стадиям ее строительства, ибо фараон желал, чтобы его гробница была готова в любой необходимый момент.

После наклонного коридора примерно на уровне земли начинается коридор, ведущий вверх, он выходит в маленькую галерею, а та – в небольшую камеру. Если идти дальше, то мы попадем в великолепную галерею, длина которой 47 м, высота 8,5 метров. Называют ее Большой галереей. Это уникальное техническое сооружение. Известняковые плиты облицовки ложного свода уложены друг на друга, при этом каждый последующий слой заходит на предыдущий на 5–6 см. По сторонам галерею обрамляют каменные блоки, они настолько тщательно подогнаны друг к другу, что кажутся сплошной стеной. Перед погребальной камерой в месте, где к ней подходит Большая галерея с ее великолепным ложным сводом, была устроена небольшая комнатка-шлюз – последняя ловушка для грабителей, на которых должны были обрушиться груз песка с тщательно замаскированной «полки» и тяжелая, скользящая в пазах решетка.

За Большой галереей находится погребальная камера фараона. Длина камеры 10,5, ширина 5,2, высота 5,8 метра. Она облицована плитками розового гранита. Над потолком погребальной камеры находятся пять разгрузочных камер, самая верхняя заканчивается дву-

скатной крышей из огромных гранитных блоков, они принимают на себя колоссальную тяжесть давящей на погребальную камеру каменной массы.

Погребальная камера фараона также точно сориентирована по частям света. У западной стены стоит саркофаг. Он выполнен из одной глыбы розового гранита, крышка саркофага отсутствует. От мумии фараона тоже не осталось никаких следов.

Хефрен построил пирамиду, чуть меньшую по размерам, чем пирамида его отца, фараона Хеопса. Подошва пирамиды имеет размеры 210,5×210,5 метра. Она сохранилась лучше, чем пирамида Хеопса, так что под вершиной уцелели еще плиты облицовки. Нижняя часть пирамиды была облицована гранитом. Внутренняя планировка пирамиды была проста: облицованный гранитными плитами коридор ведет в погребальную камеру, потолок которой сделан из известняковых блоков в форме двускатной крыши.

Невдалеке от пирамиды находился храм, входная часть которого состояла из трех колонных залов, расположенных друг за другом. За ними размещался двор с каменными колоннами, посреди него стоял жертвенный алтарь. Пол центрального двора был выложен белым алебастром, перед колоннами из красного гранита стояли огромные белые статуи бога Осириса, по-видимому, в качестве тронных статуй фараона. Стены коридора, образованного вертикально установленными столбами, были сплошь покрыты барельефами. В западной части храма находились пять глубоких камер, в них стояли культовые статуи фараона. В северной части здания начинался коридор, выходящий на площадку перед пирамидой. Через коридор на южной стороне можно было пройти к складским помещениям и находящемуся в самом конце храма святилищу. Здесь, точно по оси здания, в западной стене устроена большая ниша. Предполагают, что здесь была огромная ложная дверь, перед которой складывали подношения для усопшего фараона.

Итак, при строительстве заупокойного храма фараона Хефрена были использованы те пять классических элементов, которые составили композицию всех заупокойных храмов Древнего царства в последующие столетия: входной зал-вестибюль, центральный двор, окруженный каменными колоннами, пять камер с культовыми статуями, складские помещения и святилище.

Нижний храм архитектурного ансамбля пирамиды Хефрена сохранился лучше других древних сооружений. Монументальное здание построено из местного известняка, облицовано асуанским гранитом. Длина стороны квадратного здания 45 м; высота 13 метров. На его восточном фасаде находятся две двери, расположенные симметрично. Каждую из них охраняют по два лежащих сфинкса. Над дверями и по их сторонам были начертаны иероглифами имя и титул фараона. Два эти входа вели в зал-вестибюль, оттуда через небольшой коридор можно было попасть в центральный зал, имевший в плане форму буквы «Т». Потолок храма поддерживали 16 монолитных гранитных столбов, но каменные плиты потолка давно обрушились. На белом алебастровом полу перед тщательно отполированными стенами розового гранита стояли 23 крупные тронные статуи фараона из темно-зеленого диорита. Они были инкрустированы светлым алебастром и зеленоватым сланцем. Одну из этих статуй археологи обнаружили под полом вестибюля, сейчас она – достопримечательность музея в Каире. Свет в зал с колоннами попадал через небольшие окна под самым потолком. В одном из углов центрального зала находились три продолговатые камеры, в другом углу начинался узкий коридор, ведущий на дорогу восхождения. Убранство храма поражает аскетичностью, нет никаких украшений. (Отсутствие украшений в храме полностью возмещалось пышностью церемониала, совершавшегося при свете многочисленных светильников.) Но использование благородных строительных материалов, их гармоничное сочетание производят неизгладимое впечатление.

Еще меньше по размерам пирамида фараона Микерина, с подошвой 108,5×108,5 метра. Нижняя ее часть была облицована розовым асуанским гранитом, 16 рядов которого хорошо сохранились и по сей день. А вот от плит известняка, составлявших облицовку верхней части

пирамиды, не осталось и следа. Коридоры входа и погребальная камера тоже были облицованы полированными гранитными плитами. Заупокойный храм находился на север от пирамиды. По архитектурному решению он похож на заупокойный храм Хеопса. В кладовых нижнего храма были обнаружены прекрасные скульптуры тонкой работы, изображающие фараона в обществе двух богинь.

Особо стоит отметить качество работы строителей. Оно было таково, что несовпадение горизонтальных и вертикальных линий пирамиды не превышает ширины пальца. Камни настолько плотно подогнаны один к другому, что сразу можно понять – здесь работали мастера, ибо между блоками невозможно просунуть даже иглу.

И все же снова возникает вопрос: для чего затевались великими правителями такие трудоемкие и дорогостоящие предприятия? Истинный смысл сооружения пирамид можно понять, только исходя из особенностей воззрений древних египтян, которые лежали в основе их религии: человек после смерти продолжает свой жизненный путь в царстве бессмертия. В том потустороннем мире, заселенном умершими, может, однако, существовать лишь тот, кого снабдили на земле всем необходимым, вплоть до бытовых мелочей, включая жилище, еду, питье, слуг, рабов и предметы первой необходимости.

Но прежде всего, надо было сохранить невредимым тело, его следовало обезопасить от всяких посторонних воздействий. Только в этом случае душа, покидавшая тело, могла, свободно перемещаясь в пространстве, в любое время соединиться с телом вновь. Это относится и к духу-хранителю Ка, олицетворявшему жизненную силу, которая появляется на свет вместе с человеком и никогда не умирает. Ка тоже должен был жить, давая в дальнейшем покойнику необходимую силу.

Правда, впоследствии постройка столь огромных пирамид стала редкостью, а потом и вовсе прекратилась, хотя правящие в более поздние времена цари, такие, как Сети I и Рамзес II, были ничуть не менее могущественными правителями, чем Хеопс, Хефрен и Микерин.

В целом же, пирамиды не были подобно сооружениям христиан храмами или соборами, предназначенными для той или иной общины верующих. Не были они в отличие от вавилонских башен-зиккуратов и обиталищами богов и всеобщей святыни. Пирамиды были предназначены только для одного человека – фараона, для его мертвого тела, его души и его Ка.

А кроме того, миллионы каменных плит служили броней для мертвых тел фараонов; замурованные ходы, хитроумная маскировка архитектурными деталями должны были стать препятствием для тех, кто задумал бы разбогатеть несправедливым путем. Ведь погребальные камеры были полны богатств, неоценимых сокровищ; царь и мертвый оставался царем, и его Ка, который возвращался в мумию, чтобы возродиться к новой жизни в потустороннем мире, нуждался в украшениях, роскошных предметах обихода, привычной драгоценной утвари и оружии из золота и благородных металлов.

Послужили ли пирамиды в самом деле защитой? Увы, нет. Жизнь показала, что их размеры не только не отпугивали грабителей, а наоборот, привлекали. Камни охраняли, но размеры пирамиды говорили совершенно ясно: «Нам есть, что скрывать».

Таким образом, высокомерие фараонов обернулось для них вполне естественной драмой – большинство захоронений оказались разграбленными. Это, прежде всего, коснулось гробницы Хеопса, которая была изуродована и ограблена еще в древнейшие времена. А арабские владыки Египта использовали это гигантское сооружение в качестве каменоломни.

У богато орнаментированного базальтового саркофага Микерина уже в тридцатых годах XIX ст., то есть когда была обнаружена погребальная камера, где находится саркофаг, не было крышки, а куски деревянного внутреннего гроба лежали в другом помещении вместе с остатками мумии фараона. Кстати, этот саркофаг затонул около испанских берегов вместе с кораблем, на котором его везли в Англию.

Тем не менее эти исполины переживут еще не одно поколение людей как свидетельство человеческого высокомерия, архитектурного гения, трудолюбия строителей и почти религиозной веры в то, что люди могут поспорить по масштабности замысла с самими богами.

Святылища Древних Фив (Луксор и Карнак)

«Стовратные Фивы», как называли этот город в античные времена, стали играть ведущую роль в Древнем Египте периода Нового царства (XVI–XI вв. до н. э.), когда столица переместилась на юг к среднему течению Нила. Изгнание чужеземных племен, победоносные войны в Сирии и Нубии превратили Египет в одну из сильнейших держав мира, а Фивы – в самый богатый город, воспетый Гомером. Именно здесь, на берегах Нила, родились лучшие произведения искусства того времени и наиболее известные архитектурные памятники. В Фивах работали лучшие зодчие и скульпторы страны. Их трудом и царской волей были созданы огромные храмовые комплексы, среди которых монументальные шедевры Луксора и Карнака. Они до сих пор поражают грандиозностью масштабов, размахом, сложностью и вместе с тем четкостью многоплановых композиций.

Знаменитый зодчий тех лет Инени писал: «Я искал то, что было полезно... Это были работы, подобных которым не производилось со времени предков. То, что было мне суждено сотворить, было Велико!»

«Величие» – пожалуй, самое точное слово для древних фиванских святылищ. Они и не могли быть другими, если учесть верования египтян и сакральный характер царской власти. Начать хотя бы с того, что храм считался местом реального пребывания бога. Здесь приносили жертвы богам, здесь жрецы просили богов защитить страну и народ. Храм имел и чисто символическое назначение, являясь уменьшенной моделью Вселенной. Его потолок символизировал небесный свод, он был украшен изображением звезд и созвездий, ладьи Солнца, вокруг которой были изображены «урей» (солнечные змеи, или огромные небесные грифы). В нижней части стены у пола храма были нарисованы растения, в первую очередь лотос, он возвышался над первобытным болотом и символизировал плодородие земли. Между «небом» и «землей» египтяне покрывали стены барельефными картинами. На них изображались сцены ритуальных церемоний и обрядов. Мощные колонны, поддерживающие свод храма, символизировали четыре столпа, на которых покоится небо. Форма этих опор напоминала стебли растений: папирус означал ежедневное обновление, лотос – мир, рожденный из воды, как архетип всего живого и неживого. Эта космическая символика получила широкое распространение в позднюю эпоху.

Каждый фараон считал своим долгом не только строить новые храмы, но и заниматься реставрацией и расширением старых. Эти работы начинались в глубине здания, во внутренних помещениях и продвигались изнутри наружу. Перед старым фасадом возводили новую, более высокую колоннаду, строили большой пилон и т. д. Такое строительство благодаря линейной архитектурной планировке храма не меняло сущности его композиционного построения.

Как раз Луксорский храм наиболее характерен в том отношении, что к нему «приложили руку» чуть ли не с десятков фараонов, правивших в разное время, а именно, начиная с царей XII и по XIX династию, а по времени это с 2000 до 1200 г. до н. э. Что и говорить: строить и перестраивать одно святылище на протяжении 800 лет – факт, сам по себе достойный архитектурного рекорда.

Храм изначально был посвящен важнейшему богу египтян Амону¹, покровителю Фив, олицетворявшему Солнце. Ранее на этом месте находилась культовая постройка Амона, заложенная еще царями XII династии, камни которой пошли на строительство более внушительного сооружения. Дело своих далеких предков продолжил Тутмос III, пристроивший к строению молельню, состоявшую из трех помещений, посвященных ладьям Амона, его жены Мут

¹ Амон – в древнеегипетской мифологии бог Солнца, покровительствовавший Фивам. Изображался в виде человека с головой барана, в короне, с перьями и солнечным диском.

и сына Хонсу, которые, по преданию, приезжали из Карнака в Луксор на празднества. Свою лепту в строительство храма много позже внесли и Тутанхамон, и Рамзес II, но больше всего для фамильного святилища сделал фараон Аменхотеп III. Он построил храм для праздников чуть южнее старой молельни Тутмоса и немного ниже к Нилу, но тоже параллельно его течению. По его замыслу архитекторы пристроили к святилищу великолепный передний двор с колоннадами, которые до сих пор поражают туристов, приезжающих в Луксор.

Храм в Луксоре и большой комплекс святилища в Карнаке были соединены дорогой, которую охраняли сфинксы. По обеим сторонам ворот стояли тронные статуи фараона из черного гранита. Всего перед фасадом храма располагались два обелиска и шесть огромных статуй фараона. Сохранились один обелиск, две тронные статуи и одна стоящая. Кстати, сохранившийся обелиск украшает теперь площадь Согласия в Париже.

За пилоном фасада находится двор, окруженный по периметру двумя рядами колонн. Стены были покрыты барельефами на религиозные темы, из которых до нас дошел лишь один, изображающий религиозное шествие. В южной части двора вход ведет в постройки Аменхотепа III, по обеим сторонам которых стоят тронные статуи фараона и его царственной супруги. Пройдя через проход, посетители попадают в 52-метровую колонную галерею, состоящую из семи пар колонн, напоминающих по форме пучки папируса. Высота колонн 16 метров. Эта каменная аллея ведет в следующий двор, где установлены статуи Рамзеса II и его супруги. Отсюда через вестибюль, ведущий в зал для священной ладьи к святилищу, имеющему четыре опоры, можно попасть во второй двор, построенный Аменхотепом. Он также окружен двойным рядом колонн в форме стеблей папируса с закрытым бутончиком цветка. Здесь некогда возвышалась статуя бога Амона, которую вывозили в священной ладье в дни религиозных праздников. Среди вспомогательных помещений, к которым относились молельни Мут и Хонсу, наибольший интерес вызывает Дом рождений Аменхотепа III. Настенные барельефы этого помещения изображают рождение фараона – начиная с момента зачатия (роль отца играет, естественно, бог Амон), беременности царицы, развития ребенка и формирования его Ка вплоть до самого момента рождения. Матери фараона при родах помогали сами боги. Последняя картина этой серии – сцена вступления фараона на трон.

Начиная с XIX династии фараонов важнейшую роль стал играть храмовый комплекс в Карнаке, сооруженный в северной части Фив на восточном берегу Нила. Строился он в течение почти двух тысяч лет и свой характерный облик приобрел в период Нового царства, начавшегося примерно за 1500 лет до н. э., во времена правления царей XVIII династии. Кроме большого храма имени все того же бога Амона, было построено множество меньших по размеру молелен. У южной стены святилища находилось искусственное озеро, игравшее важную роль в проведении религиозных обрядов.

Чуть южнее располагался район святилища богини Мут, украшенный сотнями тронных скульптур, выполненных из диорита и гранита, и обнесенный высокой стеной. Однако в Карнаке больше всего строил Тутмос III. В храме Амона он начал с того, что снес построенный царицей Хатшепсут зал для божественной ладьи и построил на его месте другой, из розового гранита, с маленьким пилоном на входе. Между входом и залом для ладьи находился маленький зал-вестибюль, его образовали две гранитные опоры. Эти монолиты символизировали Нижний и Верхний Египет и потому были декорированы изображениями лотоса и папируса, эмблемами двух частей страны. Они стоят и по сегодняшний день.

Но самое крупное сооружение, построенное фараоном, это архитектурный комплекс в восточной части храмового ансамбля. Он состоит из большого зала для праздников и множества вспомогательных помещений вокруг него. Зал разделен на пять проходов-нефов, он расположен перпендикулярно по отношению к оси планировки храма. Это первый в истории пример планировки соборного типа: кровля главного нефа опирается на повышенные опоры и потому возвышается над потолком других нефов – кораблей. В главном нефе находятся окна,

через которые внутрь попадает свет. Высокий потолок был выкрашен в синий цвет и украшен золотыми звездами. Другие, более узкие нефы были отделены друг от друга четырехугольными столбами, покрытыми барельефами. Окружающие зал помещения и молельни тоже были украшены удивительно тонкими настенными рельефами.

Современный облик большой храм Амона приобрел уже в более позднюю эпоху. Фараон Тахарка, нубиец по происхождению, поставил по примеру храма в Луксоре перед пилоном главного входа двойной ряд колонн. Точно неизвестно, когда началось строительство пилона I, известно лишь, что закончилось оно уже при Птолемах, когда перед пилоном II образовался огромный двор. Конечная композиция храма Амона повторила традиционную планировку египетских храмовых построек.

В целом, комплекс святилищ в Луксоре и Карнаке и сегодня дает представление о том, какое значение придавали египтяне религиозному осмыслению своей жизни и объектам поклонения. И хотя от этих верований остались только легенды, а сонмища египетских богов давно превратились в мифологические образы, они могут поведать нам о судьбах древнего народа не меньше, чем самые объективные исторические хроники.

Храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри

За полторы тысячи лет до новой эры у подножия Фиванских скал развернулось строительство храма, равного которому еще не знал Древний Египет. Главной вдохновительницей этого невиданного святилища была египетская царица Хатшепсут, незадолго до этого сумевшая отстранить от власти своего мужа Тутмоса III и стать, таким образом, первой в истории Египетского царства женщиной-фараоном. Кстати, чтобы подтвердить свой статус фараона, Хатшепсут даже стала демонстративно носить искусственную бороду (символ царской мудрости), ходила с открытым торсом, как подобает представителям сильного пола, и одевалась в мужское платье.

Жрецам волей-неволей пришлось назвать царицу «женским Гором»², что, должно быть, повергло в изумление всех жителей страны Нила, ибо подобное явление было фактом неслыханным для династической традиции Египта. После этой метаморфозы слово «величество» обрело совершенно иную форму, а обычаи двора были изменены таким образом, чтобы они могли подходить к правлению женщины. А уж честолюбия Хатшепсут было не занимать. Достаточно увидеть надпись на одном из обелисков царицы, смысл которой сводился к следующему: «Вы (подданные) будете возвещать ее слово, вы будете послушны ее велению. Тот, кто будет воздавать ей поклонение, будет жить, кто кощунственно будет дурно отзываться о ее величестве – умрет».

Итак, после того как партия энергичной царицы обрела могущество, а она сама стала играть ведущую роль в государстве, ею были предприняты грандиозные преобразования, в числе коих оказалось и сооружение ступенчатого храма по проекту, сделанному лучшими архитекторами того времени – фаворитом царицы Сенмутом, его преемником Инени и мастером Тутии, который делал двери из сплава золота и серебра. Особое внимание Хатшепсут уделяла планировке святилища. Она видела в нем настоящий рай Амона, чьи террасы представлялись ей «миртовыми садами чудесной страны Пунт, изначального жилища богов».

Храм поднимался из долины тремя террасами до уровня возвышенного двора, примыкавшего к высоким желтым скалам, где высекалось имя и изображение божества. На второй террасе располагалась обширная колоннада, которую можно было увидеть с дальнего расстояния. Все три террасы, или ярусы, соединялись широкими пандусами. Размеренный ритм многократно повторенных светлых колонн особенно подчеркивался на фоне темных скал. Но особое значение придавала Хатшепсут миртовым деревьям, которые следовало высадить на всех просторных террасах. Такие деревья росли только в южной стране Пунт, славившейся богатством, роскошью, экзотическими животными и растениями. Туда и отправила царица экспедицию во главе с приближенным казначеем Нехси, в сундуках которой должны были храниться дары благословенной страны.

Не считая множества меновых товаров, флот из пяти судов вез большую каменную статую царицы, которую предполагалось воздвигнуть в Пунте. Благополучно достигнув одной из южных границ Египта, экспедиция прибыла к месту назначения, где была дружелюбно принята вождем страны и его приближенными. После того как послы вручили им подарки, корабли загрузились щедрыми дарами. Как свидетельствует летопись, среди них были «груды миртовой смолы, свежие миртовые деревья, черное дерево, чистая слоновая кость, ладан, павианы, мартышки и шкуры пантер. Никогда и ничего подобного не привозилось ни одному царю, жившему на севере».

Обозрев привезенные дары, царица тут же принесла часть их в жертву Амону. Огромные груды мирры и внушительные кольца менового золота были тщательно взвешены и упо-

² Гор – в древнеегипетской мифологии сын Осириса и Исиды, покровитель власти фараона.

треблены по назначению. Собрав всех своих фаворитов, Хатшепсут напомнила им про оракул Амона, который повелел ей «устроить для него Пунт в его доме и в его саду», и сообщила, что исполнила высочайшее повеление, которое было ей явлено в минуты божественного откровения.

Для всех главных исполнителей нашлось свое место в рельефах на стенах храма. Сенмуту было даже позволено изобразить себя на одной из стел храма молящимся о царице – честь необычайная!

Ступенчатый храм, выстроенный Хатшепсут, надо полагать, не только во славу Амона, представлял собой, по сути, новое явление как в архитектуре, так и в расположении царской гробницы и храма при ней. Дело в том, что к началу Нового царства, которое открыли правления деда Хатшепсут Яхмоса I и ее отца Тутмоса I, фараоны уже понимали, что никакие предосторожности не спасают усыпальницу от разграбления; вот почему к этому времени египетские правители практически перестали сооружать всякие пирамиды – как большие, так и малые. Именно в целях безопасности еще Тутмос I отделил гробницу от стоявшей перед ней молельни, чтобы держать место погребения царя в тайне. Как свидетельствует летопись, тот же архитектор Инени говорил, что он один наблюдал за высеканием пещерной гробницы его величества, так что «никто не видел и не слышал». По новому расположению усыпальница по-прежнему находилась позади молельни (храма), который продолжал оставаться на востоке от гробницы. Но теперь оба места были разделены скалами. Кстати говоря, долина, которая ныне известна как Долина Царей, за несколько сотен лет заполнилась богатейшими усыпальницами преемников Тутмоса и продолжала оставаться кладбищем не только для царей XVIII, но и XIX и XX династий. В ней было высечено более сорока гробниц фиванских царей.

Расположенное террасами святилище Хатшепсут было, следовательно, ее погребальным храмом, посвященным также и отцу царицы, Тутмосу I. Сама же гробница правительницы была высечена в пустынной долине. С ее восточной стороны сразу позади расположенного храма на скалу круто спускается проход, оканчивающийся рядом покоев, в одном из которых находился саркофаг самой царицы, а в другом – саркофаг Тутмоса I. Впрочем, все эти предосторожности не помогли сохранению царских святынь. Оба саркофага были расхищены еще в древности, и археологи, открывшие их уже в новые времена, не обнаружили никаких останков двух фараонов.

И еще одна уникальная примета ступенчатого храма Хатшепсут. Это великолепные белоснежные колонны, поднимающиеся над нижним ярусом. Зрителей, которые видят их издали, несомненно, поразит удивительное чувство пропорций и естественное расположение этих архитектурных деталей. Кстати, архитектура колоннады храма полностью противоречит утверждению, согласно которому искусством расположения внешних колонн впервые овладели греки, а египтяне умели достигать их гармонии только внутри здания. Общая конфигурация храма свидетельствует и о поразительном умении строителей соединять величие природы с рукотворным материалом.

Кроме колоннады ступенчатого храма, сохранившейся до наших дней, можно увидеть и знаменитые обелиски Хатшепсут – игольчатые стелы, стремительно вознесенные к небу. Царица выбрала для них не совсем обычное место, а именно – зал Карнакского храма возле Фив, где некогда ее муж, Тутмос III, был провозглашен фараоном «по повелению Амона». Эти обелиски, высеченные из цельных каменных глыб, были покрыты драгоценными металлами (над чем потрудился архитектор Тутии) и по тем временам считались величайшими сооружениями, которые когда-либо воздвигались в Египте. Царица с гордостью описывала их красоту: «Вершины обелисков сотворены из лучшего сплава золота и серебра... Их лучи затопляют Обе

Страны³, когда солнце восходит между ними, поднимаясь на горизонте неба». Высота обелисков достигала сорока метров, а вес каждого из них составлял около трехсот пятидесяти тонн.

Легендарная женщина-фараон правила страной больше двадцати лет, после чего погибла при невыясненных обстоятельствах. Власть снова перешла в руки ее мужа, Тутмоса III. Восстановив себя в правах, царь сполна рассчитался за былые обиды, отнесясь к памяти покойной супруги совсем уж по-варварски. Имя Хатшепсут было стерто со всех стен ступенчатого храма, уничтожены изображения и рельефы, повествующие о деяниях царицы. Та же участь постигла и приближенных царицы, в том числе архитекторов Сенмута, Инени, Тутии и визиря Ханусенеба, чьи имена украшали гробницы и обелиски.

В какой-то мере Тутмоса III можно понять. Прирожденный воин, мечтавший покорить мятежные азиатские племена и добыть славу Египту, он, будучи отстраненным от управления страной, вынужден был заниматься таким, по его мнению, ребячеством, как воскурение фимиама перед Амоном, или сооружением святилищ в честь властительной супруги. Впрочем, все свои воинственные планы Тутмос III вполне реализовал после того, как снова занял трон.

И все же, как ни старался мстительный супруг, память о Хатшепсут он стереть так и не смог. Свидетельство тому – ступенчатый храм и обелиски, которые, несмотря на обезображенный вид, до сих пор поражают своим величием, неземной красотой и смелостью воплощения.

³ В древности Египет разделялся на две страны – Верхний и Нижний Египет.

Кносский дворец

Критскую культуру ученые причисляют к одной из самых таинственных в мировой истории. Вплоть до 30-х годов XX ст. о ней практически ничего не было известно, пока английский археолог Артур Эванс не сделал открытие, ставшее настоящей сенсацией, возможно, даже большей, чем раскопки гробницы Тутанхамона.

На след древней цивилизации, которая была распространена на всем восточном побережье Греции и на островах Эгейского моря с центром на острове Крит, вышел еще Генрих Шлиман, первооткрыватель легендарной Трои. Но к раскопкам памятников культуры, получившей название «крито-микенская» («крито-минойская»), ученый приступить так и не успел – умер. Зато Эвансу удалось найти нечто совершенно фантастическое, чего не мог предположить даже Шлиман: существование народа и государства, которые были на тысячу лет старше Древней Греции. Впервые воткнув заступ в землю Крита, Эванс встретился с настоящим островом загадок.

Об этой некогда цветущей местности было известно лишь то, что относится к области мифологии. Согласно мифам, здесь родился сам Зевс-громовержец, а затем на Крите царствовал его сын Минос, один из могущественных властителей древнего мира. Искусный мастер Дедал соорудил для царя легендарный лабиринт, который впоследствии стал прообразом всех будущих лабиринтов.

Артур Эванс начал с раскопок близ Кносса. Уже спустя несколько часов можно было говорить о первых результатах, а через две недели изумленный археолог стоял перед остатками строений, которые занимали площадь в 2,5 гектара. На этом огромном прямоугольнике располагалось сооружение, стены которого были сложены из полых кирпичей, а плоские крыши поддерживались колоннами. Но покои, залы и коридоры Кносского дворца размещались в таком причудливом порядке, что посетители рисковали и впрямь заблудиться среди бесчисленных поворотов и хаотически размещенных комнат. Это действительно напоминало лабиринт, что дало повод Эвансу не колеблясь заявить о том, что он нашел дворец Миноса, отца Ариадны и Феды, хозяина ужасного человека-быка Минотавра.

Археолог действительно открыл нечто удивительное. Оказывается, народ, о котором до этого ничего не было известно, утопал в роскоши и сладострастии и, вероятно, на вершине своего развития дошел до того сибаритствующего «декаданса», который уже таил в себе зародыши упадка и регресса.

Жемчужиной моря, драгоценным алмазом, вправленным в синь небес, должна была казаться эта столица приближающимся к острову морякам. По крайней мере, два великих человека – Овидий и Геродот, видевшие Критский дворец в более или менее сохранившемся виде, – описали его в необычайно восторженных тонах. Правда, сами эллины уже смутно представляли себе, что такое лабиринт и каково его предназначение. Они лишь пересказывали предания и красивые легенды, наподобие мифической «нити Ариадны», которая помогла возлюбленному царевны Тесею выбраться из лабиринта.

Достаточно окинуть взглядом план Кносского дворца, чтобы убедиться, что это было грандиозное здание, превосходившее и Ватикан, и Эскориал, и Версаль. Лабиринт состоял из центрального двора, окруженного множеством строений, внутренних двориков, театра и летней виллы царя. Сооружение стоит на прочном фундаменте и образует сложную систему храмов, залов, комнат, коридоров, проходов и складов, находящихся на разных уровнях и соединяющихся бесчисленными лестницами и переходами. Но это отнюдь не беспорядочное нагромождение зданий, а единый архитектурный замысел, один огромный дворец-город, здание-государство, не имеющее аналогов в истории зодчества. Богато разукрашенный вход во

дворец представлял собой величественный портик с колоннадой, нижняя часть стены которого была покрыта росписью, перемежающейся фресками со сложными композициями.

Через главный портик посетитель входил в парадный зал, затем в тронный зал и зал для выходов. По полу коридора, ведущего в эту часть дворца, проложена дорожка из плит известняка, окаймленная полосками из синего аспида. Особый ход вел прямо из покоев царя в театр, в царскую ложу, куда Минос проходил, минуя любопытные взгляды толпы. Далее следовали покои царицы, царской семьи, вельмож и приближенных государя.

Вещи, найденные в лабиринте, подтверждают представления о богатстве его обстановки. До нашего времени уцелели предметы и обломки великолепной мебели, среди которых – столы с затейливо сделанными ножками, изукрашенные ларцы из алебаstra, металлические светильники, золотые, серебряные и фаянсовые вазы. Сохранились также статуи и статуэтки богов, изображающие священные символы, весьма распространенные у эгейцев. В кладовых были обнаружены и другие сокровища, к примеру мечи с изящной инкрустацией, мужские пояса с драгоценными камнями, запасы золота. Особенно много было всяких женских украшений – ожерелья, диадемы, браслеты, перстни, серьги, флаконы для духов, ящики для помад и пр.

Эванс нашел также кладовые, заставленные гигантскими сосудами (пифосами) с вином, общая емкость которых составила, по подсчетам археолога, 80 тысяч литров. Таким оказался дворцовый запас одного только питья.

Период расцвета крито-микенской культуры ученые отнесли к 1600 г. до н. э. – предположительному времени жизни и царствованию Миноса, предводителя критского флота и властелина морей. Цивилизация уже переживала явные признаки упадка, ей на смену шла неумная роскошь, а красота была возведена в культ. На фресках изображали юношей, собиравших на лугах крокусы и наполнявших ими вазы, девушек среди лилий. В живописи, которая раньше была подчинена определенным формам, теперь господствовало буйное сверкание красок, жилище служило не только обителью – оно призвано было услаждать глаз; даже в одежде видели лишь средство для проявления утонченности и индивидуальности вкуса.

Надо ли удивляться тому, что ученые, исследовавшие характер настенных росписей и архитектурных особенностей лабиринта, употребили слово «модерн»? В самом деле, в этом дворце, который не уступал по своим размерам Букингемскому, были и водоотводные каналы, и великолепные банные помещения, и даже вентиляция. Параллель с современностью напрашивалась и в изображениях людей, позволявших судить об их манерах и критской моде. Если в начале среднеминойского периода женщины носили высокие остроконечные головные уборы и длинные пестрые платья с поясом, глубоким декольте и высоким корсажем, то затем их одежда приобрела еще более изысканный вид. И когда сегодня мы говорим, что женщины в подражание мужчинам носят короткие волосы, то критские дамы были с нынешней точки зрения сверхмодницами, ибо имели прически еще короче, нежели их кавалеры.

На стенах Критского лабиринта были обнаружены и другие, более глубокие, и даже философские сюжеты, раскрывающие представление минойцев о мироздании. Это не просто символы, а сама жизнь материи, отражающая ритм космоса, проступающего в керамическом орнаменте. Тем же мироощущением пронизаны и все росписи критских зданий. В центре этих горизонтально бегущих рисунков находится человек, окруженный сверху землей в обрамлении цветов, а внизу – горами. Фигуры напоминают изображение Богини-матери, покровительницы природного мира. «Все течет» – эта мысль Гераклита полностью отражает мироощущение минойской цивилизации.

Строители проявили немалое архитектурное мастерство и фантазию в составлении самого плана дворца. Они искусно разместили отдельные его части, соединив большие залы и храмы в одно целое, не оставив без внимания возможность оптимального освещения здания. С этой целью в лабиринте устроены особые пролеты, внутренние дворики-колодцы, через которые свет падал или на лестницы, или непосредственно в залы, получавшие таким образом

освещение с одной стороны. Применение колонн позволяло при этом увеличивать размеры комнат, приближая их по площади к самым обширным залам современных дворцов.

Тем не менее настал период, когда все это огромное царство с населением не менее ста тысяч человек было по каким-то причинам разрушено. Первую версию гибели Кносса выдвинул все тот же Артур Эванс. Он исходил из того, что Крит – один из наиболее подверженных землетрясениям район Европы, и потому гипотеза ученого сводилась к тому, что только сильнейший подземный толчок был в состоянии до основания разрушить дворец Миноса.

Однако далеко не все ученые разделяют эту гипотезу. Возражения сводятся к следующему: допустим, что стихийного бедствия, включая землетрясение или пожар, вполне достаточно для разрушения дворцовых построек. Но для гибели всей критской цивилизации – вряд ли.

Вот уже почти столетие историки ищут ответ на этот вопрос. И только в наши дни после очередных раскопок на Крите всплыли новые факты, которые в очередной раз поставили специалистов в тупик. Чем же на самом деле был Кносский лабиринт? Оказалось, что некоторые детали и общая конфигурация ансамбля дают основание предполагать о совершенно ином его предназначении. Не дворцом, а своеобразным колумбарием, то есть священным захоронением умерших людей, – вот чем мог быть на самом деле Кносский лабиринт. Во-первых, люди на фресках показаны не в повседневной одежде и не в бытовой обстановке. И всем им не совсем весело. Ни на одной из фресок ни один человек не улыбается – лица изображены подчеркнуто суровыми и сдержанными. Утонченные и изысканные женщины с открытой грудью одеты в голубоватые платья и переднички с вышитыми на них горными цветками. Можно прийти к выводу, что перед нами не придворные артистки, а плакальщицы. Кстати, жрицы Древнего Египта тоже обнажали грудь во время панихиды, а Геродот писал о сходном знаке траура у греков.

В Кносском лабиринте было довольно большое помещение со ступенчатыми трибунами, которое коллеги Эванса называли «придворным театром увеселений». На одной из знаменитых фресок есть изображение этого «театра». Ничего праздничного там тоже усмотреть нельзя. Четырнадцать жриц на прямоугольной сцене стоят в ритуальных позах, одеты они в голубые платья. На трибунах – женщины с белыми лицами и мужчины с коричневой краской на лице, что может означать ритуал, который был в обиходе при отпевании покойников. Словом, вполне возможно, что здесь происходит отпевание, на которое собрались родственники умершего.

Впрочем, еще раз надо подчеркнуть, что это лишь гипотеза, которая ждет своего подтверждения, попытка нового прочтения истории Кносского лабиринта. Его загадка и по сей день остается не до конца разгаданной. Возможно, главные открытия еще впереди, если найдутся специалисты, которым выпадет удача полностью расшифровать надписи, получившие название «критское линейное письмо В», и весьма вероятно, что древняя цивилизация предстанет в еще более удивительном свете.

Афинский Акрополь

Двадцать пять веков назад, в одной из долин Аттики расцвел самый красивый город Древней Греции – Афины. Редко о какой столице сказано столько возвышенных слов и сложено столько вдохновенных строк, что еще раз доказывает: истинная красота нетленна, даже если ее не пощадило неумолимое время.

Город стал политическим и культурным центром Эллады в середине V в. до н. э. Этот период называют «золотым веком» греческой государственности и искусства, и связывают его с правлением Перикла – вождя Афин в 50–30 гг. до н. э. Именно тогда город украшался новыми постройками, среди которых был и заново возведенный Ансамбль Акрополя, разрушенный до этого персидским нашествием.

Слово «акрополь» в переводе имеет два значения – «верхний» и «укрепленный» город. Окруженный стеной и расположенный на обрывистой, плоской на вершине скале, он возвышается над всеми Афинами, раскинувшись в низине.

Уже издали привлекает внимание цвет мрамора, из которого возведены постройки Акрополя – теплый, золотистый, изменчивый в течение суток и гармонирующий с цветом окружающей скалы. Да и сами рукотворные колонны составляют с ней некое единство, как бы вырастая из природного камня, подобно древней архитектуре Крита. Или еще один архитектурный «секрет» ансамбля: приближаясь к нему, поднимаясь на холм по узкой тропинке, зритель все время видит различные фрагменты святилища, оно поворачивается то одной, то другой стороной, представляясь каждый раз по-новому.

В конце – тропа, исхоженная за многие века ногами людей, истоптанная копытами лошадей и вереницами жертвенных животных, огибала холм и вела к входной колоннаде Акрополя – Пропилеям.

Для постройки своих сооружений греки создали особый порядок распределения частей зданий, именуемый архитектурным орденом. Его основа – колонна, имеющая ствол с высеченными вертикальными желобками (каннелюры) и завершающую часть (капитель). А то, что находится выше колонны, получило название антаблемента, состоящего из трех частей – каменной балки (архитрав), широкой полосы (фриз) и нависающей над ней плиты (карниз). Весь этот комплекс был настолько соразмерен по своим частям, что создавал впечатление необычайной легкости и изящества.

Перед правым крылом Пропилей расположен храм Ники – хрупкое, похожее на мраморную игрушку строение, посвященное греческой богине Победы. Обычно она изображалась в виде прекрасной женщины с крыльями, символизирующими непостоянство победы, которая может неожиданно переходить от одного противника к другому. А вот свою Нику в нарушение этой традиции афиняне изобразили без крыльев, оттого она называется Бескрылой. Видимо, этим греки хотели сказать, что победа от них уже никуда не улетит, а останется в Афинах навечно.

Небольшой, утонченный храм Ники, стоящий на выступе скалы, чуть повернут в сторону Пропилей и играет роль своеобразного «маяка», показывающего путь к Акрополю. Пройдя через мраморную сень Пропилей, зритель оказывается на площади, посреди которой возвышалась бронзовая семиметровая статуя Афины Воительницы, которая как бы обзревала город вплоть до выхода его к морю. Богиня была изображена в золоченых доспехах и шлеме, а в руках держала щит и копье. Скульпторы представили покровительницу города в виде стража, охраняющего мирную жизнь и благополучие афинян.

Афине был посвящен и главный храм Акрополя – Парфенон, один из самых замечательных архитектурных ансамблей мирового зодчества, редкий по красоте, гармонии и соразмерности всех элементов. Это мраморное четырехугольное святилище, окруженное колоннами,

создающими постепенный переход от открытого пространства к замкнутому стенами объему храма. По размерам Парфенон невелик, но в то же время выглядит величественным строением. Такое ощущение достигнуто сложным расчетом. На первый взгляд, создается впечатление, что расстояние между колоннами равное, однако это вполне продуманная иллюзия. Пролеты между колоннами почти незаметно для глаза увеличиваются к центру, и это создает впечатление, что главный вход как раз посередине. Кроме того, и сами колонны неодинаковы: угловые чуть толще, что создает эффект стройности всего ансамбля.

Парфенон сложен целиком из мраморных прямоугольных блоков, которые греки называли квадрами. Они ничем между собой не связывались – греческие строители не признавали ни глины, ни цемента. Каменщики вырубали в блоках пазы, соответствующие выступам в соседних плитах, примерно так, как умелые плотники на Руси «рубili» без единого гвоздя деревянные избы. Прочность постройки достигалась безупречной подгонкой мраморных деталей, и только колонны представляли собой мраморные цилиндры, нанизанные на металлические прутья. И вот итог – спустя века ни один квадрат не выпал из гнезда и не покосилась ни одна колонна.

История сохранила имена Иктина и Калликрата, строителей Парфенона. Но не в меньшей степени и Парфенон, и весь Акрополь обязан гению архитектора и скульптора Фидия, который на протяжении почти двадцати лет был главным руководителем всех строительных работ. Это он помогал своим ученикам высекать сделанные, вероятно, по его замыслу фигуры Парфенона, задумав украсить храм так, чтобы скульптура на фасадах была чем-то вроде пролога к изваянию богини внутри мраморного храма. И возможно, что именно он выбирал в каменоломнях горы Пентелекон безупречные глыбы белого мрамора.

На главном, западном фасаде Парфенона Фидий изобразил рождение богини мудрости Афины, а рядом с ней многочисленные фигуры, размещенные в треугольнике, образованном двускатной мраморной крышей. Такой треугольник называется фронтоном. По углам восточного фронтона – головы коней. Это кони богов Луны и Солнца – Селены и Гелиоса, которые примчались на своих колесницах, чтобы увидеть рождение Афины.

Согласно мифу, Афина родилась из головы бога Зевса. Бог-кузнец Гефест рассек ему серебряным топором череп, и появилась богиня в сверкающих доспехах и с атрибутами мудрости – змеей и совой. Эту сцену Фидий изобразил на восточном фронтоне. Зевс, могучий и суровый, восседает на троне как самый главный среди греческих богов. Рядом с ним его только что родившаяся дочь, прекрасная Афина со своей неизменной совой, затем жена Зевса – Гера с другой дочерью, богиней любви Афродитой. Еще дальше – Гефест с топором в руке и другие боги – свидетели этой сцены.

Вокруг Парфенона, за колоннадой, поверх стены тянется 160-метровая мраморная лента барельефа с изображением самого большого праздника в древних Афинах – Панафиней. Обычно эта церемония сопровождалась торжественным жертвоприношением и шествием, в котором принимало участие все население города.

И еще один важный сюжет, воплощенный Фидием в камне. Он изобразил сцену спора бога морей Посейдона и Афины, которые, по преданию, оба стремились обладать Аттикой. Их спор должен был разрешиться чудом, которое они сотворят для пользы Афин. Посейдон ударил трезубцем по скале, и из камня потекла целебная вода. Афина же ударила в землю копьем, и на этом месте выросло оливковое дерево. Дар Афины был признан горожанами более ценным, потому ей и было передано покровительство над Аттикой и Афинами.

Внутри Парфенон разделен стеной на два помещения. В восточной части располагалось хранилище казны Афин и союзных государств. А западная украшалась одним из самых знаменитых творений Фидия – двенадцатиметровой фигурой богини Афины, изображенной в золотом шлеме и со щитом. В отличие от бронзовой фигуры Воительницы, установленной напротив Пропилей, эта статуя подчеркивала ее миролюбие и мудрость. Кроме того, Фидий изваял

фигуру не из бронзы и не из мрамора. Тысячи пластинок слоновой кости скульптор искусно подогнал к деревянной основе, что создавало впечатление, будто голова и руки статуи сотворены из одного куска драгоценного материала. Желтоватая кость выглядела снежно-белой благодаря контрасту со шлемом и одеянием из чеканного золота. На самом щите Фидий представил сцены битвы греков с воинственными женщинами-амазонками. А вот в центре щита Фидий в образе плешивого старика, держащего двумя руками камень, изобразил самого себя, чем вызвал открытое недовольство жрецов. Автопортрет художника в храме сочли неслыханной дерзостью. Правда, и без того зодчий имел много врагов. И во время войны со Спартой они сумели свести с ним счеты. Создатель гениальных скульптур был ложно обвинен в святотатстве и хищении золота.

Много веков простоял Парфенон, пока в XVII в. его не захватили турки, устроившие в храме пороховой склад. В 1687 г., во время осады Афин венецианцами, в Парфенон попал снаряд и храм взлетел на воздух. Правда, была разрушена только средняя часть Парфенона, а торцы и скульптуры Фидия сохранились.

Предводитель венецианцев Морозини пытался снять фигуры коней, чтобы увезти в Италию, но они обрушились и разбились. А вот англичанам повезло больше. Спустя сто лет они благополучно вывезли скульптуры великого древнегреческого ваятеля, и теперь они украшают лучшие музеи туманного Альбиона.

И наконец, последнее в нашем описании строение Акрополя – храм Эрехтейон. Он расположен напротив колонн колоннады Парфенона, а наиболее впечатляющий его элемент – портик кариатид, представляющий фигуры шести девушек. Кажется, что мраморные девы в своих длинных одеждах, складки которых ниспадают до самой земли, легко и спокойно держат на головах всю тяжесть крыши. Как будто они медленно несут храм навстречу путнику, идущему от Пропилей.

В отличие от скульптур Парфенона, выполненных из белого мрамора, фриз, опоясывающий Эрехтейон, сделан из фиолетово-черного элевсинского известняка. Белые мраморные фигуры резко контрастировали с фиолетовым фоном фриза и казались камеей, вырезанной ювелиром. Да и все обрамление Эрехтейона напоминает искусную ювелирную отделку покрытых орнаментом карнизов и ионических капителей.

Кроме того, в отличие от Парфенона Эрехтейон имеет три входа – с юга, востока и севера. Все три входа лежат на разных уровнях, и поэтому высота портиков разная. Портик кариатид самый низкий, а северный – самый высокий. Парфенон симметричен, а Эрехтейон – асимметричен. Есть различия и в архитектуре строений. Парфенон, как и Пропилеи, построен в дорическом ордере, а колонны Эрехтейона относятся к ионическому ордеру. Дорическая колонна казалась афинянам воплощением сурового духа их предков, дорийских племен Северной Греции. А вот изящество и хрупкость ионической колонны напоминали о несколько легкомысленных жителях восточного Средиземноморья. Потому-то Парфенон и поражает своей мужественной мощью, а Эрехтейон очаровывает благородной сдержанностью и изысканной красотой.

Сложная конструкция Эрехтейона объясняется его особым назначением. Восточная часть храма посвящена Афине, а западная – Посейдону: внутри Эрехтейона посетителям демонстрировали след трезубца, которым бог морей ударил в скалу Акрополя, а в маленьком дворике близ портика кариатид росло оливковое дерево, якобы то самое, которое посадила среди бесплодных скал сама Афина, дав тем самым жизнь и городу, и Акрополю – самому прекрасному ансамблю античного мира.

Священные дворцы Персеполя

Во времена правления великих царей Дария и Ксеркса Персию называли «мировой державой», а ее повелителей – «владыками мира». Под стать своему величию выстроили персы и столицу, получившую название Персеполь, или Персида. Окруженный двойными кирпичными стенами город стоял на искусственной террасе, на высоте почти два километра от подножия горы. Посреди каменистой равнины он казался каким-то чудесным видением, созданным богатым воображением. Правда, мощью укреплений Персеполь не соперничал с Вавилоном, да в этом и не было необходимости. Персы и так завоевали все царства Востока, во всех покоренных городах стояли персидские гарнизоны, и не было на свете силы, способной взять в осаду священную столицу. Укрепления служили не столько защитой от внешних врагов, сколько оградой от тех, кому вход был закрыт во все дни, за исключением торжественных.

Согласно традиционным верованиям, жизнь представлялась персам извечной борьбой света и тьмы. Божество света по имени Ахурамазда олицетворяло истину и добро, а другой бог – Ариман – был духом тьмы, воплощением зла и заблуждений. День зимнего солнцестояния 22 декабря как раз и обозначал победу света и открывал годовой цикл времени. Задолго до наступления праздника в Персеполь переезжали царский двор и маги-жрецы, которым молва приписывала сверхъестественные способности. Затем прибывали с дарами гости из ближних и дальних провинций – сатрапий. За стенами города вырастал многоцветный палаточный лагерь. В самой же столице полагалось жить только придворным, слугам и отряду конных телохранителей.

Воздвигнутый в местности бесплодной, среди гор и каменистых равнин Персеполь представлял собой искусственный оазис. В нем отсутствовали храмы, ибо свет бесплотен и не может быть изображен в виде статуи или идола. Значит, поклоняться ему можно везде. Не было в городе и каких-либо захоронений, поскольку, по представлениям персов, смерть – это мрак, темнота, недобрая сила. Зато Персеполь славился множеством садов и дворцов, совершенно не похожих на крепость-дворец Вавилона.

Все здания Персеполя предназначались для ритуалов гораздо более пышных, чем вавилонские. У каждого из них над порталом красовался крылатый диск – символ Ахурамазды, а стены были исчерчены письменами с титулами царей и перечислением их заслуг перед духом добра и побед над символом зла.

В Новый год, перед восходом солнца, процессия, несущая дары божеству, торжественно поднималась по ста шести каменным ступеням лестницы, ведущей на террасу Персеполя. Вход в Ворота Всех Стран охраняли царская гвардия и огромные крылатые быки с человеческими головами, олицетворявшие мудрость и силу. В отличие от смотревших в глаза друг другу сфинксов священные человекобыки ставились рядом, поэтому загадочный взор их миндалевидных глаз был обращен к горизонту, а губы, сжатые над завитой мелкими кольцами бородой, казалось, скрывали какую-то вечную тайну. И хотя головы человекобыков не имели прямого портретного сходства, однако они в идеализированном виде изображали Ксеркса, имя которого в русском переводе означает «герой среди царей». Эти каменные изваяния служили основанием для устоев ворот, на которых была высечена надпись: «Я, Ксеркс, великий царь царей и царь многих стран, царь всей земли, простирающейся вдаль и шири. По воле Ахурамазды я сделал эти Ворота Всех Стран».

Отсюда открывался вид на дворец, силуэт которого ясно вырисовывался на фоне рассветного неба. Главной частью этого монументального сооружения считался Приемный зал царя, построенный Ксерксом. Правитель взошел на трон в 486 г. до н. э., когда держава достигла высшего могущества. Однако персидские войска уже потерпели свои первые поражения. За четыре года до этого царь Дарий I неожиданно оказался не в состоянии сломить сопротивление

греческого ополчения, что не помешало его сыну Ксерксу поставить перед собой цель превратить Грецию в одну из персидских сатрапий. Приемный зал, так называемая ападана, как раз и был заложен в разгар похода царя в Грецию как залог несомненной победы.

Зал был поставлен на высокой платформе из тесаного камня и окружен с трех сторон портиками. На углах платформы возвышались массивные кирпичные башни, которые подчеркивали хрупкость 36 мраморных колонн. Каждая из них была высотой с 6-этажный дом и такой тонкой, что казалось, будто она рухнет от собственного веса. На головокругительной высоте колонну венчала позолоченная каменная композиция, изображавшая два сросшихся бычьих туловища, имевших две головы, крутые рога и четыре согнутых передних ноги.

Главный вход в ападану находился со стороны городских ворот. Двухмаршевая лестница, похожая на парящую птицу, была такой пологой, что по ней без труда мог подняться всадник: царь въезжал в ападану верхом.

Ападана могла вместить все десять тысяч человек отборной персидской гвардии, главной опоры царя. Однако видеть царя царей во всем великолепии могли немногие. Хотя колонны и были относительно тонки, они загораживали обзор. Лицезрели владыку лишь избранные, находившиеся в центральном проходе каменного леса, которым казалась ападана. Поэтому золотой трон царя царей был переносным, и каждый присутствующий мог насытить взор ослепительным зрелищем в минуты, когда правитель, поддерживаемый представителями сатрапий, как бы проплывал в воздухе.

На боковых стенах лестницы, на дверях и в стенных нишах сохранились барельефы. Вот царь в строгой и величественной позе сидит на троне. Над ним отороченный кистями и бахромой балдахин из расшитой ткани. Сзади, держась за спинку трона, стоит сын царя, наследник престола. Внизу, под ногами обоих, в три ряда идущие с дарами подданные, а над ними – крылатый диск, символ Ахурамазды.

Другие барельефы изображали новогоднее шествие. Во главе процессии слуги проводят царских коней и сопровождают колесницы – одну для царя, другую для все того же Ахурамазды. За ними, между рядами почетной стражи, шествуют высшие сановники в длинных парадных одеждах. Вереницы знатных воинов стоят в торжественных позах, упирая копья между ступней. Величавые и мужественные, все они на одно лицо – со сросшимися у переносицы бровями, орлиным взглядом, завитой бородой. Это означало, что число воинов неизменно, на смену павшему придет другой, точно такой же знатный, смелый и преданный, почему отряд и назывался «бессмертным».

Еще один главный зал, названный Тронным, также заложил Ксеркс, правда, не успев его закончить. В 480 г. до н. э. его войску удалось захватить Афины и сжечь афинскую цитадель. Однако после того как персидский флот потерпел поражение у острова Саламин, а сухопутное войско было разгромлено при Платеях, персам пришлось отступить в Малую Азию. Недовольство, возникшее среди отряда «бессмертных», было искусно использовано Артаксерксом, подославшим убийцу к отцу и занявшим персидский трон в 465 г. до н. э. Артаксеркс, что означает «владеющий царством справедливости», и закончил строительство грандиозного Тронного зала.

Подобно всем постройкам Персеполя, Тронный зал имел толстые стены из кирпича-сырца, завешенные коврами и узорчатыми тканями. Каменными были лишь колонны, стоявшие по десять в ряд, десятую рядами, из-за чего Тронный зал Персеполя именовался Стоколонным.

Золотой трон как средоточие Вселенной помещался в центре зала на ступенчатом основании. На верхней ступени его окружали семь главных советников, ниже стояли правители провинций – сатрапы, съехавшиеся по случаю Нового года. Еще ниже – придворные, телохранители, царские опахалоносцы. Разноцветные одежды контрастировали с серым известняком колонн и потемневшим от времени деревом балок, а сверкающая позолота двухголовых быков

словно повторяла золото одежд, браслетов и перстней. Каждая из четырех кирпичных стен Тронного зала имела по две огромные, обитые медью двери, вставленные в монументальные порталы, с высеченными рельефными композициями, изображающими светские, религиозные и батальные сцены.

По данному царем знаку впускали посланцев сатрапий. Знатнейшие представители разных племен и народов – цари, вожди, военачальники, – не поднимая глаз, словно боясь ослепнуть от лицемерия своего повелителя, раболепно приближались к подножию трона и, склоняясь до земли, слагали дань к стопам «царя царей, царя этой земли великой, раскинувшейся далеко».

Тронный зал Персеполя строила вся Азия. «Дерево, называемое кедр, привезено с гор Сирии, ассирийцы довели его до Вавилона. Дерево, называемое яка, привезли из Гайдары. Употребленное здесь золото привезли из Мидии и Бактрии. Камни катана и сиката (лазурит и сердолик), употребляемые здесь, привезены были из Согдианы», – повествует древняя надпись. В строительстве участвовали все народы, населявшие персидское государство, за исключением самих персов, ибо никакая сила не могла заставить персидских воинов принять участие в работах по строительству дворцов, укреплений или храмов, поскольку все они не признавали никакого иного труда, кроме ратного и земледельческого.

Священной столицей Персеполь был без малого двести лет. Здесь, на террасе, в особых камерах с невероятной толщины стенами, хранилась казна персидских царей, здесь стояли их дворцы. Но ни укрепления, ни толстые стены, ни гвардия «бессмертных» не спасли Персеполь от почти полного разорения. В 331 г. до н. э. Александр Македонский покинул завоеванный им Египет, прошел через Сирию, пересек Тигр и Евфрат и у поселка Гавгамелы встретился с войском персидского царя Дария III.

Главной силой македонского полководца была железная дисциплина. Греки не поддались панике и не нарушили боевого строя. Дарий бежал и этим обрек войско на поражение, а страну – на разграбление. Преследуя противника, Александр устремился на Восток, надеясь застичь «царя царей» в Персеполе. Город был взят греками при первом же штурме, но Дария в нем не оказалось.

Победу Александр со своими воинами праздновал в ападане и Стоколонном зале. Столы с яствами были расставлены вокруг возвышения, на котором прежде находился трон персидских владык. Теперь на нем возлежал молодой македонянин, и, опьяненный скорее победой, нежели вином, он неожиданно воскликнул, что для греков нет ничего ненавистнее Персеполя. Эти слова оказались смертным приговором священной столице. Как свидетельствует летопись, царь первым поджег дворец, а за ним гости, слуги и наложницы. Обширные помещения, построенные из кедра, быстро загорелись, и пламя мгновенно охватило весь дворец. Кедровые балки рухнули, а вместе с ними и двухголовые быки. Правда, большая часть обгоревших колонн устояла, и в считанные часы Персеполь превратился в каменный лес, пустынный и угрюмый.

Прошли века, и о древней столице Персии почти совсем забыли. Первым европейцем, посетившим Персеполь, был венецианец Иосафат Барбаро. Это произошло в 1474 г., но в Европе о Персеполе узнали лишь в XVII в. от некоего итальянского купца Пьетро делла Валла, который ради интереса зарисовал клиновидные знаки, решив, что они являются надписями на каком-то неизвестном языке. С этого времени Персеполь стал открываться для потомков как бы заново, поскольку даже по прошествии стольких лет время не истребило разрушенной столицы: сохранились колонны, рельефы, фрагменты скульптур да поверженные головы чело-векобыков. Но и в таком виде руины Персеполя поражают своей грандиозностью, напоминая о былом величии империи.

В середине XX в. по инициативе ЮНЕСКО в Персеполе начались реставрационные работы, проводившиеся под эгидой археологических служб Ирана и при участии итальянских

археологов. С помощью мощных подъемных кранов были заново уложены фрагменты зданий, доставлены копии статуй и рельефов, вывезенных когда-то в разные музеи мира. Работы были завершены в конце 1960-х годов к 2500-летию иранской государственности, что отмечалось мировой общественностью как интернациональный праздник культуры.

Колизей

Об этом грандиозном сооружении Древнего Рима Марк Твен, путешествовавший по Италии, замечал: «Царь всех европейских развалин Колизей пребывает в надменном и гордом уединении, подобающем его высокому сану». И еще одна, правда, более древняя характеристика, принадлежащая римскому поэту Марку Валерию Марциалу, жившему во времена строительства этого огромного амфитеатра. «Все чудеса мира, – писал Марциал, – уступают творению цезарей римских, больше всего Колизей славит людская молва».

Оба эти суждения, как и сотни других более или менее известных свидетельств, вполне отражают человеческое изумление перед имперской мощью государства, чьи правители строили дворцы, превосходящие всякое воображение.

История создания Колизея не лишена драматизма. Некогда на его месте стоял так называемый «Золотой дом Нерона», превосходивший по роскоши все римские дворцы. Он был отделан чистым золотом, украшен драгоценными камнями и перламутром. Потолки столовой были покрыты пластинами из слоновой кости, из вращающихся вверх специальных трубок источались самые изысканные ароматы. Но главной достопримечательностью этого ансамбля была возвышавшаяся среди сада 30-метровая бронзовая статуя самого Нерона в позе легендарного Колосса Родосского. У подножия монумента по велению императора было создано искусственное озеро с соленой водой, с тем, чтобы оно походило на море.

Судьба тирана, как известно, сложилась трагично. В 68 г., страшись мести заговорщиков, Нерон бежал из Рима, а затем покончил с собой, не желая стать жертвой окруживших его убийц. Спустя год после его смерти в Рим возвратился полководец Веспасиан, перед этим одержавший победу над мятежной Иудеей. Он тут же был провозглашен императором, утвердив правление новой династии Флавиев. Судьбу «Золотого дома Нерона» Веспасиан решил вполне в духе того времени: дворец был полностью разрушен, огромная статуя расплавлена, и в 75 г. на месте озера был заложен первый камень фундамента еще более величественного «колосса» – амфитеатра Флавиев. Он должен был стать настоящим символом имперской власти и показать римлянам, что отныне император будет заботиться обо всех гражданах и их развлечениях.

Можно понять, на каких чувствах играли Веспасиан и его старший сын Тит, который в 82 г. завершил строительство Колизея. «Хлеба и зрелищ» – таков был вошедший в историю девиз римского плебса, потребности которого хорошо знали все властители империи. Правда, до Колизея более привычными были вполне светские заведения, такие, как театры Бальбы, Марцелла, Помпея, рассчитанные на число зрителей от восьми до пятнадцати тысяч человек.

Здесь уместно вспомнить, что римские театры, как правило, строились на ровном месте, и для сооружения гигантского наклонного полукруга зрительских мест использовались сводчатые конструкции. А чтобы зрители могли попасть на свои места, сооружалась специальная система радиальных лестниц и кольцевых кулуаров. Вместе с тем римляне увеличили размеры и усложнили конструкцию сцены, которая тянулась почти на всю ширину полукруга зрительской части. Таким образом, театр превратился в строение, окруженное со всех сторон стенами одной высоты, а многоярусный фасад сцены поднялся до верхнего ряда зрительских мест.

Поскольку театральное представление у римлян не включало традиционный греческий хор, оркестра оказалась свободной, и на ней стали размещать места для привилегированных зрителей. Так образовалась та часть зала, которую впоследствии назовут партером. Актеры играли на сцене, которую почти со всех сторон окружали зрители.

Вскоре изощренная культура Рима вызвала к жизни типы зрелищных сооружений, напминавших театр лишь по форме. Таким сооружением и стал Колизей – здание, которое вполне может вызвать чуть ли не мистический трепет. Здесь уже все было по-другому. Амфитеатр

предназначался не для возвышенной трагедии, а для травли людей зверями, для гладиаторских игр, смыкающих древние ритуальные убийства с жестокими нравами императорской столицы мира. Ряды зрителей в римском амфитеатре в отличие от Греции распределяются по социальному признаку, а в помещениях под ареной, образованных системой поддерживающих конструкций, содержатся гладиаторы, хищники и их жертвы. Внешняя стена Колизея охватывает местопребывание и жертв, и зрителей единым мощным кольцом.

Хотя название «Колизей» и вошло во все справочники как общепринятое, со знаменитым строением оно почти никак не связано. Оно происходит от несколько искаженного в Средние века латинского слова *colosseus*, под которым римляне понимали упомянутую статую Нерона. Позже, когда театр стали называть Колизеем, получило употребление разделение слова на два – *colles eum*, которые истолковываются как «его холм», или «холм сатаны».

Сохранилось немало свидетельств о торжественном открытии Колизея. Праздник продолжался более трех месяцев, и все эти дни тысячи людей, включая и почетных гостей, с утра устремлялись к восьмидесяти входам амфитеатра. Многие получали билеты, по которым счастливы могли выиграть различные подарки – от головок салата до слитков золота, а публике предлагалась разнообразная снедь.

За время торжеств было зарезано пять тысяч диких животных, и римляне почувствовали вкус крови. Гладиаторские бои, на которые собирались тысячи людей, стали для горожан излюбленным зрелищем.

Сама конструкция Колизея чрезвычайно проста и даже гениальна. Арена имеет оси длиной 54 и 86 метров; общий размер здания по осям – 156×158 метров; высота наружных стен – 48,5 метра. По самым осторожным подсчетам, Колизей вмещал более пятидесяти тысяч человек, а при максимальной загрузке – и до девяноста тысяч. 240 огромных арок в три яруса окружают колоссальный эллипс. За ним сводчатые галереи – место отдыха зрителей и бойкой торговли едой и питьем.

С обеих сторон арки обрамлены полуколоннами, а между ярусами тянутся массивные антаблементы. Несмотря на такое количество арок, в них нет однообразия. Они однородны, но не одинаковы, поскольку на них по-разному падают тени, то есть каждая арка оказывается под иным углом и к солнцу, и к зрителю.

На первом этаже полуколонны дорические, отдаленно напоминающие Парфенон; на втором – ионические, немного похожие на колонны Эрехтейона. Колонны третьего яруса с капителями, украшенными листвой, называют «коринфскими».

Безусловно, римляне заимствовали у греков классический ордер. Но если в Греции система колонн и балок ясна и логична, то в Колизее полуколонны служат декорацией. Они прислонены к стене, и их задача – маскировать ее тяжесть, создавать подобие рамы, в которую вставлена арка.

Второй и третий этажи Колизея были заполнены рядами статуй, высеченных из белого мрамора. Но поражают они не только своими художественными достоинствами, но прежде всего количеством, величиной и богатством материала. Статуи словно напоминают о непреклонной силе, поставившей их правильными рядами в одинаковых арочных проемах вдоль бесконечного фасада.

Облицован Колизей мрамором, сиденья для зрителей тоже были мраморными. Для защиты публики от дождя и палящего солнца над ареной можно было натягивать полотняное укрытие, крепившееся на высоких мачтах. Арена имела деревянный, обычно засыпаемый песком пол, который мог опускаться и подниматься. Иногда она заполнялась водой с помощью подходившего к зданию рукава акведука, и тогда в Колизее устраивались настоящие морские сражения с участием подлинных кораблей.

Основой архитектурного образа Колизея является не пространство, как в греческом периптере, а глухая стена в сочетании с проемами аркад, напоминающих о мостах, акведуках и

триумфальных сооружений, воплощающих в себе эстетику римского техницизма. Их многократно повторенный ритм, их широкая победоносная поступь свидетельствует о сложившемся и воплощенном образе имперского римского искусства. Все это сооружение с удивительной силой воздействовало на человека и вызывало впечатление огромной высоты и объемности сооружения.

Тем печальнее выглядит хроника дальнейшей судьбы римского колосса. Он начал разрушаться почти сразу же после падения великой Римской империи, что нашло отражение в байроновских строчках:

Покуда Колизей неколебим,
Великий Рим стоит неколебимо,
Но рухнет Колизей, и рухнет Рим,
И рухнет мир, когда не станет Рима.

И все же, несмотря на опасения великого поэта, Колизей не рухнул, как не рухнул и Рим. Но испытаний на своем веку он пережил столько, сколько не выпало ни одному амфитеатру мира. Это гигантское сооружение сумело устоять во время разрушительных землетрясений в 442, 486, 1349 и 1698 годах. В него не раз ударяла молния, а однажды на трибуны упал крупный метеорит. Многократно Колизей становился жертвой пожаров и наводнений. Грунтовая вода поднималась через античные шлюзы и подмывала основания стен. Серьезные разрушения ему причиняли деревья и выющиеся растения, прораставшие сквозь стены и трибуны.

В XIV в. папы передали Колизей религиозным братствам. И тогда же пространство под трибунами было переоборудовано под жилые и хозяйственные помещения для новых обитателей – монахов. А в восточной части арены была выстроена церковь, строительным материалом для которой послужил травертин, выломанный из трибун.

В XV в. в западной части трибуны Колизея соорудили сцену для мистерий – религиозных спектаклей, которые давались здесь вплоть до середины XVI в., когда Колизей превратился в каменоломню. Античный камень используется на строительстве римских дворцов, он идет и на облицовку набережных Тибра.

В начале XVIII в. для обеспечения порохом папской артиллерии под сводами Колизея построили селитряный завод.

В конце XVIII в. на территории Колизея впервые начали вестись раскопки и научные работы, в результате которых было установлено, что амфитеатру угрожает обвал. В 1805–1807 годах Колизей укрепили колоссальным контрфорсом, а в 1848–1852 годах под руководством архитектора Антонио Канины были восстановлены внутренние лестницы и укреплены своды. С тех пор в Колизее постоянно ведутся реставрационные и научные работы.

Разумеется, от прежнего монументального Колизея осталось немного, тем не менее десятки тысяч туристов приезжают сегодня в Рим порой с одной единственной целью – насладиться созерцанием величественных останков Колизея. Ведь римский амфитеатр, по сути, стал прообразом нынешних, самых огромных стадионов мира, собирающих на своих трибунах до ста тысяч человек. Учитывая, что Колизей старше их почти на две тысячи лет, нельзя не отдать дань уважения мастерству древних зодчих.

Римский Пантеон

Свой Пантеон римляне называли «храмом всех богов», поскольку считали это грандиозное сооружение посвящением всему Космосу, всей Вселенной, а стало быть, и вечности, постоянно живущей будущностью. Первый камень в фундамент святилища был заложен еще при императоре Агриппе, примерно за 20 лет до наступления новой эры. По словам историка Диона Кассия, Агриппа в Риме «воздвиг храм, названный Пантеоном (храм всех богов). Называется этот храм так, быть может, благодаря изображениям многих богов на пьедесталах, в том числе статуй Марса и Венеры. Я же думаю, что название происходит оттого, что храм имеет форму греческого купольного погребального сооружения, напоминающего небо. Агриппа хотел там водрузить статую Августа и присвоить зданию его имя. Но так как Август не разрешил ни того ни другого, Агриппа поставил там статую первого Цезаря, а в преддверии храма – статую Августа и свою собственную».

Здание, выстроенное Агриппой, однако, долго не простояло, и уже в 80-х годах н. э. представляло собой запущенное и ветхое сооружение. Спустя 50 лет император Адриан, правивший Римом со 117 по 138 г., решил воссоздать Пантеон, но уже на принципиально новой основе.

Сам властитель был большим поклонником греческой культуры. Он много путешествовал, и во время таких поездок его всегда сопровождали художники, которым предписывалось делать зарисовки архитектурных памятников, производить обмер выдающихся сооружений. В своей художественной политике Адриан ориентировался на искусство классической Греции, ясное и величественное, с возвышенными и спокойными формами. Именно классика наложила заметный отпечаток на архитектуру и скульптуру периода его правления. Однако Пантеон, задуманный императором, должен был предстать по своему воплощению в совершенно новом виде.

В чем же заключалась эта новизна? Суть в том, что перспективы применения стречно-балочных конструкций, доминировавших в античном ордере, уже перестали удовлетворять растущие запросы великой империи. При сооружениях, рассчитанных на сравнительно малочисленные греческие полисы, эта проблема не возникала, но в императорском Риме с его миллионным населением (цифра неслыханная по тем временам) она встала со всей остротой. В поисках решения строители обратились к опыту государств Древнего Востока, тем более что многие находились тогда на положении римских провинций. Оттуда, из Месопотамии и Персии, переняли римляне конструкцию простейшего цилиндрического свода, и не только переняли, но прочно и навсегда ввели сводчатую конструкцию в практику строительного искусства.

При этом была применена оригинальная техника монолитного бетона с кирпичной опалубкой. Собственно, бетонный купол Пантеона стал первой в истории человечества большепролетной конструкцией, совсем не похожей на скромные каменные и кирпичные своды древневосточных мастеров. И если Колизей в совершенстве воплощает идею земного могущества Рима, то в Пантеоне проявляются новые тенденции, выходящие за пределы античной цивилизации. Красота и гармония Пантеона – в органичном сочетании четких объемов: цилиндра ротонды, полусферы купола и параллелепипеда портика. Создателям Пантеона удалось впервые в истории архитектуры соединить цилиндр (ротонду) с прямоугольной формой (портик), раскрыв через выступающий проем ротонды огромное пространство храма, перекрытое куполом. Пролет купола – 43,2 м, что превосходит любые купола храмов Средневековья, эпохи Возрождения, нового времени – вплоть до XIX века. Он создавался последовательным наложением горизонтальных слоев бетона с заполнением кирпичным щебнем и легкой пемзой. Верхняя зона купола была сделана из железобетона.

Стена ротонды состоит из восьми опор-пилонов, которые соединены между собой арками. Один из пролетов арки служит входом в храм. Замысел круглого плана Пантеона, в

композиции которого большую роль играет продольная ось, подчеркнутая сильно выступающим входным портиком и поддержанная с противоположной стороны нишей со статуей Юпитера, – это яркое выражение своеобразия работ эпохи Адриана. Порттик со стороны входа в Пантеон украшен 8 колоннами, расположенными по обеим сторонам входа в четыре ряда. Колонны, внушительные и монолитные, без каннелюр, высечены из красного египетского гранита, а их капители и базы – из греческого мрамора. Своим великолепием и богатством порттик маскирует тяжелый цилиндр. Он довольно сильно выступает на маленькую площадь перед Пантеоном, поэтому кажется крупным, большим и скрывает за собой массивную ротонду храма.

Вступая на порттик храма, посетитель должен был испытать совершенно новое чувство, приличествующее не простому смертному, а триумфатору, равному героям и богам. Перед ним открывалось необъятное пространство, впечатляющее своим поистине космическим размахом. Никому и в голову не могло прийти, что огромный свод опирается на бетонные стены толщиной до 6 метров – так изящно выглядела конструкция, облегченная глубокими нишами и стройными колоннами. Стены были отделаны яркими мраморными плитами, цветными камнями, пол выложен тончайшей мозаикой.

В основу художественного образа Пантеона положен строгий расчет, который и создает совершенство и гармонию форм, воплощает идею полного покоя. Это величественное здание, полное какого-то особого впечатления, простоты и загадочности, явилось вершиной римского зодчества.

Скульпторы разместили в Пантеоне двенадцать статуй главных олимпийских богов, что должно было символизировать универсальность храма, его всеохватную божественную сущность. В таком виде Пантеон простоял до конца IV в., пока император-христианин Феодосий I не закрыл, по его представлению, «языческое капище», а спустя еще два столетия Пантеон превратился в христианский храм, куда были перенесены останки мучеников за веру, дабы предотвратить их расхищение варварами.

Пантеон не раз подвергался разграблениям, но в целом его судьба в отличие от большинства памятников античности оказалась самой счастливой. Это, по сути, единственное здание в Риме, которое не превратилось в руины и никогда со времен Адриана не перестраивалось. Примечателен и другой, возможно, еще более важный момент. В последующие века, в изобилии возводя сводчатые и купольные конструкции, строители, казалось, полностью отказались от римской технологии их сооружения. И лишь изобретение железобетона – материала с совершенно новыми пластическими свойствами – заставило по-новому оценить римский опыт, увидеть в нем предвосхищение великой конструктивной идеи, которая получила подлинное развитие спустя два тысячелетия после своего возникновения.

Термы Каракаллы

Римские термы – одно из самых необычных изобретений жителей Вечного города. Это не просто бани или водоемы для купания, это образ жизни и бедняков, и богачей, и императоров, людей свободно предающихся всем радостям физической и духовной жизни. Строительство терм вызывалось необходимостью занять огромные массы римского плебса, требовавшего «хлеба и зрелищ». Обнищавшие римляне большую часть своего времени проводили на форумах, в палестрах, термах и амфитеатрах. Это вынуждало империю устраивать зрелища, дармовые раздачи хлеба, строить колоссальные термы, где мог развлекаться римлянин, не имевший собственной виллы с бассейном.

Сегодня такое сооружение, наверное, назвали бы водноспортивным и культурным центром, поскольку в римских термах не только принимали водные процедуры, но прежде всего общались, занимались в спортивных залах, отдыхали, музицировали, подкреплялись едой, проводили ученые занятия в библиотеках, прогуливались в парке. Примечательно, что самые большие из терм вмещали одновременно до трех тысяч человек.

Термы были превосходно спланированы и в архитектурном отношении, хотя, разумеется, не все, а лишь, как сейчас бы сказали, «элитные», то есть императорские. Всего же в период расцвета Рима в городе насчитывалось более 800 бань, из которых самым выдающимся строением были термы Каракаллы. Заложены они были при Септимии Севере в 206 г., но лишь император Каракалла сумел в 216 г. до конца довести этот самый сложный комплекс сооружений. По своему характеру это был человек злобный, жестокий и не знавший никаких моральных преград, если речь заходила о власти. Не остановившись перед убийством родного брата, он и в дальнейшем не однажды разделялся с соперниками самым безжалостным образом. После шести лет правления Каракалла был убит заговорщиками.

Вероятно, Каракалла так бы и остался в истории Рима только тираном и убийцей, если бы по его повелению не было построено одно из самых грандиозных сооружений – знаменитые термы, которые увековечили имя одиозного правителя. Собственно, термы Каракаллы продолжили римскую традицию возведения подобных комплексов. Как правило, они отличались невероятной пышностью отделки и оборудования. Для облицовки зданий применялся дорогостоящий мрамор. Лучшие ваятели Рима украшали помещения терм мраморными скульптурами, уникальной мозаикой. Термы оборудовались водопроводом и теплотопроводом. Во времена Нерона на Марсовом поле в Риме воздвигали огромные термы даже со стеклянными окнами. Термы часто являлись комплексами различных построек с многочисленными помещениями. Основное здание обычно имело симметричный план с расположением по главной оси бань – фригидария (холодной), тепидария (теплой) и калдария (горячей) – и двух групп одинаковых помещений: вестибюль, раздевальня, залы для омовения, массажа и сухого потения. Термы имели сложную систему отопления. В полах оставались пустоты, по которым шел теплый воздух. Подобным же образом обогревались стены и своды. Часто использовались термальные воды.

И все же по своим размерам термы Каракаллы превосходили все предшествовавшие постройки такого типа. Кажется, вся угасающая античность сосредоточила накопленное и достигнутое ею – древний опыт физической культуры, духовные богатства, памятники изобразительного искусства и традиции музыкального творчества. Этот своеобразный «музей», созданный цивилизацией для себя и о себе самой, вмещал до тысячи шестисот человек. Одна ротонда горячих бань немногим уступала по размерам Пантеону, а в огромных помещениях, покрытых консонированными сводами, несмотря на практическое значение терм, обозначилось новое отношение римлян к внутреннему пространству как к массовому собранию людей.

Поражают параметры строения, раскинувшегося на участке в 12 гектаров. Размеры только главного здания были 216×112 метров.

Как же выглядел сам процесс посещения терм, который так и тянет назвать священнодействием? Через главный арочный вход римляне проходили к зданию, напоминающему настоящую крепость с ее суровой, несколько мрачноватой простотой. В просторном зале, где рабы принимали у посетителей одежду, размещались так называемые «холодные бани», представлявшие собой бассейн, напоминающий озеро.

По широкой мраморной лестнице можно было выйти в главный зал, расположенный в центре терм. Стены из полированного мрамора как бы растворялись в вышине, где парил невиданной величины свод. Римляне вообще были искусные мастера выкладывать арки и своды. В термах Каракаллы все устроено и вовсе особым образом, так, что непонятно было, на чем держится сверхтяжелый свод. Секрет заключался в том, что четыре гранитные колонны, расположенные по углам, принимали на себя лишь часть груза. На самом деле свод опирался главным образом на стены, скрывающие свою массивность. Посетителям казалось, что они сложены из цельного куска мрамора, но в действительности этот драгоценный материал являлся лишь внешней облицовкой: если ее снять, то обнаружится многометровая толща крепчайшего бетона, составленного из смеси извести, гальки и песка. Он заливался в кирпичную форму с тем, чтобы стены состояли как бы из цельного бетонного монолита.

Главный зал терм соединялся узким проходом с «горячей баней». Этот круглый зал со множеством ванн, заполненных горячей водой, напоминал лепестки распустившихся цветов. Вдоль стен размещались удобные ниши с мраморными ложами, на которых возлежали богатые граждане, наслаждаясь всевозможными процедурами – массажем, умашиваниями, вдыханием ароматов. Здесь трудились рабы-массажисты, прекрасно знавшие все секреты подобного искусства. Особенно ценились сирийские умельцы, способные возвращать гибкость телам пожилых людей.

Стены беломраморного зала разделены на прямоугольные поля гранитными пилястрами – плоскими полуколоннами, которые, подобно колизеевским, плотно приставлены к мраморной плоскости стен, создавая ощущение величавости и простора.

Однако самое большое чудо горячих терм – купол, раскинувшийся надо всем пространством зала. Его полушарие состоит из квадратных кессонов, уменьшающихся кверху и потому подобных яйцу. Внутри кессонов поблескивают позолоченные бронзовые розетки, похожие на большие звезды и придающие куполу еще большую легкость. В зале всегда была высокая температура, но горячий воздух оставался сухим, поскольку пар уходил через круглое отверстие в центре купола. Оно служило и окном, через которое проникали вниз лучи света. Вместе с движением солнца луч двигался по залу, создавая все новые и новые эффекты.

Далее посетители переходили в помещения, имеющие уже иное назначение. Здесь нет резкого перепада температур, отсутствуют влажность и испарения. Комнаты для отдыха прохладны, уютны, стены украшены рельефами и рисунками. Мраморные изображения воинов стоят рядом с египетскими сфинксами, красуются драгоценные этрусские вазы, а на восковые картины, привезенные из Греции, смотрят хрустальные глаза римских императоров.

Для отдыха и философствования предназначены тенистые аллеи, устроенные на открытом воздухе. Известно, что в любителях подискутировать и поспорить в Риме никогда не было недостатка. Для них и были устроены два специальных помещения по обе стороны здания терм. Квадратные залы, примыкающие к просторным дворам, предназначались для диспутов, а журчащие фонтаны и бассейн с проточной водой освежали воздух и создавали прохладу даже в самое жаркое время дня.

Позади здания терм расстилался ровный зеленый ковер, предназначенный для спортивных состязаний. По случаю праздников здесь проходили соревнования гимнастов, бегунов, метателей диска, состязания борцов, кулачные бои...

Как можно убедиться, термы Каракаллы были уникальным сооружением и по оригинальности конструкции, и по своему назначению. Пожалуй, это были последние изыски римского зодчества – империя слабела и теряла власть в провинциях. Но честолюбивых римлян все еще тешили отголоски былого величия, которое нашло свое воплощение не только в завоеваниях чужих стран, но и в памятниках архитектуры, дающих представление о мощи некогда великой державы.

Баальбек

Храмы Баальбека, которые по затрате времени и труда наверняка не уступают египетским пирамидам, до сих пор относят к самым загадочным сооружениям древности. Они воздвигнуты между хребтами Ливана, в плодородной местности, которую греки называли Келесирией, что означает «Сирийская впадина». Когда-то здесь жили финикийские племена, поклонявшиеся богу Баалу, олицетворявшему власть и владычество. На перекрестке дорог, ведущих с побережья в глубь Сирии, среди бесчисленных источников располагалось главное святилище бога, которое называлось Баальбеком, то есть «Господином земли».

Баал считался повелителем воды и солнца, его почитали не только финикийцы, но и другие народы Востока, имевшие собственных Баалов. Первым из властителей, которому приглянулся Баальбек, был Александр Македонский, покоривший Египет и Сирию и мечтавший распространить влияние греков на завоеванные страны. Одним из способов эллинизации народов как раз и было «объединение богов» или их замена, с сопутствующим этой акции сооружением величественных храмов. Побывав в святилище Баальбека, Александр увидел исполинского истукана, сплошь покрытого листьями золота. На округлой массивной голове идола высился странный убор, унизанный жемчугом и драгоценными камнями. В правой руке он держал бич, а в левой – пучок колосьев, поскольку солнечный бог был, так сказать, «по совместительству» еще и покровителем земледельцев и скотоводов.

Александр и сам считал себя богом и, как подобает высшему существу, тут же приказал переименовать Баальбек в Гелиополис (Город Солнца), а Баала превратить в Гелиоса. На месте святилища царь повелел заложить храм, посвященный самому жизнерадостному и веселому богу греков, покровителю земледельцев и мореплавателей, богу света, тепла и плодородия.

Однако заготовка материалов, предварительные работы потребовали столько труда и времени, что контуры будущего храма начали вырисовываться только тогда, когда в 60-х годах в Келесирию вступили римские легионы Гнея Помпея. Когда римский полководец увидел тысячные толпы паломников – греков, сирийцев, арамейцев, жителей прибрежных городов, он понял, что в интересах римского владычества следует великое божество из греческого сделать римским. И тогда Баал-Гелиос превратился в Юпитера, главного бога римлян.

Помпей пожертвовал немалые деньги на строительство храма, а его удачливый соперник в борьбе за власть Юлий Цезарь не замедлил последовать примеру предшественника. Император Август, который во всем подчеркивал, что он преемник Цезаря, так же демонстративно осыпал Баальбек своими щедротами. Но особенно велик был вклад Нерона, при котором строительство приняло невиданный размах и не прекращалось уже до тех пор, пока в IV в. в Риме не установилось христианство.

Сначала римляне соорудили 9-метровой высоты платформу, на которой возвели храм Юпитера Гелиополитанского, с ним отождествляли финикийского бога грома, дождя и солнца – Гадара. Со временем, где-то около 150 г., рядом с храмом Юпитера был построен храм Вакха. В 244–249 годах во времена правления Филиппа Аравитянина, перед святилищем Юпитера строится шестиугольной формы двор, а в конце III ст. сооружается парадный вход в ансамбль – пропилеи.

Чтобы попасть в храм Юпитера, надо было подняться по самой широкой лестнице в мире, вытесанной в виде гигантских трехгранных призм по 11–13 ступеней в каждой части. А вес каждой из них составлял около 400 тонн. Поистине, требуются нечеловеческие усилия, чтобы водрузить хотя бы одно такое звено. Кроме того, и сами ступени были высокими – по колено взрослому мужчине, словно рассчитанными на каких-то великанов. Лестница вела к двенадцати 10-метровым колоннам из розового гранита, с капителями коринфского ордера из позо-

лоченной бронзы. Это были пропилеи, являвшиеся преддверием храма. В тени 12-колонного портика пропилей могло собираться до тысячи человек.

С двух сторон портика стояли массивные башни, к глухим стенам которых были приставлены пилястры – плоские вертикальные выступы на стене той же высоты, что и колонна. Надо сказать, что в самом Риме храмы никогда не имели башен. В данном случае башни Баальбека были сооружены с учетом традиций Востока, восходя своими корнями к архитектуре Египта: там вход в храм почти всегда охраняли две огромные башни-пилоны.

Около башен в углах портика собирались философы, ведя диспуты и беседы со своими учениками. И если в Риме ученые и философы были в основном рабами, то здесь, в отдаленной провинции, они являлись свободными людьми, пользовались уважением, живя под покровительством римских наместников.

Окруженный резными наличниками вход в пропилеи высотой с четырехэтажный дом, служил только жрецам. Для простых людей были другие двери, гораздо меньшего размера, запиравшиеся бронзовыми засовами. А вот главный вход был открыт, ибо переступить его порог считалось большим святотатством.

Три входа вели в обширный двор или, скорее, «вестибюль» без крыши. Двор имел шестиугольную форму, по каждой стороне шестиугольника стояли колонны из цветного мрамора. 60 колонн стояли в два ряда, образуя широкий вход. Благодаря необычной форме двора они оказывались под разным углом к зрителю и представлялись каким-то каменным лесом.

Нигде, кроме Гелиополиса, римляне не строили ни дворов, ни залов столь неудобной и странной формы. По-видимому, колонны были поставлены на основании, заложенном еще финикийцами, ибо звезда с шестью лучами и шестиугольник считались магическими у многих народов Сирии и Палестины.

Когда-то на этом месте поклонялись Астарте – жене Баала, – но когда Баал стал Юпитером, Астарта приобрела облик римской богини Венеры. Шестиугольный двор получил тогда название двора Венеры. Отсюда паломники попадали в главный двор храма, или, скорее, на обширную мощеную площадь, с трех сторон окруженную колоннами. Колонны были вытесаны из розового гранита в Египте близ Асуана, привезены по морю в Келесирию и доставлены в Гелиополис на волах.

Зритель сначала видел фронт из 84 монолитных колонн, но затем замечал второй ряд таких же колонн в тени окружающей двор галереи. Размеренный строй колоннады напоминал построенных для парада солдат римского легиона. Анфилада залов позади галереи отделана с немыслимым великолепием. Стены были выложены цветным мрамором и украшены бесчисленными нишами самой разнообразной формы: одни с наличниками, другие в резном обрамлении, третьи с фронтонами, четвертые с какими-то мраморными сегментами, полуколоннами, плоскими пилястрами, гирляндами, фигурами мифических существ. В каждой нише стояла скульптура. Здесь были и шедевры греческого искусства, и сухие ремесленные копии с прославленных оригиналов, и творения египетских ваятелей, и бюсты императоров.

Лица статуй и бюстов были обращены в центр двора, где возвышался огромный каменный стол, такой большой, что на нем без труда могло встать несколько бычьих туш. Дважды в день триста жрецов в белых балахонах и остроконечных шапках по знаку первосвященника в золотой тиаре и одежде пурпурного цвета с пением гимнов обводили вокруг алтаря украшенных лентами жертвенных коз, баранов или быков. Затем животных вели к бассейнам, которые были вырыты по обе стороны двора. Жертву трижды окунали в священную воду в знак того, что животное очищается от земной скверны. Теперь его можно было волочить по ступеням храма и под оглушительный шум флейт и свирелей закалывать во имя солнечного бога, храм которого, холодный и надменный, словно возносил над распростертыми телами свой фронтон, которому стоявшие на нем колоссальные статуи придавали сходство с короной. К храму вела огромная лестница. Она поднималась на платформу, или цоколь из тесаных бло-

ков. Платформа была выше всех остальных построек храма и ее грандиозность подчеркивалась величиной камней, из которых она сложена. Три из них, известные в древности под названием «трилитоны» – самые большие на свете, – считались священными, им поклонялись как божествам. Трилитоны достигают 20 м в длину и весят по 500 тонн каждый. Чтобы их передвинуть, требовались усилия десятков тысяч человек.

52 колонны, окружающие храм, толщиной в пять обхватов и высотой почти в семиэтажный дом, превосходили своей величиной все колонны на свете. Каждая колонна состояла из трех полированных гранитных цилиндров, выточенных на колоссальных «токарных станках» в дальних каменоломнях. Их привезли по горным дорогам, водрузили на цоколь и поставили вертикально люди, вооруженные лишь одними рычагами. Такая работа требовала еще больших затрат времени и труда, чем добыча и перевозка трилитонов.

Покрытое золотом божество внутри храма не казалось главным среди богов, как Зевс на Парфеноне или на Пергамском алтаре. Оно было отделено от остальных божеств, стоявших во дворе, подобно тому, как император в своем дворце на Палатинском холме в Риме был отделен от своего народа. То, что роль императора богов играл финикийский Баал, по существу, случайно превратившийся в Юпитера, тоже было символичным. Владыками миллионов становились благодаря случайному стечению обстоятельств, в результате интриг, заговоров, по воле взбунтовавшейся гвардии. Жизнь империи не зависела от того, вознесла ли судьба на вершину человеческого могущества аристократа или бывшего солдата, коренного римлянина или сирийца, великого философа или самодура, едва умеющего читать. Все они оказывались одинаковыми во главе государственного механизма.

Юпитером Великим и Всеблагим Гелиополитанским продолжал оставаться тот самый истукан, которого когда-то увидел в Баальбеке Александр Македонский и объявил Гелиосом. Его круглое, безбородое лицо по-прежнему кривила бессмысленная улыбка, а у ног, напряженных короткие шеи, по-прежнему лежали золотые быки. Золотой бич Юпитер продолжал держать в своей деснице.

Римляне лишь изменили некоторые аксессуары. В левую руку кумира они вместо колосеев вложили изображение молнии, плечи и грудь, ранее свободно задрапированные финикийским плащом, оказались закованными в панцирь римского легионера, на золотой одежде появились рельефы с головами римских богов, а на постаменте – надписи латинскими буквами.

Со двора храма Юпитера открывается прекрасный вид на залитый солнцем храм Вакха, который находится в 40 м на юг от храма Юпитера и также построен на платформе, но меньшей высоты. Размеры храма 34х66 м, то есть почти такие же, как и в Парфеноне. Сооружение прекрасно сохранилось до наших дней. Недавно храм Вакха был реставрирован. Рядом с храмом Юпитера он смотрится значительно меньшим, правда, благодаря плотно поставленным коринфским колоннам кажется выше и больше, чем в Парфеноне. Однако храм Вакха резко отличается от Парфенона. Там все гармонирует с размерами человека, а здесь все сделано для того, чтобы подчеркнуть сверхчеловеческую силу, величие и богатство.

Пожалуй, редко какому ансамблю древности так не повезло, как храмам в Баальбеке. Византийцы превратили древнее святилище в каменоломню для постройки своих церквей и базилик; арабы разбирали его кладку для строительства крепостных стен; крестоносцы перестроили древний храм в замок; турки разрушали его для постройки мечети; орды татарского хана Хулагу и полчища Тимура громили и крушили здесь все, что могли.

То, что не смогли уничтожить люди, разрушали землетрясения 1158, 1203, 1669 и 1759 годов. Стихийные силы раскалывали каменные рельефы, опрокидывали колонны, сбрасывали со своих мест статуи. И все же Большой храм в Баальбеке уничтожить не удалось. Силы созидания оказались могущественнее сил разрушения.

Дань этим силам через шестнадцать веков отдали те, кто утверждает: «Ничего подобного не могли создать человеческие руки». И действительно, древние храмы Баальбека во много

раз необыкновеннее самых фантастических проектов поклонников архитектурной гигантомании. Впрочем, еще древние арабы считали, что их соорудили всемогущие джинны, а некоторые современные исследователи называли строителей Баальбека самоистязателями, людьми, обуреваемыми гигантоманией. А вот научные фантасты и сегодня пытаются доказать в статьях и книгах, что руины Баальбека оставили землянам на память пришельцы из Космоса. И хотя это утверждение является лишь догадкой, но до сих пор тайна этих камней не разгадана. Ведь и сейчас в мире не существует технических средств, с помощью которых можно было перетащить на большое расстояние и установить на холме подобные громады.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ ВОСТОКА

Петра – столица Караванной империи

В древности Петру называли столицей караванной империи. Торговые караваны, направлявшиеся из Египта в Палестину и Сирию, никак не могли миновать узкую горловину ущелья Сик, за которой среди моря белых песков неожиданно возникала отвесная гряда. Она открывала взору город такого яркого цвета, будто солнце раскалило его докрасна. Это и была Петра, расположенная в покрытой зелеными олеандрами котловине и вырезанная в скалах из красно-розового песчаника.

О Петре говорили, что она столь же древняя, как само время. Первые сведения о ней сообщает Библия. По преданию, именно по этому пути шли евреи, которых Моисей выводил из Египта. И по сей день Петра более известна арабам как «Долина Моисея», поскольку близ нее ветхозаветный пророк «ударил жезлом своим дважды, и потекло много воды».

В XVIII в. до н. э. Петра уже была большим и богатым городом. Сам иудейский царь Амасия похвалялся тем, что он захватил в городе крепость народа эдомитов и перебил все население, записав эту победу в анналы истории своего царства как событие первостепенной важности.

После разгрома, учиненного Амасией, город утратил свое значение, и несколько веков о нем никто не упоминал. В IV в. до н. э. эдомиты были изгнаны пиратами Красного моря, избравшими неприступную Петру новой столицей Набатейского царства. Неизвестно где и когда приобрели инженерные познания и познакомились с гидротехническим искусством набатей, но в сочетании с их предприимчивостью и трудолюбием это дало поразительные результаты. С помощью плотин, шлюзов и водоотводящих тоннелей древний народ превратил бесплодную, хотя и богатую водой местность в огромный цветущий сад.

Пустыня, как и море, не только разъединяет, но и соединяет. Набатейские купцы, предки современных арабов, вели бойкую торговлю с далекими странами. Драгоценные камни и ценные сорта дерева, оружие, вино, финики, благовония и пряности – все, чем богаты Индия, Южная Аравия, Центральная Африка, везли через Петру многочисленные караваны. А навстречу шло золото и слоновая кость из Нубии, жемчуг Красного моря, ладан и александрийское стекло. И вместе с купцами к горным святилищам Петры тянулись толпы паломников.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.