**Содержание**

1. Роль мифов в культуре
2. Критерии в культуре, в теории предопределения Августина Блаженного
3. Отличия ионической, дорической и коринфской колонн

**1. Роль мифов в культуре**

Слово "миф" имеет древнегреческое происхождение и означает именно "предание", "сказание". Европейским народам вплоть до XVI-XVII вв. были известны лишь знаменитые и поныне греческие и римские мифы, позже им стало известно об арабских, индейских, германских, славянских, индийских сказаниях и их героях. Со временем сначала ученым, а потом и более широкой публике оказались доступны мифы народов Австралии, Океании, Африки. Выяснилось, что в основе священных книг христиан, мусульман, буддистов также лежат различные, подвергшиеся переработке мифологические предания.

Обнаружилось, что на определенной стадии исторического развития более или менее развитая мифология существовала практически у всех известных науке народов, что некоторые сюжеты и рассказы в той или иной мере повторяются в мифологических циклах разных народов.

Мифология - форма общественного сознания; способ понимания природной и социальной действительности на разных стадиях общественного развития.

В общественном сознании первобытного общества мифология несомненно доминировала. Предпосылкой мифологической "логики" служили неспособность человека выделить себя из окружающей среды и нерасчлененность мифологического мышления, на неотделившегося от эмоциональной аффективной среды. Следствием было метафорическое сопоставление природных и культурных объектов, очеловечивание окружающей природной среды, в том числе одушевление фрагментов космоса. Мифологическому мышлению свойственно отчетливое разделение субъекта и объекта, предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени, пространственных и временных отношений, происхождения и сущности, безразличия к противоречию и т.п.

То, что в научном анализе выступает как сходство или иной вид отношения, в мифологии выглядит как тождество, а логическому разделению на признаки в мифологии соответствует разделение на части. Миф обычно совмещает в себе два аспекта:

* диахронический (рассказ о прошлом);
* синхронический (объяснение настоящего или будущего).

Содержание мифа представлялось первобытному сознанию реальным и даже в высшем смысле реальным, т.к. воплощало коллективный "надежный" опыт осмысления действительности множества поколений, который служил предметом веры, а не критики. Мифы утверждали принятую в данном обществе систему ценностей, поддерживали и санкционировали определенные нормы поведения.

Воображение древнего человека создало царство мифа. Люди искали ответы на волнующие их философские вопросы, пытались разгадать загадки Вселенной, человека и самой жизни. Когда действительность не давала ответа, на помощь приходило воображение. Оно же удовлетворяло и эстетические потребности людей.

Миф – не сказка. Сказка – вымысел и осознается как вымысел, увлекая человека мечтой об иной действительности. Миф отождествляет мечту с реальностью. Сказка – дитя уже более поздней эпохи. Миф – древнее. Он не мирится с сомнением. Человек, создавая его, как бы осуществлял свое абсолютное знание истины. Кто из современников Гомера мог сомневаться в реальности Зевса? Кто из древних индийцев осмелился бы оспаривать существование грозного Шивы? Мир мифа был вне сомнений.

Древнее искусство – царство идеальных героев. Мечта создавала образец человека в его лучшем, совершенном проявлении. В какой-то степени это был пример для подражания. Александр Македонский, возя с собой в походы “Илиаду” Гомера, уподоблял себя Ахиллесу.

Людские сообщества нуждались в сильных героических личностях, способных бороться и побеждать врагов рода, племени, народа, и мечта, воображение создали таких героев, очищавших мир от скверны, подобных Гераклу, совершившему двенадцать подвигов, или Раме, убившему чудовище Равану, что похищал женщин, пожирал все живое и разорял земли.

Идеальные герои, жертвуя собой, искали чуда, дабы избавить людей от вековечных бед, подобно Гильгамешу, отправившемуся на край света за цветком бессмертия. И этот их подвиг славили поэты.

Легенды о героях легли в основу эпических сказаний древности. Античная культура венчает богатейшие древние цивилизации. В ней уже возникли черты иного мировоззрения. Научная мысль уже начала разрушать то наивное, полное восторгов и страхов мировосприятие, которое отразилось в мифах, в древних языческих религиях.

Мир переменился. Давно уже замолкли боги и герои, оживлявшие воображение древних народов, но, воплощенные в литературных образах, они волнуют нас как вечная и неугасимая мечта о прекрасном.

Образы богов и героев воспроизведены в многочисленных произведениях античного, особенно древнегреческого искусства. Таким образом, “...греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву...” (К. Маркс).

На основе мифологии выросли литература и искусство Древней Греции. Величественные храмы, скульптуры богов и героев, настенные росписи украшали города. Древние сказания стали основой творчества многих греческих историков и писателей. Мифологию греков заимствовал Древний Рим, где Зевса назвали Юпитером, Афродиту – Венерой, Посейдона – Нептуном и т.д. Большое влияние мифы оказали на развитие искусства и литературы в Западной Европе. Мифологические образы оживают под кистью, резцом и пером великих мастеров эпохи Возрождения. Использовали мифы в своем творчестве русские художники и поэты. Нет ни одной исторической эпохи, ни одного направления искусства, так или иначе не связанных с мифами.

В VI-V вв. до н.э. вера в человекообразных богов, которым свойственны чувства и переживания людей, уже не удовлетворяет многих греков, знакомых с достижениями науки и философии того времени. Философ Гераклит (VI в. до н.э.) считал первоосновой мира огонь и высшим законом природы – вечный процесс движения и изменения. Философ-идеалист Платон (V-IV вв. до н.э.) создал учение о едином боге-творце – демиурге (греческое “мастер”). В III-V вв. н.э. неоплатоники развили учение о первичном разуме как высшей мировой силе и, признавая языческих богов, рассматривали их как порождение этой первичной творческой силы. Но в это время распространяется христианство, вытесняя остатки языческих верований. Боги и герои мифов превратились в художественные образы. В их существование никто не верил.

Античная греко-римская культура оказала сильнейшее влияние на культурное развитие всех современных европейских народов, и “...без того фундамента, который был заложен Грецией и Римом, не было бы и современной Европы...” (Ф. Энгельс).

Начиная с эпохи Возрождения, после столетий забвения, памятники и литературные произведения античной культуры, а вместе с ними и образы древнегреческой мифологии вновь привлекли внимание дворян и буржуазии. Писатели, художники и музыканты различных европейских стран вновь стали брать сюжетами своих произведений эпизоды из древнегреческой мифологии. Изображению мифических сюжетов и божеств посвящены некоторые произведения выдающихся итальянских художников эпохи Возрождения - Леонардо да Винчи (бюст богини Флоры), Сандро Боттичелли (картины “Рождение Венеры”, “Весна”), Тициана (картина “Венера перед зеркалом”) и др. Из образов древнегреческой мифологии взял сюжет для своей замечательной статуи Персея выдающийся итальянский скульптор Бенвенуто Челлини.

На сюжеты, заимствованные из греческой мифологии, написана пьеса В. Шекспира “Троил и Крессида”, поэма “Венера и Адонис”. Имена мифологических героев встречаются и во многих других произведениях Шекспира.

На заимствованные из греческой мифологии сюжеты писали произведения и выдающиеся французские драматурги второй половины XVII в. - Корнель и Расин.

На мифологические сюжеты написаны многие оперные произведения XVI-XVII вв. Таковы первые итальянские оперы конца XVI в. - ”Дафна” и “Эвридика”; оперы композиторов XVII в.: Перселла - “Дидона и Эней”, Люлли - “Тезей”, Монтверди - “Орфей” и “Ариадна”. В XVIII в. были созданы оперы Рамо - “Кастор и Поллукс”, Глюка - “Ифигения в Авлиде”, “Орфей” и др., “Идоменей” - гениального Моцарта.

Русские писатели, художники и музыканты VIII-начала XIX в. зачастую также обращались в поисках сюжетов для своих произведений к образам и эпизодам древнегреческой мифологии. Одной из ранних опер, поставленных в России (1755 г.), была опера “Цефал и Прокрис” (“Кефал и Прокрида”). Либретто оперы написал Сумароков, музыку - придворный композитор Арайя. Позднее Сумароков, взяв за фабулу другие мифические эпизоды, создал либретто оперы “Альцеста” (“Алькеста”) и комедии “Нарцисс”. В конце XVIII в. талантливый русский композитор Фомин создал мелодраму “Орфей”, также заимствовав сюжет из древнегреческой мифологии.

Выдающийся русский скульптор Ф. Толстой создал замечательный бюст греческого божества сна Морфея, а художник К.П.Брюллов написал некоторые из своих картин на сюжеты античной мифологии (“Встреча Аполлона и Дианы”, “Сатурн и Нептун на Олимпе”).

Отдельные эпизоды древнегреческой мифологии привлекли внимание выдающихся русских художников конца XIX-начала X в. - В.А.Серова (“Похищение Европы”, “Одиссей и Навсикая”), М.А.Врубеля (“Пан”).

Скульптурными группами, созданными на сюжеты древнегреческой мифологии, украшены многие замечательные здания, построенные в Москве и Петербурге в XVII-XIX вв. Величественный портик колоннады Большого театра в Москве украшен бронзовой скульптурной группой, изображающей древнегреческого бога Аполлона, мчащегося на колеснице, запряженной четверкой коней. Такая же скульптурная группа возвышается и над портиком театра имени А.С.Пушкина в Петербурге. Большое количество скульптурных групп и отдельных статуй, изображающих древнегреческих мифических божеств и героев, украшают здания Адмиралтейства, Государственного Эрмитажа, аллеи Летнего сада в Петербурге, внутренние помещения и великолепные парки Пушкина, Павловска, Петродворца, роскошные дома и сады богатейших подмосковных дворянских усадеб XVIII в. - Кускова, Останкина, Архангельского, превращенных ныне в музеи.

В современной астрономии названия многих планет солнечной системы, неподвидных звезд и целых созвездий взяты из античной мифологии (Планеты Юпитер, Сатурн, Уран, Нептун, Марс, Венера, Меркурий, Плутон; звезды Кастор и Поллукс и т.д.; созвездия Персея, Пегаса, Ориона, Андромеды, Кассиопея и др).

В XVII-XX вв. многие военные суда различных европейских стран назывались именами божеств и героев античной мифологии. Русский героический шлюп “Меркурий”, фрегат “Паллада” в XIX в., крейсеры эпохи первой мировой войны - “Аврора”, “Паллада”, “Диана”, английский корабль начала XIX века “Беллерофонт”, доставивший Наполеона на остров святой Елены, многие корабли английского флота начала XX в. (эскадренные миноносцы “Нестор” и “Мельпомена”, крейсер “Аретуза”, броненосцы “Аякс”, “Агамемнон” и т.д.).

Мифология - это своеобразная форма проявления мировоззрения древнего общества. Поскольку в ней имеются представления о сверхъестественном, она содержит элементы религии. В мифологии отразились также и нравственные взгляды, и эстетическое отношение человека к действительности. Образы мифологии в различном осмыслении часто использовались искусством. В идеологии нового и новейшего времени понятие мифа используется для обозначения различного рода иллюзорных представлений, оказывающих влияние на массовое сознание.

Для XX века большое значение приобретает политический миф, ведущий к санкранизации государства, "нации", расы", и т.д., что с наибольшей полнотой появилось в идеологии фашизма. Причем используемый миф оказывается то традиционно религиозным, как древнегерманская мифология; то сконструированным в рамках буржуазной философии; то демагогически абсолютизированной реальной общностью, как "нация", "народ" и др.

Некоторые особенности мифологического мышления могут сохраняться в массовом сознании наряду с элементами философского и научного знания, строгой научной логикой.

При некоторых условиях массовое сознание может служить почвой для распространения "социального" или "политического" мифа, но в целом мифология как ступень сознания исторически изжила себя. В развитом цивилизованном обществе мифология может сохраняться не только фрагментарно, спорадически на некоторых уровнях.

Различные формы общественного сознания и после окончательного выделения из мифологии продолжали пользоваться мифом как своим "языком", расширяя и по новому толкуя мифологические символы. В частности, в XX веке наблюдается также сознательно обращение некоторых направлений литературы к мифологии (Дж. Джойс, Т. Манн, Ж. Котто и др.), причем имеет место как переосмысление различных традиционных мифов, так и мифотворчество – создание собственных поэтических символов.

Итак, целая эпоха духовной жизни человечества, формирование и расцвет древних цивилизаций была царством мифа, созданного воображением человека. Воображение – великий дар природы, драгоценное качество людей, их творческая энергия. Оно создало “Илиаду” и “Рамаяну”, “Эпос о Гильгамеше” и “Энеиду”. Оно создало Парфенон и величественные египетские пирамиды, ибо, до того как строители своими руками возвели их и сделали фактом реальности, они уже жили в мечте, в воображении архитектора.

Мифология древнего мира – великая сокровищница созданий человеческого гения.

1. **Критерии в культуре, в теории предопределения Августина Блаженного**

**Аврелий Августин** ([лат.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *Aurelius Augustinus*; 354—430) — епископ [Гиппонский](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B8%D0%BF%D0%BF%D0%BE%D0%BD), философ, влиятельнейший проповедник, христианский богослов и политик. Святой католической и православных церквей (при этом в православии обычно именуется с эпитетом блаженный — Блаженный Августин, что, однако, является лишь наименованием конкретного святого, а не более низким ликом, чем святость, как понимается этот термин в католицизме). Один из Отцов Церкви, основатель августинизма. Родоначальник христианской философии истории.

На христианскую философию большое влияние оказало учение Августина о божественной благодати в ее отношении к воле человека и о божественном предопределении. Суть этого учения в следующем.

Первые люди до грехопадения обладали свободной волей — свободой от внешней (в том числе сверхъестественной) причинности и способностью выбирать между добром и злом. Ограничивающим фактором в их свободе выступал нравственный закон — чувство долга перед Богом.

После грехопадения люди лишились свободной воли, стали рабами своих желаний и уже не могли не грешить. Искупительная жертва Иисуса Христа помогла людям вновь обратить свой взор к Богу. Он показал своей смертью пример послушания Отцу, повиновения Его воле («Не моя воля, но твоя да будет» Лк.). Иисус искупил грех Адама, приняв волю Отца, как свою собственную.

Каждый человек, следующий заветам Иисуса и принимающий волю Бога как свою собственную, спасает свою душу и допускается в Небесное царство.

Предопределение (лат. praedeterminatio) — один из труднейших пунктов религиозной философии, связанный с вопросом о божественных свойствах, о природе и происхождении зла и об отношении благодати к свободе.

Люди способны творить благо лишь с помощью благодати, которая несоизмерима с заслугами и дается тому, кто избран и предопределен к спасению. Однако люди — существа нравственно-свободные и могут сознательно предпочитать зло добру.

Можно подумать, будто бы есть предопределение ко злу со стороны Бога, — так как все существующее окончательным образом зависит от всемогущей воли всеведущего Божества. Это значит, что упорство во зле и происходящая отсюда гибель этих существ, есть произведение той же божественной воли, предопределяющей одних к добру и спасению, других — ко злу и гибели.

Эту идею абсолютного предопределения и развивал Августин, правда в его учении имелись различные смягчающие оговорки. Вопрос о предопределении был решен догматически: мы не можем знать всего во что верим («Уверуй, чтобы уразуметь» — кредо Августина).

Подобно всем монотеистам Августин Блаженный называет Бога Всемогущим, Всезнающим и Всеблагим. Исходя из определения, Бог абсолютно точно знает все, что касается наших поступков в будущем, таким образом, проблема заключается в том, определяет ли Божественное предвидение наши будущие действия или нет. Используя «диалектический метод», который является «сократическим методом», и некоторые другие философские роиемы, Августин пытался доказать существование свободной воли, а затем анализировал проблему совместимости свободной воли и Божественного предвидения. Отвечая на вопрос теологов-фаталистов «Почему мы не можем достигнуть своих желаний в отношении будущего, если у нас есть свободная воля?», он бы сказал, что мы желаем быть счастливыми в будущем, но не становимся таковыми, потому что наш успех в осуществлении наших желаний зависит от факторов, полностью находящихся вне нашего контроля. Другими словами, всегда могут существовать внешние ограничения, которые мешают нам достичь желаемого.

Таким образом, по мнению Августина, мы не можем говорить о свободе действий, а только о свободе воли. Когда мы используем концепцию «быть в нашей власти», мы имеем в виду ничто иное, как «быть способным осуществить, то, что желаем». Существует очень мало вещей, которые находятся в нашей власти, и личная воля – одна из них, потому что в момент, когда мы желаем что-то сделать, «воля» присутствует, и мы обнаруживаем ее у себя. Это некий психологический аргумент, доказывающий его утверждение о свободе воли; В дополнение к своему утверждению Августин использовал также лингвистический анализ. Высказывания «Мы желаем не по своей воле» и «То, что мы желаем, заведомо определено/неизбежно» далеки от истины. Ибо если мы выражаем нашу волю в силу неизбежности, то есть ли необходимость говорить о «волеизъявлении»?

Когда мы говорим, «мы хотим сделать что-то», то мы прямо заявляем, что у нас имеется такое качество, как «воля». Августин обратил внимание на логическую ошибку в поступке «мы желаем» в качестве «физического действия» и «проявления нашей воли». Здесь абсолютно отличается от «наша воля» от «духовного действия». Даже если мы не достигаем желаемого, мы не можем сказать, что лишены способности желать. Мы можем только думать о том, что «мы хотим», но в действительности мы не достигаем того, что желаем, ибо наш успех в достижении своих желаний зависит не только от нашей воли, но и от других факторов, совершенно не подчиняющихся нашему контролю. Наша воля сама по себе будет оставаться нашей до тех пор, пока она остается в нашей власти, таким образом «нет необходимости отрицать, что Бог обладает предвидением будущего, но наша воля при этом остается при нас». Другими словами, Божественное предвидение будущего не определяет нашу волю. Несмотря на все эти аргументы, Августин сделал следующее заключение: «Мы будем проявлять свою волю в будущем, потому что Он обладает предвидением того, что мы будем это делать». Как нам представляется, согласно его аргументам было бы более логично сделать следующую формулировку: «Он обладает предвидением того, что мы будем проявлять свою волю в будущем, потому что мы хотим мы хотим это делать», потому что мы будем выражать свои желания в будущем в соответствии со своей волей. В этом случае Божественное предвидение следует за нашей волей или согласуется с ней, но Его предвидение не является основанием для нашего выбора». Однако в своем заключении Августин утверждает противоположное, а именно, что наша воля определяется Божественным предвидением и ничем иным.

В заключение следует сказать, что мы, люди, можем выбирать тот или иной образ действия из множества различных альтернатив. Как учил епископ и философ Августин, Божественное предвидение не лишает нас способности выражать нашу волю, а свобода воли не противоречит Божественному предвидению. В действительности авраамические религии обязательно поддерживают идею совместимости Божественного предвидения и человеческой свободной воли. Потому что не будь у нас свободной воли, другими словами, если бы мы действовали вынужденно, то почему бы Бог судил нас? Это было бы бессмысленным. Более того, Его предвидение подтверждает нашу волю, потому что Его неизменное предвидение зависит от нашей воли или согласуется с нашей волей в будущем, таким образом, не существует несовместимости между Божественным предвидением и нашей свободной волей.

1. **Отличия ионической, дорической и коринфской колонн**

Греческая архитектура развивалась на основе решений храмовых сооружений, возводимых первоначально из дерева, а затем из камня.

Стоечно-балочная конструктивная схема зданий, (включающая колонны и антаблементы, поддерживаемые колоннами части архитектурного ордера, состоящие из архитрава или балки, фриза и карниза) становится основой для принятия системы отдельных архитектурных элементов. Основными при этом являются подножье (крепида), колонны и стены, антаблементы и кровля с треугольным фронтоном.

Система выявления конструкции сооружения в определенной художественной форме называется ордером. В Греции использовались дорический, ионический и коринфский ордера. Объемно-планировочное решение здания одинаково для каждого ордера, а различие их определяется формой колонн и антаблементов, пропорциями и архитектурными деталями.

Дорический ордер отличается простотой и строгостью решения, массивностью составляющих его элементов, размеры которых и соотношение между ними определяются единой мерой, модулем, равным радиусу колонны у ее основания.

С накоплением опыта строительства увеличивались расстояния между колоннами, уменьшались сечения колонн, высота антаблемента и масса сооружений.

Дорический храм возводился на трехступенчатом ленточном фундаменте — крепиде, ступени которого не были приспособлены для хождения людей, а их высота определялась общими размерами сооружаемого объекта. На крепиде устанавливались каннелюрованные колонны (без базы), имевшие незначительное утолщение к верху (энтазис), и поверх них — трехчастотные капители (гипотрахелий, эхин и абака). Высота колонны имела 11 модульных размеров.

Колонна была важнейшей частью ордера, так как она являлась основной несущей частью (рисунок 1). Колонна дорического ордера опиралась непосредственно на стилобат; ее пропорции в архаический период были обычно приземистыми и мощными (высота равна 4 — 6 нижним диаметрам). Дорическая колонна состояла из ствола, заканчивавшегося вверху капителью. Ствол был прорезан рядом продольных желобов — каннелюр; они шли вдоль всего ствола колонны и игрой света и тени подчеркивали ее объемность, а также усиливали общий вертикальный строй всей колоннады. Колонны дорического ордера не были геометрически точными цилиндрами. Кроме общего сужения кверху они имели на высоте одной трети некоторое равномерное утолщение — энтазис, — хорошо заметное на силуэте колонны. Энтазис, подобно напряженным мышцам живого существа, создавал ощущение упругого усилия, с которым колонны несли антаблемент. Дорическая капитель была очень проста; она состояла из эхина — круглой каменной подушки, и абаки — невысокой каменной плиты, на которую ложилось давление антаблемента.

Дорический антаблемент включал: архитрав, фриз, состоящий из триглифов и метон, и несущий выступающий карниз. Двускатная крыша имела небольшой уклон. На треугольном фронтоне размещались скульптуры. Цвет подчеркивал работу конструкций сооружений — тектонику.

Дорические мастера особенно настойчиво разрабатывали задачи создания монументального героического искусства; их заслуга заключалась прежде всего в правдивой передаче человеческого тела и его пропорций.

Примерами сохранившихся дорических построек являются храмы Посейдона в Пестуме (на юге Италии), Гефеста в Афинах и величественный Парфенон на афинском Акрополе. Ионический ордер отличается от дорического большей легкостью. Колонны менее массивны, имеют базу, ствол и капитель с волютами и не увязаны с ритмом фриза. Вместо фриза часто выполнялся пояс с барельефом.

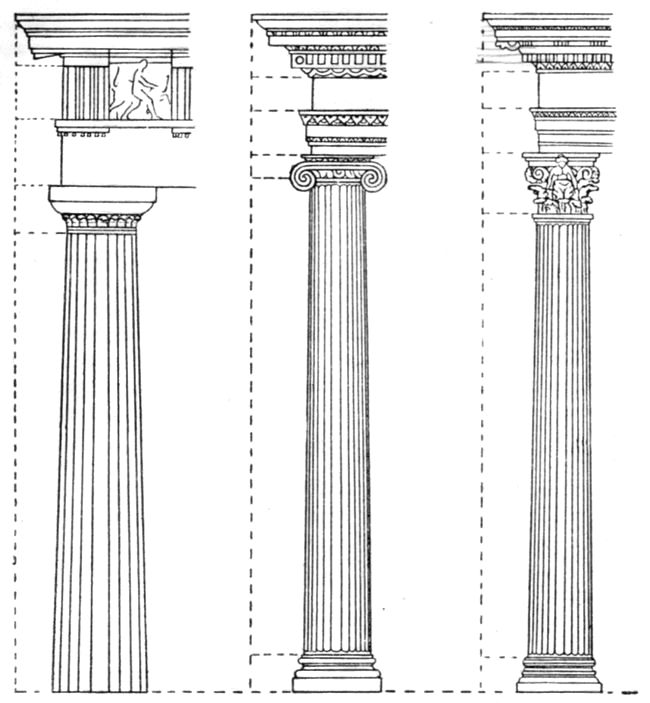


Рисунок 1

Дорический ордер, по мнению греков, воплощал идею мужественности, то есть гармонию силы и торжественной строгости. Ионический ордер, наоборот, был легок, строен и наряден; когда в ионическом ордере колонны заменялись кариатидами, то не случайно ставились именно изящные и нарядные женские фигуры.

Ионический ордер преобладал в Малой Азии, где постройки с его использованием достигали больших размеров. Например, храм Артемиды в Эфесе имел длину 126 м и высоту колонн 18 м.

Колонна ионического ордера (Рисунок 2) легка и стройна, она выше и тоньше по своим пропорциям, чем дорическая колонна, ее высота равна 8 — 10 нижним диаметрам. Ионическая колонна имела базу, из которой она словно вырастала кверху. Каннелюры, в дорической колонне сходившиеся под углом, в ионической колонне разделены плоскими срезами граней. От этого количество вертикальных линий как бы удваивалось, что сообщало колонне особенную легкость. Благодаря тому что желобки в ионической колонне были врезаны глубже, игра света и тени на ней была богаче и живописнее.

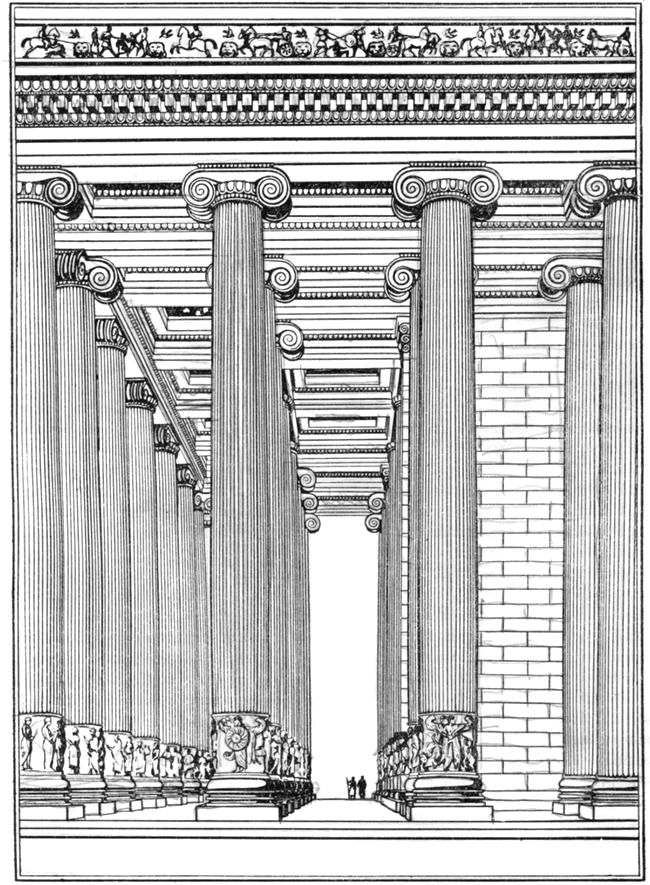


Рисунок 2

Капитель ионического ордера имела эхин, образующий два изящных завитка — волюты. Из-за волют капители угловых колонн требовали сложного разрешения. Архитрав ионического ордера был разделен по горизонтали на три полосы, отчего он казался более легким. Фриз шел сплошной лентой вдоль всего антаблемента. Карниз был богато декоративно обработан.

Оба рассмотреных ордера использовались в строительстве сооружений культового и светского назначения.

Коринфский ордер развился фактически в римский период из ионического. Наиболее совершенным вариантом является капитель памятника Лисикрата в Афинах. Другим примером использования коринфского ордера является недостроенный афинский Олимпейон.

Коринфская колонна, вернее коринфская капитель, так как и ствол и база в большинстве случаев тождественны ионической, наиболее роскошна и наиболее скульптурна. Обычно коринфская капитель строится обертыванием чуть расширяющегося кверху цилиндра двумя рядами сочных резных листьев. Это в целом верное воспроизведение листьев аканта - сорняка, столь же частого, как лопух северных широт, но в этом случае как бы возведенного в дворянское достоинство. Над листьями поднимаются резные побеги папоротника, смыкающиеся на углах и по центрам сторон капители. Поверх - тонкая плита еще более изощренного контура, так что при взгляде снизу углы капители кажутся улетающими в небо.

В самой Греции коринфская колонна появилась поздно, на излете классической эпохи, когда Греция уже ввергалась в череду бессмысленных и беспощадных междоусобных войн, завершившихся потерей свободы и подчинением Риму. Однако в царствах наследников Александра Великого, а затем во всех городах Римской империи, протянувшейся от Абиссинии до Британии и от Испании до берегов Евфрата, коринфская колонна стала единственным образцом для подражания. Естественно, что и зодчие Ренессанса упивались скульптурными возможностями коринфской капители, вводя заказчиков в разорение - эти капители всегда были весьма и весьма дороги. В последующие эпохи коринфская колонна остается вечным знаком царственной пышности, и, кажется, последним примером ее применения в XX в. стал Дворец республики в Бухаресте, завершенный перед самым крушением "социалистического царя" Чаушеску.

**Список использованных источников**

1. Кравченко А.И. Культурология. - М.:Академический Проект, 2001.
2. Максаковский В.П. Всемирное культурное наследие. - М.:Агентство "Издательский сервис", 2000.
3. Пархоменко И.Т., Радугин А.А. Культурология в вопросах и ответах.- М.:Центр, 2001.
4. Шендрик А.И. Теория культуры: Учеб. пособие для вузов. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, Единство, 2002. - 519с.
5. http://ru.wikipedia.org
6. http://lir-class.narod.ru/estetika/lekz/2akro.htm
7. http://architect.claw.ru/shared/057.html