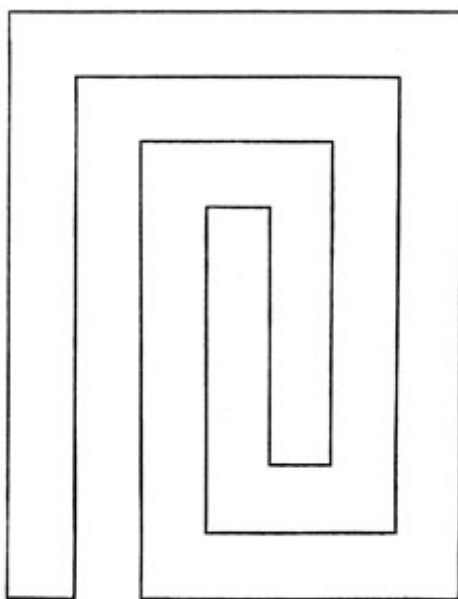


Акрополь в Афинах



Г. И. Соколов Акрополь в Афинах

Редактор А. В. Щербаков

Художник Е. В. Шворан

Художественный редактор М. К. Шевцов

Технический редактор М. Д. Козловская

Корректор К. П. Лосева

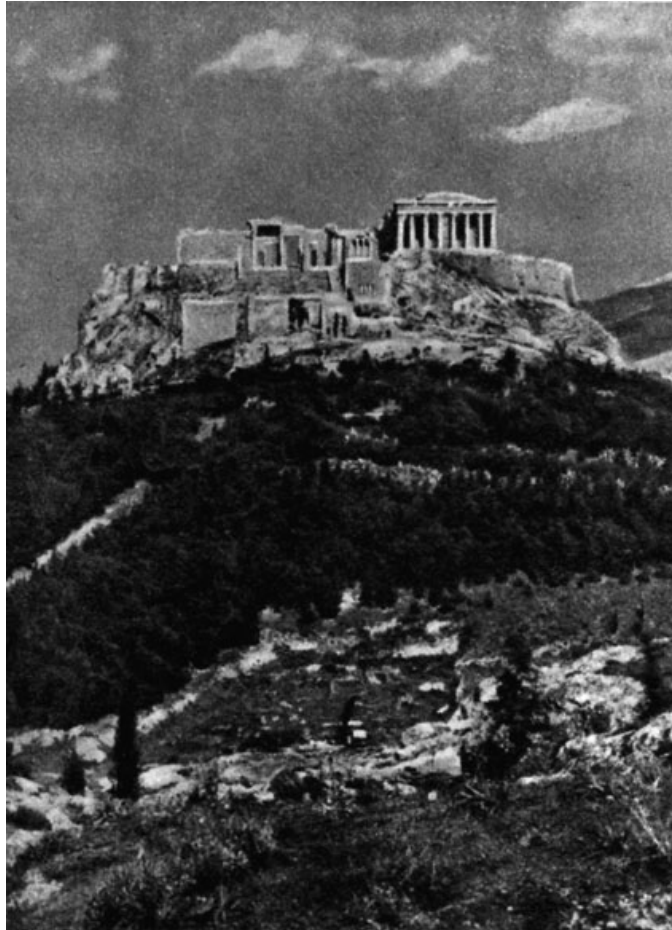
Соколов Г.И. Акрополь в Афинах — М.: Просвещение, 1968 —108 с.

Книга рассказывает о художественных памятниках афинского Акрополя. Она вводит читателя в мир античного искусства, восстанавливая из пыли известнейшее чудо древнегреческого зодчества

- Введение
- ПАМЯТНИКИ АКРОПОЛЯ ДО КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА
- СТРОИТЕЛЬСТВО НА АКРОПОЛЕ В V ВЕКЕ ДО Н. Э. ПАРФЕНОН
- ФИДИЙ
- СКУЛЬПТУРА ПАРФЕНОНА
- ПРОПИЛЕИ, ХРАМ НИКИ БЕСКРЫЛОЙ, ЭРЕХФЕЙОН
- ПРИМЕЧАНИЯ
- ЛИТЕРАТУРА

Введение

Доказательством того,
что прославленное могущество
Эллады и ее прежнее богатство
не ложный слух, является
постройка величественных зданий
Плутарх "Перикл", XII



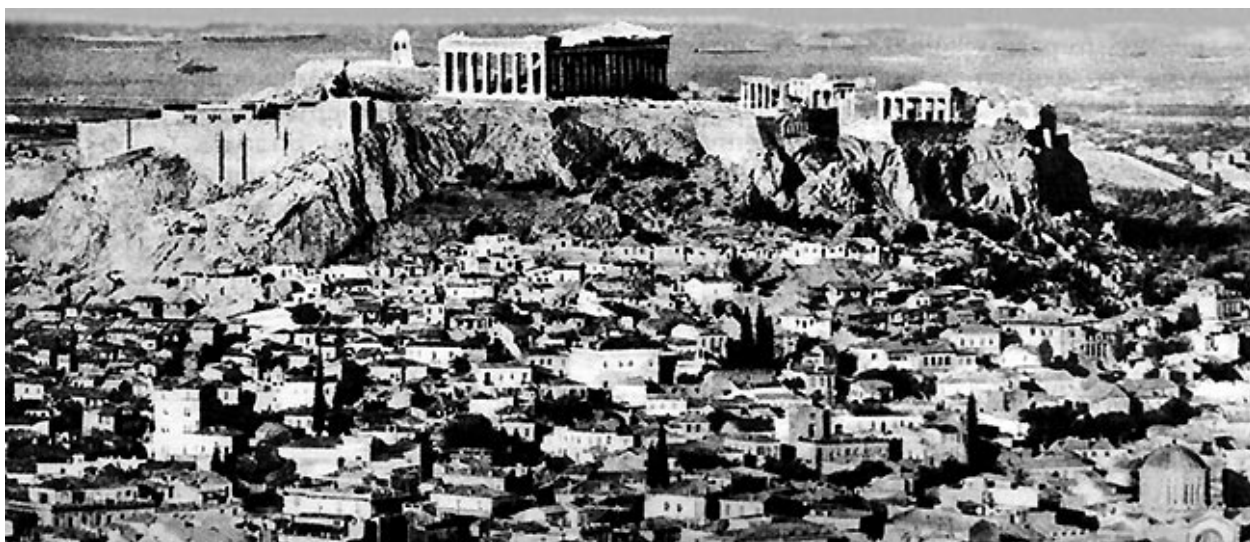
1. Вид на Акрополь I.

Человек всегда создавал памятники, в которых он воплощал волновавшие его мысли и настроения. Около огромных египетских пирамид, у пышных колоннад римских форумов, близ храмов Московского Кремля возникает чувство общения с людьми, которые воздвигли эти сооружения, вошедшие в историю.



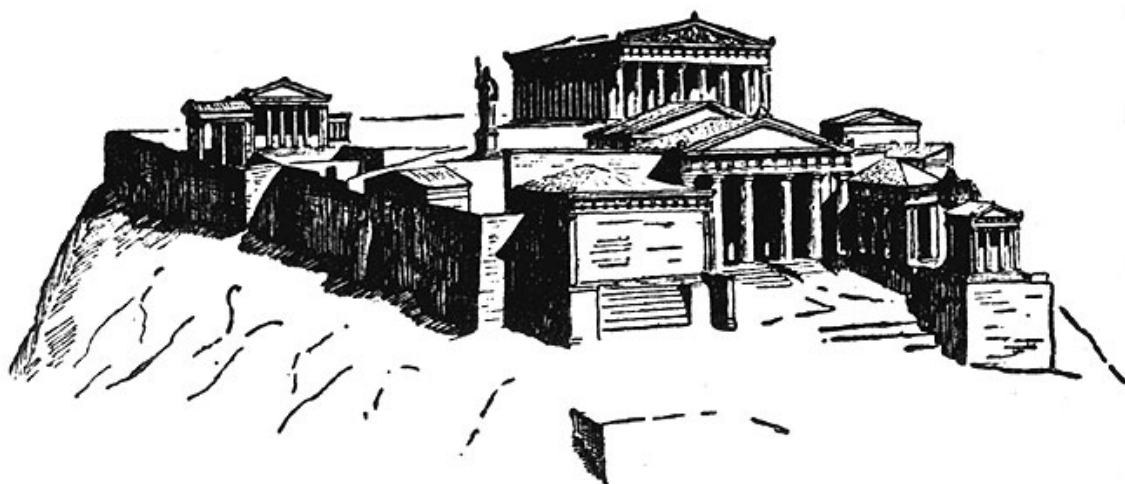
2. Вид на Акрополь II.

Трудно понять искусство Египта, не ощутив давящей массы простых по форме пирамид; нельзя составить представление о древнем Риме, не зная его форумов, или о Москве, не видя Кремля. Так и Акрополь в Афинах, древнейшей столице Греции, с его прекрасными сооружениями до сих пор живо воплощает величие бессмертной культуры Эллады.



3. Вид на Акрополь III.

Из любой точки Афин можно видеть вытянутый с востока на запад холм с плоской вершиной - Акрополь. Он возвышается над городом - над его площадями, сеткой улиц, низкими домами (илл. 1, 2). Склоны Акрополя поросли мелким кустарником, из которого выступают мощные укрепления. Со всех сторон он обнесен крепостными стенами, высокими в тех местах, где склоны пологие, и низкими там, где скала Акрополя неприступна. Размеры верхней площади Акрополя невелики - 300 метров в длину и 130 метров в ширину. На этом пространстве и воздвигли свои прекрасные здания древние зодчие (илл. 3). Гордо возвышаются здесь колонны Парфенона - храма покровительницы города богини Афины. Рядом с ним расположен Эрехфейон - храм Афины, Посейдона и Эрехфея. Вход на Акрополь украшен величественными воротами - Пропилеями. Справа от них стоит небольшой храм богини победы Ники (илл. 4).



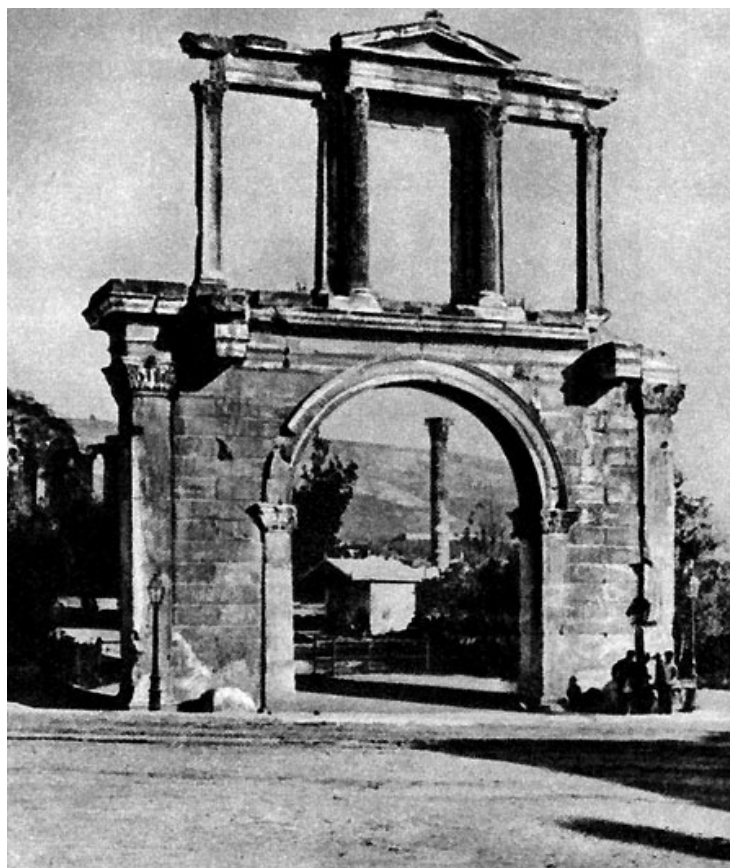
4. Реконструкция Акрополя.

Древние строители старались сделать не слишком резким переход от низких домов города к храмам Акрополя. Священный холм был окружен прославленными в древности сооружениями. Около него располагались театр Диониса, рыночная площадь - *агора*, храмы, святилища. И позднее, когда Греция стала римской провинцией, новые здания возникали в этом овеянном славой городе. Римский император Адриан много строил в Афинах. Место для музыкальных состязаний - Одеон был сооружен во II в. н. э. близ южных стен Акрополя. У подножия холма выросла колоннада рыночной площади и храм бога Гефеста.



5. Вид на Акрополь IV.

Афинские зодчие во все времена стремились прежде всего подчеркнуть величие Акрополя. Так, огромный храм Зевса Олимпийского, начатый еще в VI в. до н. э. и законченный при Адриане, был воздвигнут на почтительном расстоянии от священного холма (илл. 5). Между храмом Зевса Олимпийского и Акрополем Адриан поставил арку, как бы разделив Афины на две части - древний город и город римского времени. На стороне арки, обращенной к Акрополю, есть надпись: "Это город Те-зея". На другой стороне: "Это город Адриана". Сквозь пролет римской арки виден с одной стороны храм Зевса Олимпийского, с другой - холм Акрополя, как будто заключенный в прекрасную раму (илл. 6).



6. Вид на храм Зевса Олимпийского сквозь арку Адриана.

Акрополь не только украшал великий город. Прежде всего он был святыней, около которой проходила вся общественная жизнь эллинов. Акрополь объединял горожан, защищал их от врагов. Но и высокую художественно-эстетическую значительность его памятников, бесспорно, понимали сами греки. Ведь недаром существовала у них поговорка: "Да, ты чурбан, когда Афин не видел, осел, коль видя их не восторгался, когда ж охотно кинул их - верблюд".

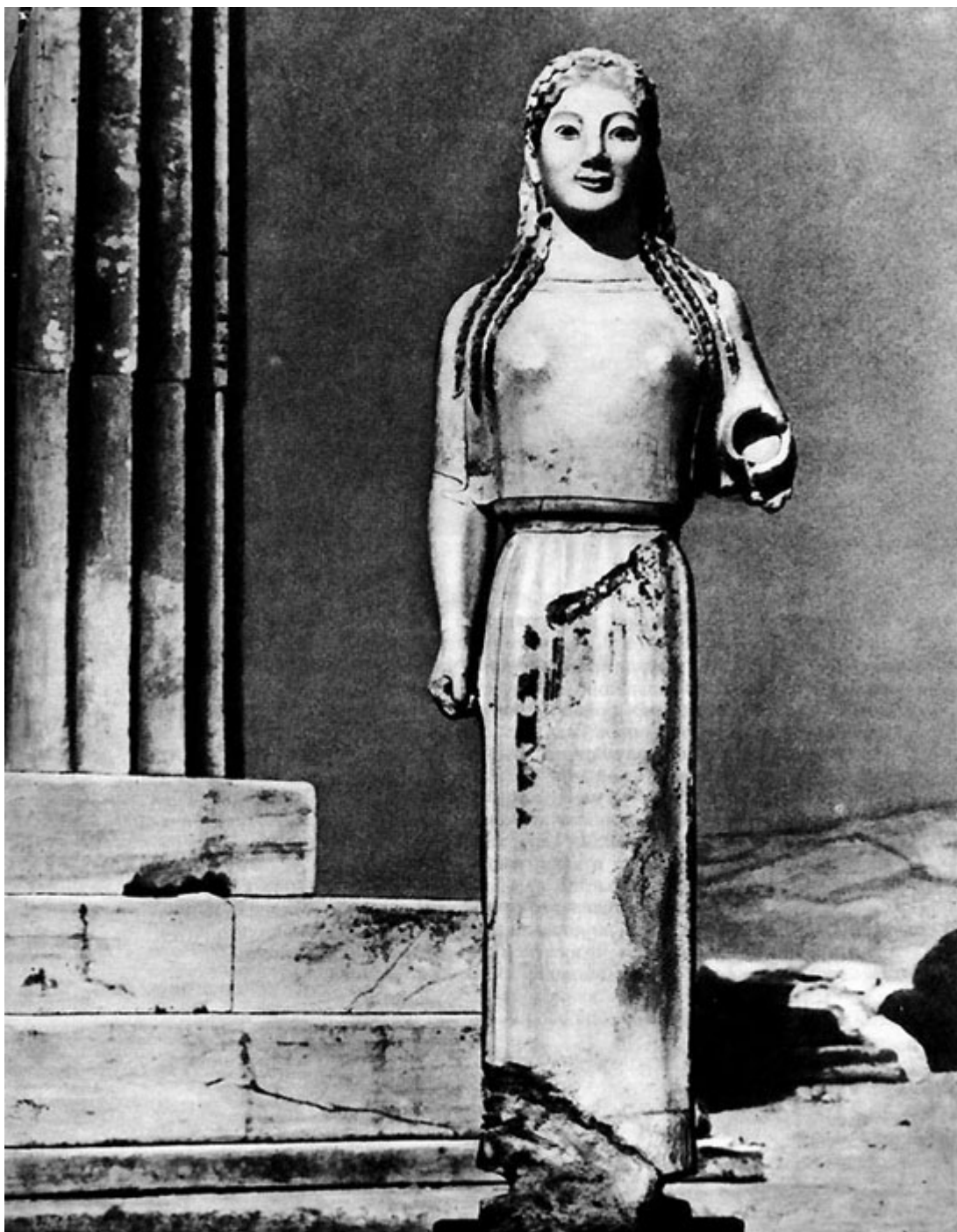
Афинский Акрополь по своему значению близок кремлям древнерусских городов. Кремли тоже были не только крепостями в тяжелые дни нашествий врагов и местом, где проводили особенно торжественные праздники, но в них воздвигались лучшие храмы, они украшались самыми выдающимися произведениями искусства.

В Афинах запрещено сейчас строительство высоких домов, которые могли бы заслонить Акрополь. Эллинский кремль царит над современным городом как свидетельство величия древнегреческой культуры, как памятник становления европейской цивилизации.

В наши дни здесь музей, произведения которого, пройдя через тысячелетия, не утратили своего значения и имеют огромную историческую ценность. Они молчаливые свидетели славных событий, которые разыгрывались на этом холме в века, когда человек, еще в условиях рабовладельческого строя, впервые познал основы демократических свобод.

Однако еще более значительны они с точки зрения художественной. Мраморные храмы и скульптурные памятники древних Афин все ценители прекрасного признают недостижимыми образцами искусства.

ПАМЯТНИКИ АКРОПОЛЯ ДО КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА



7. Кора у Парфенона. VI в. до н. э. Мрамор. Афины. Музей Акрополя.

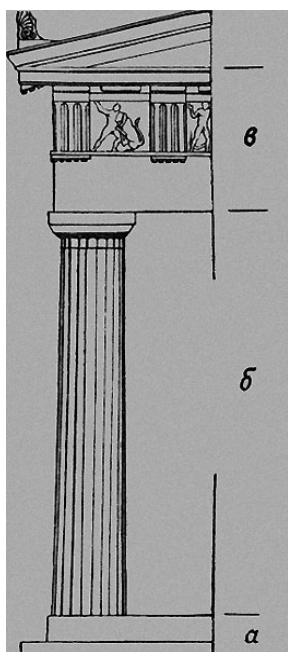
Акрополь II тысячелетия до н. э. Здания, руины которых можно сейчас видеть на Акрополе, воздвигнуты в середине V в. до н. э. Однако и до V в. афинский Акрополь не был пустынной скалой. Жизнь протекала здесь с конца III тысячелетия до н. э. Акрополь уже тогда был убежищем для жителей окрестных равнин при нападении врагов. Мощные крепостные стены высотой до 10 метров и шириной в 6 метров защищали Акрополь, делали его неприступной твердыней. Проникнуть на холм можно было с запада и севера. Вход с западной, менее надежной стороны был укреплен особенно тщательно. С северной

стороны он, по-видимому, скрывался зарослями кустарника и к нему вели ступени узкой лестницы, вырубленной в скале. Впоследствии, когда на Акрополе остались лишь святилища богов, лестница на северном склоне стала не нужна и северный вход был заложен. Сохранен был лишь один основной вход на Акрополь - с западной стороны.

В XVI-XII вв. до н. э. Афины не выделялись среди остальных городов Греции. Они уступали Микенам, Тиринфу, Пилосу и другим могущественным эллинским центрам. Выдвижение Афин началось после того, как пала критская держава. До сих пор живет поэтическая легенда о древнем герое Тезее, который принес Афинам победу. Сказание повествует о страшной дани, которую должны были ежегодно посылать афиняне на Крит. Семь юношей и семь девушек становились добычей страшного чудовища, получеловека-полубыка - минотавра, который жил в лабиринте на Крите. Однажды, рассказывается в мифе, в число юношей попал сын афинского царя Эгея смелый и красивый Тезей. С помощью полюбившей его дочери критского царя Ариадны он победил чудовище и вернулся в Афины, принеся им свободу и славу.

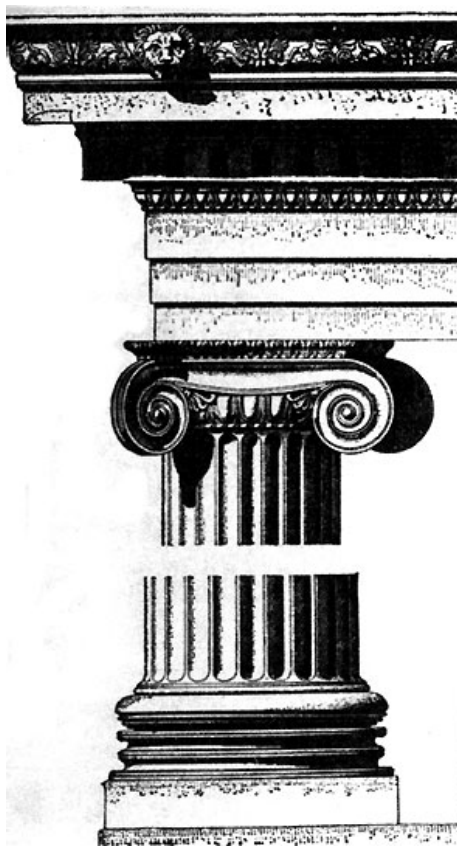
Древнейший Акрополь Афин, возможно, был похож на акрополи Микен и Тиринфа. Постройки этого времени сохранились плохо, так как позднее на афинском Акрополе воздвигались в различные эпохи много сооружений.

Раскопки показали, что во II тысячелетии до н. э. здесь происходили совещания правителей, судебные процессы, религиозные празднества. В северной части Акрополя археологи нашли площадку, по-видимому, для священных церемоний афинян. Западнее царского дворца, у северных ворот, был обнаружен колодец, который давал хорошую питьевую воду людям, находившим за стенами защиту от врагов. Данные археологических раскопок говорят о том, что и в эти годы общественная, религиозная, культурная жизнь афинян была сосредоточена на Акрополе.



8. Ордер дорический: а —стилобат, б — колонна с капителью (наверху), в — антаблемент, включающий (снизу вверх) архитрав, фриз (состоит из триглифов и метоп) и карниз.

Ордера греческих храмов. К VI в. до н. э. в греческой архитектуре уже полностью сложились основные типы храмов, самым распространенным из которых был периптер. Он представлял собой чаще всего прямоугольную в плане постройку, обнесенную со всех сторон колоннадой и перекрытую двускатной кровлей. В греческом храме в определенную систему были приведены архитектурные элементы здания. Существовал порядок их расположения в зависимости от характера сооружения. Этот порядок назывался *ордер* (илл. 8, 9, 10).



9. Ордер ионический.

Некоторые храмы строились в дорическом ордере, другие - в ионическом, третьи - позднее, начиная с IV в. до н. э., - в коринфском. Каждый ордер был по-своему выразителен. Дорический ордер - самый строгий по формам; здания, выстроенные в нем, могут производить впечатление строгое, даже иногда суровое. Ионический ордер отличается изяществом форм и пропорций, легкостью элементов. Примечательно, что римский архитектор Витрувий видел в дорическом ордере выражение мужественной силы, формы ионического напоминали ему утонченную, дополненную украшениями женскую красоту. Коринфский ордер отличался от этих двух ордеров особенной нарядностью, роскошью.

10. Ордер коринфский.

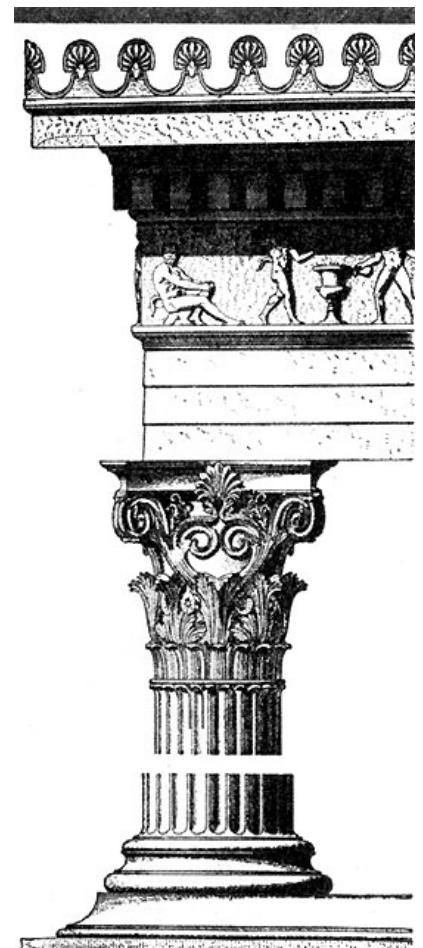
На схемах можно видеть изображение трех

ордеров и названия их частей. Все части ордера могут быть разделены на группы: несущие элементы - *стилобат*, *колонны* и несомые - *антаблемент*, *кровля*. Соотношение основных частей - мощностъ или слабостъ несущих, тяжесть или легкость несомых - и придает зданию характер суровый и напряженный, или естественно гармоничный, или легкий.

Постройки на Акрополе в VI в. до н. э. В VI в. до н. э. на Акрополе стоял храм Афины, называвшийся Гекатомпедон¹. Он располагался прямо против Пропилей и поражал своей красотой вошедшего на Акрополь человека. Этому эффекту способствовала размеренная постепенность подъема по склону холма и проход через небольшие, украшенные колоннами ворота - Пропилей.

В размещении Пропилей и Гекатомпедона на древнем Акрополе господствовала симметрия, которой часто придерживались архаические мастера. Принцип симметрии считали важным и скульпторы, особенно создатели изваяний на фронтонах храмов. Симметрия лежала и в основе статуй, украшавших тогда Акрополь. Изображение спереди строго в фас, казавшееся особенно выразительным и красивым, выступало и в планировке зданий этого времени. Именно поэтому зодчие поставили храм Гекатомпедон прямо перед Пропилеями, чтобы человек, вошедший на Акрополь, увидел этот основной храм священного холма не сбоку, а спереди, с богато украшенного фасада².

От сооружений VI в. до н. э. на Акрополе дошли лишь фундаменты, да и то далеко не все. Это объясняется тем, что большинство зданий было разрушено во время греко-персидских



войн, и тем, что на Акрополе в V в. до н. э. воздвигались новые постройки. Архаические храмы лучше сохранились там, где в последующие эпохи не было такого бурного строительства и где не был, как на Акрополе, дорог каждый клочок земли. Именно поэтому храмы VI в. можно видеть не на Акрополе, а в других областях Греции: храм Аполлона в Коринфе, Геры в Олимпии, Деметры в Пестуме (илл. 11). На них, несомненно, были похожи и храмы Акрополя в VI в. до н. э.



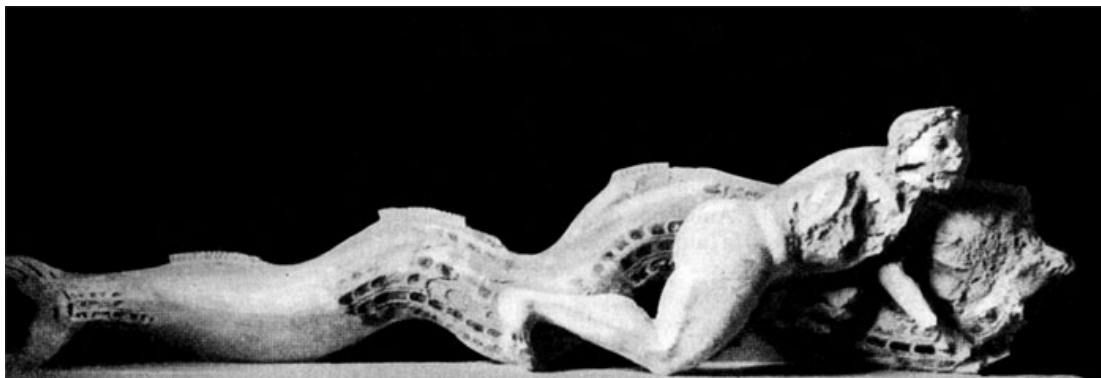
11. Храм Деметры в Пестуме. VI в. до н. э. Известняк. Южная Италия.

Архитектурные формы архаических храмов тяжеловесны и суровы. Колонны словно набухают под тяжестью давящей на них крыши. Суровость смягчалась лишь скульптурными украшениями. Некоторые фронтонные композиции архаических храмов Акрополя сохранились, хотя, к сожалению, не всегда точно определено, к какому храму относилась та или иная скульптурная группа, и не всегда бесспорны их реконструкции.

Фронтон - борьба Геракла с гидрой. На Акрополе были найдены плиты с рельефами, на которых изображен подвиг Геракла - борьба с гидрой³. Небольшие размеры плоского рельефа заставляют думать, что он принадлежал маленькому храмику или сокровищнице. Материал рельефа - мягкий известняк (так называемый *порос*). Изготовленные из него скульптуры ярко раскрашивали. Раскраска закрывала шероховатую поверхность камня.

К сожалению, от фигуры Геракла сохранились лишь торс и ноги. Гидра была изображена со многими головами на извивающихся змеиных телах⁴. В композиции еще нет четкости, которая появится позднее: не выделяется главное, частности не отводятся на второй план. Борьба насыщает как этот, так и другие памятники. Подвижность фигур типична для подобных композиций архаического искусства. В них все подчинено раскрытию темы победы героя-человека над злой силой.

Фронтоны Гекатомпедона. На афинском Акрополе были найдены и другие скульптуры, украшавшие храмы. В одной из групп показан Геракл, борющийся с Тритоном, в другой - фантастическое чудовище с тремя туловищами и тремя головами - Тритопатор. Есть основание предполагать, что они украшали наиболее древний храм - Гекатомнедон⁵. Статуи сделаны из известняка и ярко раскрашены. Мастер заполнил низкие боковые части фронтонов гибкими змеиными хвостами, переплетающимися друг с другом, все более тонкими к углам.



12. Геракл и Тритон. VI в. до н. э. Известняк. Афины. Музей Акрополя.

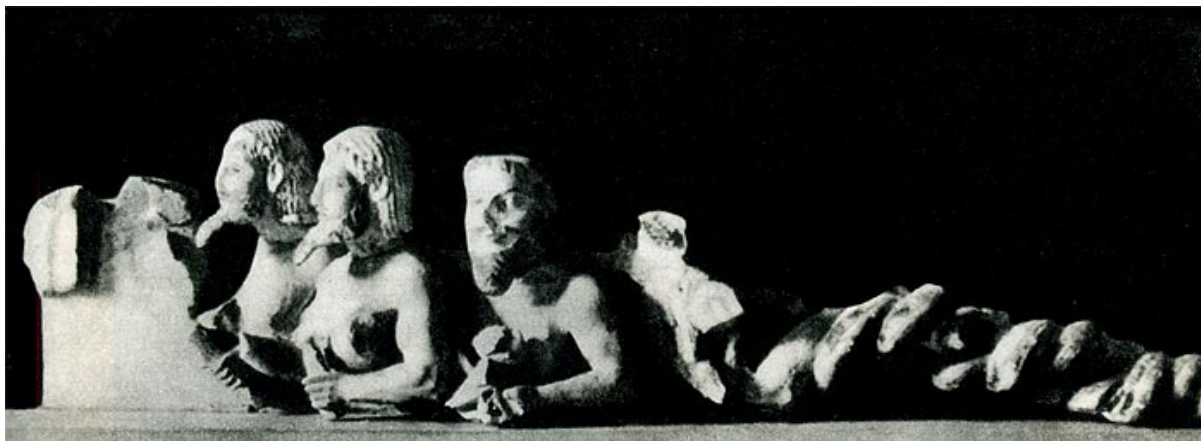
Древний скульптор изобразил Геракла, побеждающего морское чудовище - Тритона (илл. 12). Тритон показан в виде человека с рыбьим хвостом⁶. Герой прижимает врага к земле⁷. Обращают внимание напряженные, более объемные, чем в предыдущем фронтоне, формы, красота их очертаний.



13. Тритопатор. VI в. до н. э. Известняк, краска. Афины. Музей Акрополя.

Три человеческих туловища Тритопатора - доброго древнего аттического божества (илл. 13) - переходят у пояса в длинные хвосты, заполняющие боковую низкую часть фронтона. Лица Тритопатора мирные и добродушные (илл. 14). В руках одного - волнистая лента,

изображающая воду, у другого - язык пламени, знак огня, у третьего - птица, символ воздуха, и сзади - нечто подобное крылу. Тритопатор олицетворял стихии воды, огня и воздуха. В этой скульптурной группе уже больше объемности, сочности. Изваяния не такие плоскостные, как в рельефе Геракла с гидрой. Композиция сложнее. Три лица представлены с разных точек зрения: первая голова спереди, две другие в повороте. Тритопатор показан вылезающим из угла фронтона. И хотя он движется в сторону, его лица и туловища поворачиваются к зрителю.



14. Тритопатор. Деталь.

Эти изваяния были раскрашены, и краска сохранилась довольно хорошо. Волосы на голове и бороде были синими, глаза - зелеными, уши, губы и щеки - красными. Тела покрыты бледно-розовой краской. Змеиные хвосты расписаны красными и синими полосами.

Одна из голов Тритопатора, хранящаяся в музее Афинского Акрополя, так и вошла в историю искусства под условным названием "Синяя Борода" (илл. 15).



15. Синяя борода. Деталь группы Тритопатора.

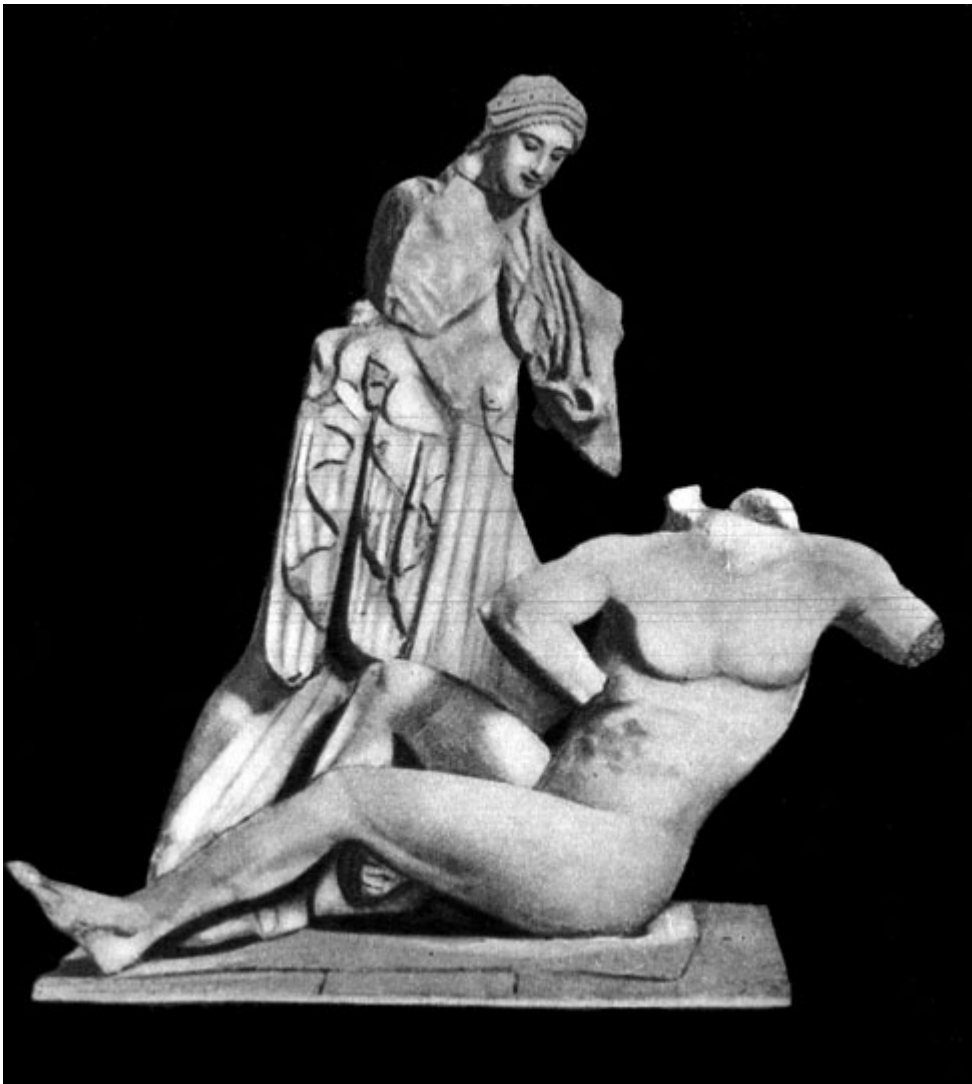
Яркий цвет привлекал древних художников. Краска оживляла образы. Она лишала мифологическую сцену ужаса, вносила в нее элемент игры. В греческом искусстве злые существа - сфинксы, горгоны, тритоны - не выглядят страшными и всемогущими, всегда чувствуется превосходство над ними человеческого разума. В этом проявлялся гуманизм греков - великое завоевание человеческой культуры.

Фронтон - Афина с гигантом. Около 530 г. до н. э. Гекатомпедон был перестроен. На одном из фронтонов нового храма (его называют Гекатомпедон II в отличие от старого) изображалась схватка олимпийских богов с гигантами (илл. 16). Сохранилась статуя Афины, борющейся с гигантом (илл. 17). По всей вероятности, она помещалась в центре фронтона, а по бокам располагались другие фигуры. Афина-победительница показана в порывистом движении, гигант повержен у ее ног. Мастер подчеркивает победу богини, возвышая ее фигуру над теряющим силы гигантом. Торжество покровительницы города воспринимается уже с далекого подхода к храму. Тема борьбы звучит здесь без оттенка жестокости, не так, как в сцене схватки Геракла с Тритоном, где герой в пылу битвы напрягал все силы и прижимал чудовище к земле. Скульптор не показывает Афины напряженной, он скорее демонстрирует превосходство благородной богини. Эта сцена, представленная в монументальных формах, достойна большого храма Акрополя, достойна Афин.



16. Реконструкция Гекатомпедона. VI в. до н. э.

Примечательно, что в конце VI в. до н. э. для скульптур часто используется уже не известняк, а мрамор. Греки верными стали применять для изображения человеческой фигуры этот красивый камень. Слегка просвечивающий с поверхности, он хорошо передавал нежность кожи и лучше, чем другие породы, отвечал стремлению эллинских ваятелей показать человека прекрасным и совершенным.



17. Афина и Энкелад. VI в. до н. э. Мрамор. Афины. Музей Акрополя.

Значение фронтовых композиций. Сюжеты фронтовых композиций архаических храмов никогда не были случайными. Скульпторы не делали их только для украшения. В них всегда заключался глубокий смысл, своеобразное метафорическое изображение воспринятого художником бытия. В представлении эллинов суровой архаической эпохи мир пребывал в непрестанной жестокой борьбе. В греческих сказаниях и мифах она принимала характер победы светлых, возвышенных сил над темными, низменными существами. Гиганты боролись с титанами, обитатели Олимпа - боги - с гигантами, мужественные люди-герои вступали в неравный бой со страшными чудовищами - тритонами, гидрами, горгонами.

В образах архитектуры, в скульптурах, в рисунках на вазах прославлялась физическая сила человека, показывались его победы. В искусстве находила выражение всеобщая идея торжества совершенного и физически, и духовно героя-человека.

Гончары VI в. до н. э. любили подчеркивать массивность форм и широкие тулова ваз, зодчие создавали мощные, набухающие в середине и узкие вверху колонны храмов, скульпторы показывали широкие плечи и узкие талии в статуях юношей - победителей на состязаниях. В архаических памятниках находило выражение огромное духовное напряжение человека. Подобная трактовка художественных форм и сюжетные изображения борьбы и победы светлых сил над темными появляются в период решительной ломки старого мировоззрения. В эти века рождалась новая, эллинская

культура, противопоставившая догмам восточной цивилизации новые принципы. Значение перелома было огромным для дальнейшей судьбы европейских народов.

Статуи кор. В 1886 г. на афинском Акрополе между Эрехфейоном и северной стеной холма обнаружили четырнадцать мраморных статуй афинских девушек. Впоследствии нашли еще несколько таких же изваяний. Во времена, когда Афинами правили сыновья тирана Писистрата, на Акрополе стояло много скульптур, в том числе статуи девушек, или, по-гречески, кор (илл. 7). Статуи эти имели высокие постаменты разных типов - круглые, квадратные, некоторые в виде колонн с дорическими или ионическими капителями⁸. Сделаны они были большей частью из мрамора, привезенного с островов Эгейского моря. Лишь некоторые исполнены из местного аттического пентеллийского мрамора.

Греческие скульпторы показали кор в длинных, праздничных одеждах. Девушки не похожи друг на друга, хотя стоят в одной позе - строго фронтально, держась прямо, сохраняя торжественность. До сих пор неизвестно точно, кого изображают эти изваяния. Одни хотят видеть в них богинь, другие - жриц, третьи - знатных девушек с дарами богине. Статуи кор убеждают в любви общества поздней архаики конца VI в. до н. э. к украшениям, узорам. Особенно красивы и разнообразны сложной укладкой волос, тщательно завитыми локонами прически кор. Скульпторы изображают их с большим мастерством.

Близость стран Востока дает себя знать в деталях этих памятников архаического искусства. Нарядны одежды кор. На большинстве из них рубахи-хитоны. Некоторые коры придерживают их левой рукой у бедра, и ткань красиво собирается в складки. Сверху наброшен плащ - гиматий, нередко роскошный, ниспадающий живописными складками (илл. 18).



18. Кора. VI. в до н. э. Мрамор. Афины. Музей Акрополя.

Лица мало раскрывают настроение кор. Лишь уголки рта чуть приподняты и губы сложены в сдержанную, пока еще далекую от живого чувства радости улыбку (илл. 19). О характере девушек больше говорит их одежда. У некоторых складки хитонов образуют сложные узоры, весело перебивают друг друга, у других - спокойно стекают вниз, у третьих - показаны сдержанными, редкими. Одежды как бы отвечают различным характерам и настроениям девушек - то веселых и оживленных, то спокойных, то строгих и сосредоточенных. В этом проявляется способность античной скульптуры архаической поры передавать чувства не мимикой лиц, но пластикой форм и выразительностью линий.



19. Голова коры.

До находки акропольских кор античную скульптуру представляли беломраморной, бесцветной. Кобы удивили мир тем, что на них сохранилась краска, в то время как с большинства других греческих статуй она сошла. Краска лежит плотным слоем на мраморе, в некоторых местах даже закрывая его. Но статуи не проигрывают от этого в своей художественной выразительности. Предельное обобщение сочетается в них с конкретностью, подчеркнутой раскраской зрачков, алых губ, темных волос. Краска,

приближая образ к реальности, еще с большей силой утверждает характер и идею произведения - прославление красоты.

Значительно позже образы римских скульпторов III - IV вв. н. э. - индивидуальные, конкретные - уже не выдержали бы подобной раскраски. Она сделала бы их слишком близкими к реальности, натуралистическими, и произведение утратило бы способность выражать общую идею. Позднейшая монументальная скульптура поэтому также отказывается от раскраски. Греки же в статуях кор и других своих произведениях этого не боялись, настолько сильным был в их пластических формах характер обобщения.

Статуи девушек прекрасны. Созерцая их, человек получает большое наслаждение. Перед ним будто оживают чувства древних скульпторов, сумевших передать безмятежную красоту юности. Во время греко-персидских войн эти прекрасные изваяния были разбиты и лежали в гряде так называемого персидского мусора, пока их не использовали как простые камни во время строительства новых храмов. Возможно, архаические статуи VI в. до н. э. утратили для греков V в. до н. э. очарование, которое чувствовали их отцы и деды. Не исключено также, что сильно поврежденные статуи уже потеряли свое религиозное значение. Ведь известно, что эллины нередко относились к изваяниям как к живым существам: иногда одевали их, смазывали благовонными маслами, приносили пищу, однажды даже связали некоторым статуям ноги и руки, так как боялись, что они могут уйти.

Архаические здания и скульптуры Акрополя полны большой своеобразной красоты. Их не заменят никакие рассказы о чувствах и настроениях людей этого времени. Произведения греческой архаики не теряют своей ценности, даже будучи поставленными рядом с созданиями мастеров классической эпохи. Так, часто человек переживает глубоко чувства героев книг, написанных много десятилетий или столетий назад. Музыка прошлых веков волнует тоже не менее, чем произведения современных композиторов. Так и архаические памятники афинского Акрополя, фронтоновые композиции и скульптуры, проникнутые особым, никогда уже более не повторившимся впоследствии очарованием, останавливают взгляд человека, хотя они и уступают по совершенству исполнения произведениям, созданным на Акрополе в середине V в. до н. э.

Победа демократии в греческих городах. В конце VI в. до н. э. в Афинах аристократия утратила многие преимущества, которыми пользовалась раньше. Общественное устройство теперь основывалось на демократических началах. Формы жизни ряда греческих городов стали более прогрессивными; демократический строй способствовал развитию наук и искусств.

В конце VI в. до н. э. свободным греческим городам противостояла огромная персидская держава Ахеменидов, переживавшая постоянную острую борьбу различных династий. Неограниченная власть царя, характерный для древневосточных государств сложный чиновничий аппарат с массой бесправных подданных казались эллинам проявлением варварства.

Восстание Милета. Греческие города, расположенные в Малой Азии на побережье Эгейского моря, долгое время находились под властью персов. Непомерно большие налоги, произвол персидских правителей - сатрапов, их постоянное вмешательство в экономические дела греков ложились тяжелым бременем на плечи жителей малоазийских городов. Крупный город Милет поднял восстание и сверг персидского ставленника. Милетян поддержали другие малоазийские города, и восстание разгорелось. Персы подавили его, но поняли, что пример свободолюбия малоазийским грекам подадут города

Балканского полуострова, и решили уничтожить основы демократического строя в городах материковой Греции.

Начало греко-персидских войн. В 492 г. до н. э. походом на Грецию отправился зять персидского царя Дария I Мардоний. Однако после гибели во время шторма трехсот кораблей он бесславно возвратился назад. Второй поход персов в 490 г. до н. э. был также неудачным. В исторической битве при Марафоне греки наголову разбили персидскую армию. Более тяжелое испытание выпало на долю эллинов в 480 г. до н. э., когда армию персов возглавил новый царь - Ксеркс. Полчища варваров двинулись с севера и остановились у Фермопильского ущелья. Греческие воины показали пример мужества и стойкости. Лишь с помощью изменника персидским отрядам удалось одержать победу. 300 доблестных спартанцев, прикрывавших отход основных войск, пали вместе со своим предводителем - царем Леонидом. На месте их гибели был поставлен памятник - мраморное изваяние льва с надписью: "Путник! Пойди возвести нашим гражданам в Лакедемон, что, их заветы блюдя, здесь мы костями полегли!" Персидская армия, прорвавшаяся сквозь ущелье Фермопилы, двинулась к Афинам и захватила их.

Разрушение памятников Акрополя. Афины подверглись разгрому. Особенно сильно пострадал Акрополь. Храмы были разрушены и лежали в развалинах, их сокровища были разграблены, святилища осквернены. Многочисленные изваяния, в том числе статуи кор, были сброшены с пьесталей и разбиты. Вот что пишет знаменитый греческий историк Геродот о захвате персами Акрополя:

"Персы расположились на том холме, противолежащем Акрополю, который афиняне называют Ареопагом, и стали осаждать Акрополь следующим способом: стрелы обворачивали в паклю, зажигали и потом пускали из луков в укрепление. Осаждаемые афиняне, хотя доведены были до последней крайности и укрепление обрушилось, продолжали, однако, сопротивляться. Предложение писистратидов⁹ относительно сдачи было отвергнуто афинянами; с целью защиты они употребляли различные средства, между прочим бросали в варваров громадными камнями каждый раз, когда те подступали к воротам. Вследствие этого Ксеркс, не будучи в состоянии взять афинян, долгое время не знал, что делать.

Наконец, после таких затруднений, доступ в Акрополь открылся варварам: дело в том, что согласно изречению оракула всей Аттике суждено было подпасть под власть персов. Итак, перед Акрополем, но позади ворот и подъема, там, где не стояло никакой стражи и куда, как всем казалось, не мог взойти никто из людей, в этом же месте с крутым спуском подле святилища кекроновой дочери Аглавры вошло несколько человек. Когда афиняне увидели этих варваров, вошедших на Акрополь, одни из них кинулись со стены и погибли, а другие бежали внутрь святилища; вошедшие на стену варвары бросились прежде всего к воротам, отворили их и перебили молящих о защите; по умерщвлении всех их, варвары ограбили храм и предали огню весь Акрополь".

Победа греков. Эллины, несмотря на захват персами Афин, с честью вышли из тяжелого испытания. В битве при Саламине было сломлено сопротивление персидского флота, в сражении при Платеях разбита сухопутная армия неприятеля. Одолев врагов, греки показали превосходство демократического строя над отживающей общественной системой персов. Греческие города одержали победу, значение которой было чрезвычайно велико. От исхода греко-персидских войн зависело не только благополучие собственно греческого государства. Трудно представить, какой была бы в случае победы персов эллинская культура. Вряд ли Акрополь был бы тогда увенчан величавым Парфеноном. Наверно, не было бы гения Фидия, Скопаса, Лисиппа. А без классической греческой

культуры характер римской цивилизации, а вместе с тем и дальнейшей европейской был бы совершенно иным.

Победа греков над персами означала торжество новых, прогрессивных принципов демократии и свободы в политическом и социальном строе. Победа привела к появлению новых плодотворных импульсов в греческом искусстве. Система архаического художественного мышления, имевшая некоторые общие черты с древневосточной, оказалась уже несостоятельной. Не случайно поэтому, что переход от искусства архаики к искусству классики совпадает по времени с благополучным для греков исходом этой войны.

СТРОИТЕЛЬСТВО НА АКРОПОЛЕ В V ВЕКЕ ДО Н. Э. ПАРФЕНОН



20. Вид на Парфенон I.

Восстановление стен Акрополя. После блестящей победы, одержанной в 479 г. до н. э. при Платеях, греки приступили к работам по восстановлению Акрополя, начав с ремонта сильно разрушенных крепостных стен. Особенно большое внимание уделяли строительству в годы, когда стратегом - выборным военным руководителем - был Фемистокл. "Фемистокл советовал, чтобы поголовно все афиняне, находившиеся в городе, занялись сооружением стен, не щадя при этом ни частных, ни общественных построек,

которые могли бы быть полезны для дела, и не останавливаясь перед разрушением всего этого"¹⁰, - пишет греческий историк Фукидид.

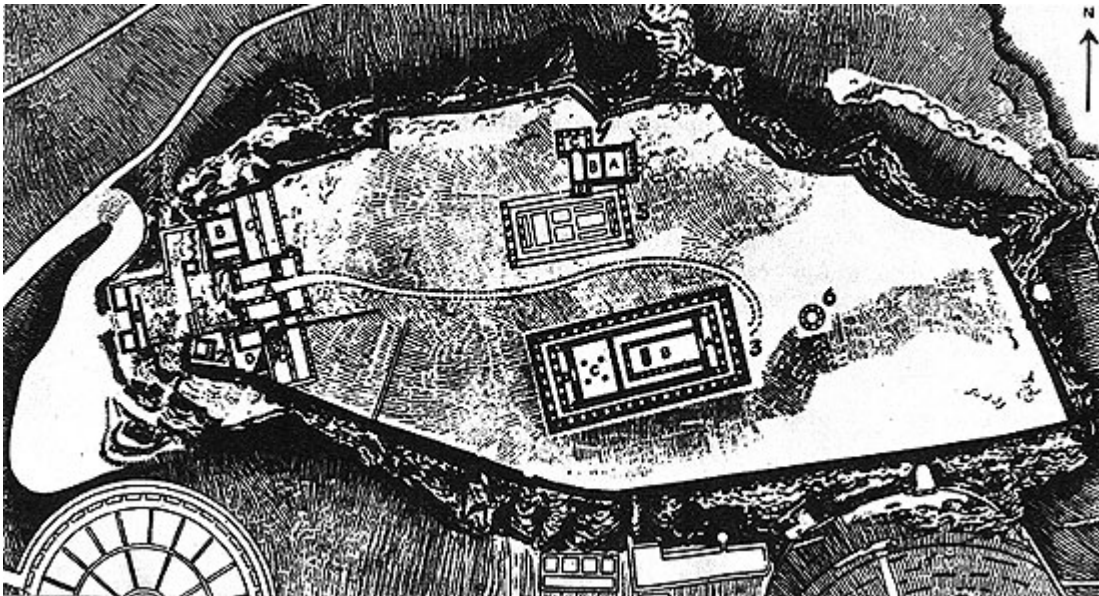
Во времена Фемистокла была восстановлена западная часть северной стены. При постройке афиняне использовали фрагменты разбитых персами архаических памятников Акрополя. И сейчас видны вставленные между каменными плитами крупные барабаны колонн архаического храма. Употреблялись для строительства и другие части разрушенных зданий. В 60-е годы V в. до н. э. при стратеге Кимоне была восстановлена восточная и построена новая южная стена Акрополя. В этот период, когда война с персами только близилась к концу, в греческом искусстве преобладала некоторая жесткость форм, заставившая исследователей назвать стиль искусства первой половины V в. до н. э. строгим стилем¹¹.

Искусство высокой классики. Со временем окончательной победы над персами в греческом искусстве совпадает начало периода так называемой высокой классики, когда архитекторы, скульпторы, вазописцы, отвечая настроениям народа-победителя, стремились воплотить в своих образах красоту гармонически развитого человека. В произведениях искусства звучат чувства величия, радости и торжества победы над полчищами персов. Жесткость форм ранней классики сменяется сочностью и пластической нежностью в передаче объемов, резкость графического исполнения рисунков на сосудах строгого стиля уступает место плавности и певучести линий в вазах прекрасного и свободного стиля. Художники высокой классики создают обобщенные, типические образы и старательно избегают индивидуальных особенностей.

Строительство новых храмов. Греческие города-государства объединяются в Афинский морской союз, во главе которого стоят Афины. Казна его была в середине V в. до н. э. перенесена в Афины, и часть ежегодных взносов союзников откладывалась богине Афине. Появилась возможность восстановить Акрополь и создать новые храмы на священном холме. О многочисленных постройках этого времени пишет древний историк Плутарх: "Между тем росли здания, грандиозные по величине, неподражаемые по красоте. Все мастера старались друг перед другом отличаться изяществом работы; особенно же удивительна была быстрота исполнения". Он сообщает о произведениях, созданных в эпоху Перикла, подчеркивая, что "но блестящей сохранности они доныне свежи, как будто недавно окончены: до такой степени они всегда блещут каким-то цветом новизны и сохраняют свой вид не тронутым рукою времени, как будто эти произведения, проникнутые дыханием вечной юности, имеют нестареющую душу"¹².

Всю вторую половину V в. до н. э. на Акрополе шло строительство. В 447 г. начались работы над Парфеноном. Его окончили вчерне в 438 г. до н. э., а отделка шла до 434 г. до н. э. В 437 г. до н. э. заложили Пропилеи и завершили их лишь в 432 г. до н. э., а около 425 г. до н. э. создали храм Ники Бескрылой. До Пелопонесской войны был воздвигнут колосс Афины Воительницы перед Пропилеями на Акрополе. В 421 г. до н. э. начали строить Эрехфейон и окончили его в 407 г. до н. э. Почти полвека здесь кипело строительство, трудились архитекторы, скульпторы, художники, создавая произведения, которыми тысячелетия спустя гордится человечество.

Новый художественный принцип расположения построек на Акрополе. Очевидно, план ансамбля Акрополя с Пропилеями, Парфеноном, Эрехфейоном и колоссом Афины сложился в общих чертах еще до постройки Парфенона. В процессе работ в него вносились изменения, но основа его сохранилась (илл. 21).



21. План Акрополя Афин: 1 — Пропилеи, 2 — храм Ники Бескрылой, 3 — Парфенон, 4 — Эрехфейон, 5 — фундаменты архаического Гекатомпедона, 6 — алтарь Афины, 7 — место статуи Афины Воительницы.

В расположении храмов Акрополя времени Перикла зодчие отказываются от симметрии, которая была типична для эпохи архаики. Здания теперь постепенно вступают в поле зрения человека, идущего по Акрополю. Афинянин, пройдя Пропилеи, видел прежде всего не фасад храма, а огромную статую Афины Воительницы. Подойдя к ней ближе, он переставал воспринимать этот колосс. Все внимание его обращалось на Парфенон, который как бы вырастал постепенно справа. Расположенный слева храм Эрехфейон становился особенно хорошо виден от Парфенона.

Таким образом можно было рассмотреть либо детали находившегося рядом произведения, либо целиком другой, отдаленный памятник. Внимание человека, стоявшего у Пропилеи при входе на Акрополь, могла занимать отделка архитектурных деталей торжественных ворот Акрополя. Но он мог созерцать и огромную статую Афины, стоявшую перед Пропилеями. Эрехфейон и Парфенон еще не открывались во всей своей красоте. Приблизившись к колоссу Афины и находясь у постамента статуи, афинянин мог увлечься рассмотрением его рельефных украшений, но отсюда он уже видел с выгодной точки зрения и храм Афины - Парфенон. Эрехфейон же еще был заслонен для него постаментом колосса Афины и открывался лишь в полной мере от Парфенона, где подобным же образом можно было рассматривать либо детали Парфенона, либо весь Эрехфейон.

Смена художественных впечатлений и постепенное включение их в сознание человека, использование разнообразных форм и контрастов, когда разглядывание деталей чередуется с восприятием целого сооружения, - этот принцип был новым по сравнению с простым сопоставлением памятников в архаических ансамблях.

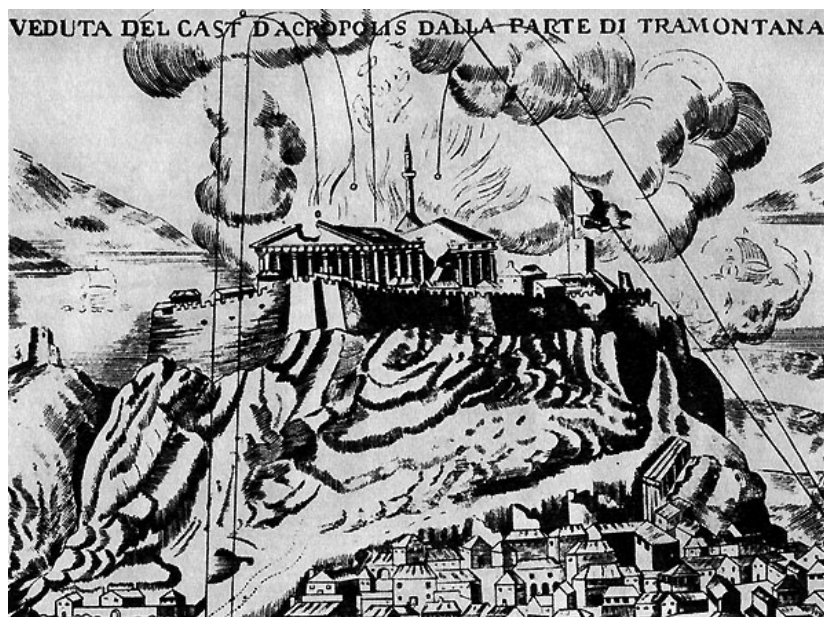
Изменился по сравнению с VI в. до н. э. и характер представления зодчим одного храма. Если в архаический период рассчитывали на восприятие храма преимущественно с фасада, как Гекатомпедона на Акрополе, то в классическое время сооружение ставится так, чтобы его можно было видеть с угла, во всей великолепии. Скульпторы этого времени - Мирон, Поликлет также отходят от изображения фигуры строго в фас и показывают человека в естественном движении, в свободной, непринужденной позе.

Парфенон. Парфенон внутри разделен на восточную и западную части. В западной, называемой собственно Парфеноном, находилась казна афинян. В восточном, большем помещении стояла статуя Афины Парфенос. Двухэтажная колоннада придавала этому интерьеру торжественный вид.



22. Вид на Парфенон II.

Парфенон - храм дорического ордера. Он прямоугольный в плане и со всех сторон окружен колоннами - классический образец периптера (илл. 22, 24, 27). Его строили зодчие Иктин и Калликрат. Огромную роль в сооружении храма сыграл также величайший греческий скульптор Фидий, на котором лежала обязанность общего наблюдения за строительством.



23. Гравюра с изображением взрыва Парфенона.

Представить Парфенон таким, каким он был во времена Перикла, нелегко. Все, что осталось от него сейчас на Акрополе, может быть, к сожалению, названо лишь руинами. Постройка Парфенона совпадает с заключением победного для Греции мира после кровопролитной войны с персами, принесшей много горя Элладе. Греки победили варваров, и радостное сознание превосходства разума над дикими силами, олицетворенными в персидских полчищах, выразилось в греческом искусстве этого времени, и особенно полно в Парфеноне - в торжественном ритме его дорических колонн, в гордом вознесении их форм, в стройной гармонии пропорций (илл. 20).



24. Парфенон.

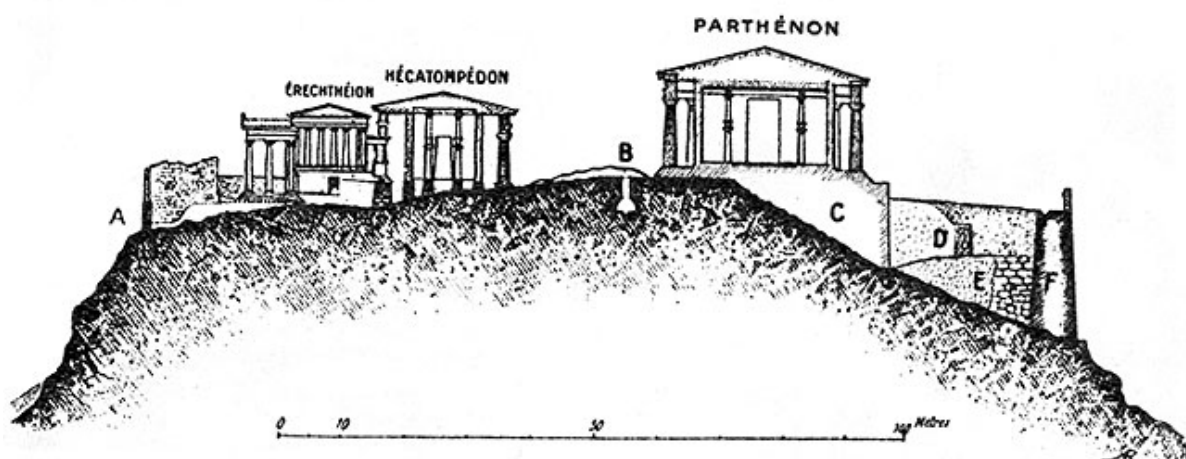
Больше двух тысячелетий, до конца XVII в., Парфенон простоял в сравнительно хорошей сохранности. В византийскую эпоху он служил церковью. Когда Греция подпала под власть турок, его превратили в мечеть и рядом вырос высокий минарет. Несмотря на всевозможные перестройки, храм все же существовал. Но в 1687 г. во время войны турок с венецианцами случилось непоправимое. Турки устроили в Парфеноне пороховой склад. От попадания венецианского снаряда порох взорвался, и прекрасный греческий храм был почти полностью разрушен (илл. 23). После этого венецианцы неудачно пытались снять некоторые из скульптур с его фронтонов, но только разбили их. В конце XVIII в. английский лорд Эльджин довершил разрушение Парфенона: увез из Греции почти все его скульптуры - плиты метоп и фриза, а также статуи фронтонов. Скульптурные украшения Парфенона теперь разрознены: часть их находится в Лондоне, часть - в Париже, кое-что осталось в Афинах.

Нужно мысленно свести эти элементы воедино, чтобы почувствовать всю силу первоначальной красоты великого памятника древности.

Акрополь и Парфенон. Парфенон венчает Акрополь. Логически четкие архитектурные формы храма не только противопоставлены диким склонам скалы, но и связаны с ними в художественное единство.

Исследователи древнегреческой архитектуры нередко обращали внимание на то, что в произведениях эллинских зодчих часто используется принцип, или правило, "золотого сечения". Отрезок считается разделенным по закону "золотого сечения", если длина его относится к большей его части, как большая часть к меньшей. Отрезок, величина которого равна 1, разделен в "золотом сечении", когда части равны примерно 0,618 и 0,382. Считалось гармоничным и красивым придавать сооружениям пропорции "золотого сечения".

Соотношения величин Парфенона и холма Акрополя не случайны. Размеры храма определены размерами скалы. Древние зодчие, кроме того, поставили Парфенон на Акрополе в наиболее выгодном в художественном отношении месте, так что величины храма и скалы воспринимаются при взгляде издали согласованными.



25. Разрез через Парфенон и Акрополь.

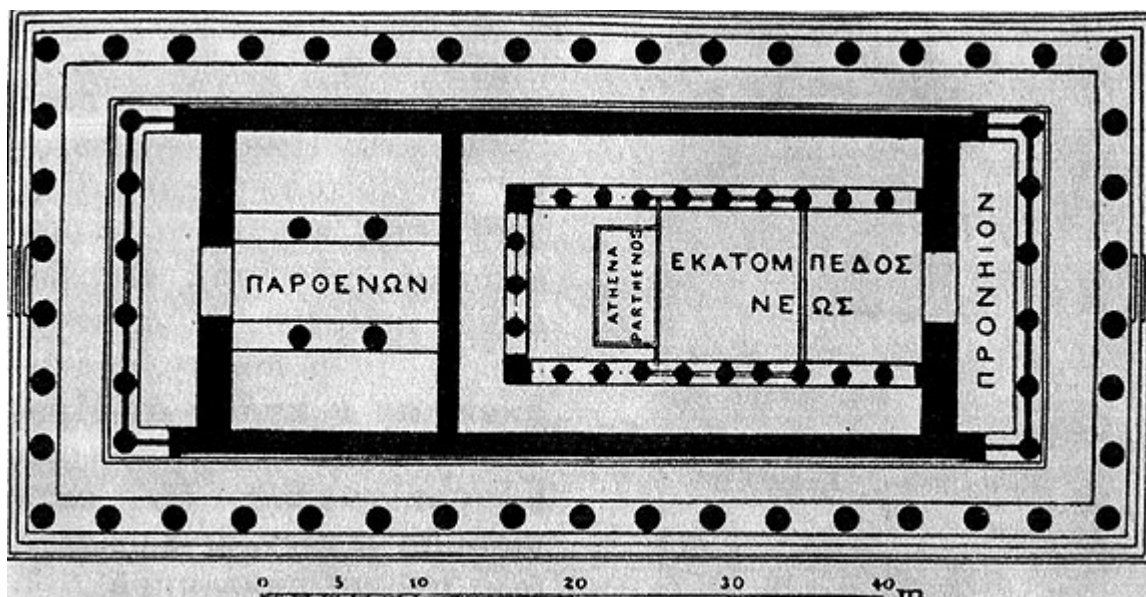
Действительно, протяженность холма перед Парфеноном, длина храма Афины и участка Акрополя за Парфеноном соотносятся как отрезки "золотого сечения". При взгляде на Парфенон от Пропилей отношения массива скалы и храма также соответствуют пропорциям "золотого сечения". Это не случайное совпадение: для того чтобы поставить Парфенон в этом месте, его строителям пришлось соорудить мощную насыпь, увеличившую холм в южной части (илл. 25, 26).



26. Вид на фундаменты Парфенона во время раскопок.

Найдя с помощью принципа "золотого сечения" нужные размеры Парфенона, который должен был стоять на холме, зодчий тем самым решил основную для него задачу. Создание творческого гения человека - Парфенон и часть самой природы - скалистый холм обрели глубокую органическую связь. Древнегреческие зодчие умело сочетали свои постройки с пейзажем, гармонично "вписывая" их в окружающую природу.

Особенности архитектуры Парфенона. Связь Парфенона с природой выражалась не только в пропорциональном соотношении храма и холма. Греческие архитекторы и скульпторы видели, что удаленные предметы или части их кажутся меньше, и умели исправлять оптические искажения. Так, голова Аполлона с западного фронтона храма Зевса в Олимпии, предназначенная для созерцания снизу, кажется некрасивой и деформированной, если ее рассматривать непосредственно в фас. Исправлены оптические искажения и в вертикальной надписи на храме в малоазийском городе Приена. Буквы, расположенные выше, крупнее нижних букв, но при взгляде на надпись снизу кажется, что все они одной величины¹³.



27. План Парфенона.

Тщательные архитектурные измерения Парфенона показали, что в нем линии не прямые и поверхности не плоские, а слегка изогнутые. Древние зодчие знали, что строго горизонтальная линия и плоская поверхность издали кажутся прогнувшимися в середине. Они стремились как бы исправить, изменить это впечатление. Поэтому, например, поверхность ступеней Парфенона постепенно, почти незаметно, повышается от краев к центру. Колонны Парфенона также не строго вертикальны, но слегка наклонены внутрь здания. Оси угловых колонн при мысленном их продолжении должны пересечься друг с другом на большой высоте. Этим уничтожался эффект того оптического обмана, при котором ряд вертикальных линий кажется несколько расширяющимся кверху.

Примечательно также, что колонны Парфенона не все одинаковой толщины. Угловые сделаны более толстыми, чем остальные, так как, вырисовываясь на светлом фоне, они должны казаться несколько тоньше. Позже древне-римский архитектор Витрувий говорил, что угловые колонны "поглощаются окружающим светом". В одном из греческих трактатов отмечается, что "цилиндр кажется сжатым посередине" и нужно слегка утолщить его, чтобы не было этого впечатления. Возможно, что этим объясняется и *энтазис* - утолщение греческих колонн.

Вводя кривизну в поверхность ступеней, слегка наклоняя колонны, делая их разной толщины, создатели храма исправляли оптические искажения, которые нарушали гармоничность здания и мешали ощутить его пластичность. Именно поэтому строители сдвинули лестницу, ведущую к основным ступеням Парфенона, немного к северу, навстречу человеку, подходившему к храму от Пропилеи. Иначе от ворот она воспринималась бы смещенной к югу и казалась бы плохо связанной со зданием. При взгляде на Парфенон с угла кривизна стилобата, выпуклого в центре, хорошо сочетается с кривизной лестницы.

Зная действие оптических искажений, греки пользовались им для достижения нужного эффекта. Так, колонны второго внутреннего ряда портика Парфенона меньше, чем колонны внешнего, и кажется, что они стоят дальше и портик глубже, чем на самом деле.

Отклонения от горизонталей и вертикалей почти незаметны. Тем не менее они важны, так как придают храму целостность и собранность. Все видимые глазом линии связаны друг с другом, нет таких, которые не пересекались бы и казались отчужденными друг от друга.

Как в пластическом человеческом теле, в Парфеноне, вероятно, невозможно найти прямую линию. Сложнейшее по конструкции сооружение из огромного количества строительных блоков и деталей не воспринимается, поэтому как "построенное", составленное из отдельных элементов здание, но кажется "живым", пластическим организмом, подобно воплощенным в греческой скульптуре прекрасным атлетам.

Мрамор Парфенона. Мрамор - материал, который помогает этому впечатлению. Ко времени постройки Парфенона греки уже давно знали и ценили этот замечательный камень, понимая, как хорошо мрамор улавливает свет и, впитывая его, светится поверхностью, уподобляясь по нежности человеческому телу.

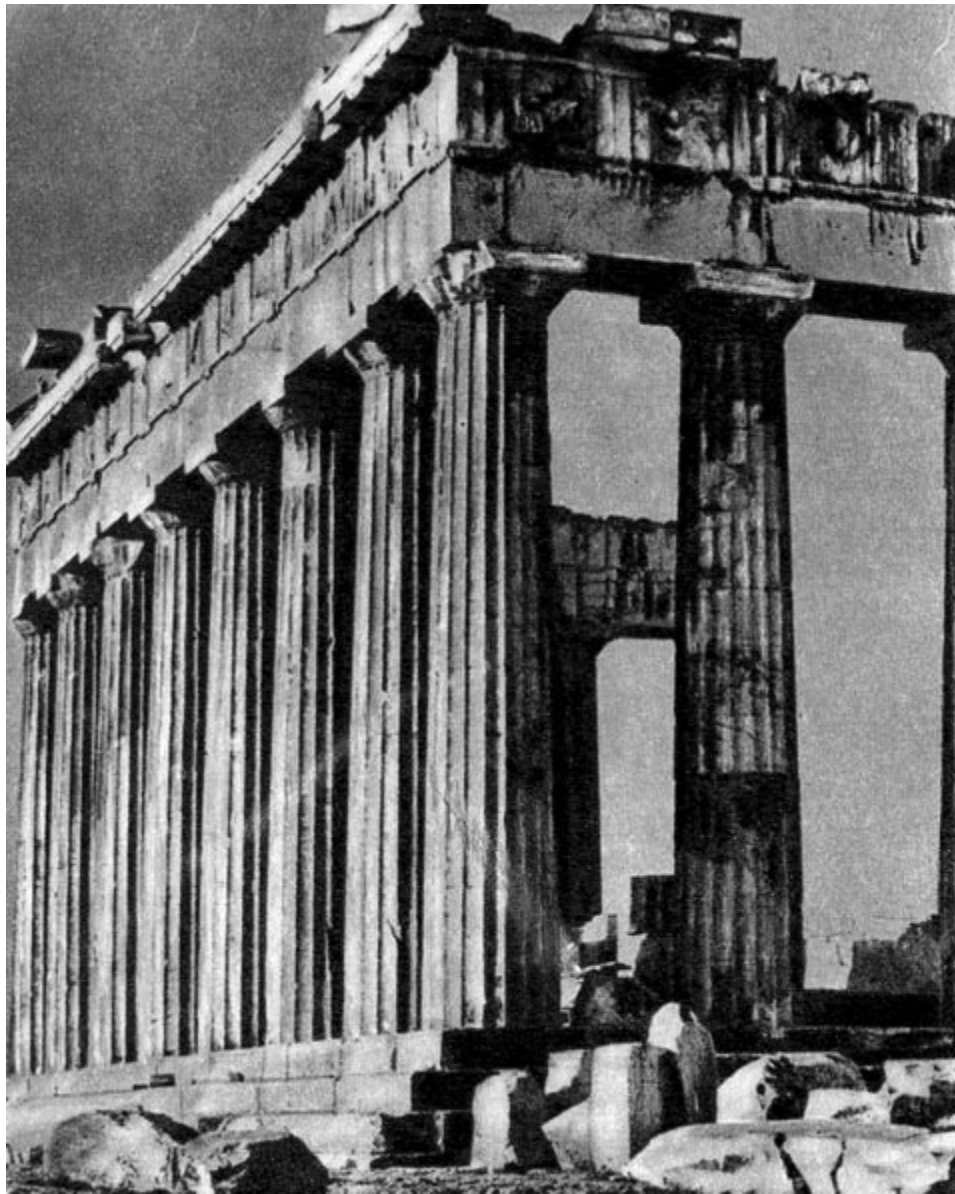
До Парфенона храмы воздвигались преимущественно из грубого пористого камня - известняка, который после окончания строительства покрывали слоем мраморной штукатурки. Парфенон весь из мрамора. Естественно, некоторые детали его были деревянными, применялся и металл для скрепления мраморных блоков, но основным материалом был мрамор.

Недалеко от Афин, в горах Пентеликона, были найдены залежи хорошего белого мрамора. Мельчайшие железистые частички, находящиеся в нем, оказывались после обработки на поверхности. При соприкосновении с влагой воздуха они постепенно окислялись и образовывали равномерный слой, а иногда пятна красивой, золотистой патины. Белоснежный холодноватый камень становился теплым, насыщенным солнцем, как бы впитавшим в себя влагу воздуха. Эта способность обработанного мрамора реагировать на свет, на окружающий воздух усиливала связь здания с природой.

Окраска Парфенона. Мраморные плиты Парфенона имели не только красивую, покрытую патиной поверхность, но окрашивались в некоторых частях дополнительно яркими, звучными тонами. В эпоху архаики, когда храмы строили из грубого материала, их штукатурили и затем раскрашивали так, что краска закрывала поверхность материала. Краска выполняла, таким образом, двойную роль - маскировала шероховатую поверхность известняка и придавала красочность, яркость храму. Довольно толстым слоем покрывала краска и скульптурные произведения архаики. В классическую эпоху принципы и способы раскраски изменились. На мрамор тонким слоем накладывался раскрашенный воск, который постепенно под влиянием тепла пропитывал камень, окрашивая но, не скрывая, как в архаическую эпоху, его поверхность. Мрамор становился цветным, не теряя своих особенно ценных качеств - светоносности и нежности.

Разумеется, не все мраморные плиты Парфенона раскрашивались. Цветом выделялись элементы здания, конструктивную роль которых нужно было подчеркнуть. Затененные карнизом триглыфы покрывали синей краской, красной - плоскости метоп. Окрашивали и вертикальные плиты фронтона. Использовалась и позолота.

Колонны Парфенона. Колонна Парфенона, как и в других храмах, разделена вертикальными желобками - *каннелюрами*. Они делают менее заметными горизонтальные швы между отдельными частями (барабанами) колонны. В их острых ребрах мрамор особенно светоносен и красив. Тени от ребер подчеркивают вертикальность колонн, их стройность. Но сравнению с каннелированной колонной гладкий ствол воспринимается безжизненным и отчужденным, замкнутым в своем объеме. Желобки как бы лишают колонну замкнутости, связывают ее с воздухом, оживляют впечатление от нее. Как промежутки между колоннами храма пропускают внешнее пространство к храму, так углубления каннелюр вводят пространство в объем колонны, сливают здание с природой.



28. Колонны Парфенона.

Черты ионического ордера в дорическом Парфеноне. Дорический ордер в Парфеноне не так суров, как в храмах архаики. Он смягчен введением в архитектуру некоторых элементов изящного ионического ордера. За внешней колоннадой, на верхней части стены храма можно видеть непрерывную рельефную полосу с изображением торжественной процессии афинян. Непрерывный фигурный фриз - *зофор* - принадлежность ионического ордера, и тем не менее, он введен в архитектуру дорического Парфенона, где должен был бы быть фриз с триглифами и метопами. Примечательно, что под лентой этого рельефа видны небольшие полочки с выступами, какие обычно помещаются под триглифами дорического ордера. Строители Парфенона, очевидно, не решились еще полностью отказаться от трактовки фриза как элемента дорического и оставили полочки с выступами.

Ионической чертой некоторые исследователи считают и восьмиколонные торцовые портики храма, указывая, что для дорических построек чаще применялись шестиколонные. Объясняют введение восьмиколонного портика и желанием добиться большей гармонии храма с огромным пространством, обступающим со всех сторон Парфенон, вознесенный на высоком холме. Шестиколонные портики были бы слишком узкими, и здание могло показаться маленьким, затерянным, сжатым. Восьмиколонные широкие портики лучше и органичнее связывали его с пространством, в котором оно

должно было существовать. Введение ионизмов можно объяснить желанием смягчить суровость дорик. Парфенон выражал уже не напряженную собранность сил времени персидских войн, но ликующее чувство победы.

Значение Парфенона. Пройдет семь столетий после сооружения Парфенона, и римский император Адриан в вилле Тиволи близ Рима создаст постройки намеренно небольшие, чтобы казаться самому себе высоким и сильным. И, тем не менее, он не ощутит величия, разочарование и скепсис не покинут его.

Человек, намеревающийся подняться по ступеням Парфенона, видным издали, приблизившись к ним, обнаруживает, что они огромны по размеру и что против входа есть и ступени поменьше. Храм вырастает во всей своей высоте, но пропорции его настолько гармоничны и как бы подобны пропорциям человека, что он не умаляет человека, не делает его меньше, но, напротив, возвышает, пробуждает чувство высокого достоинства. Афинянин около Парфенона ощущал единство общины, полноправным гражданином который он являлся. В архитектурных формах храма нашло ясное и полное воплощение радостное осознание греками V в. до н. э. высокого значения и безграничных возможностей человека.

ФИДИЙ



29. Афина Варвакион. V в. до н. э. Мрамор. Римская копия. Афины. Национальный музей.

"Всем распоряжался и за всем наблюдал у Перикла Фидий, хотя при каждом сооружении были великие зодчие и художники" - так пишет Плутарх о работах на Акрополе в V в. до н. э.¹⁴. Учителями Фидия считают афинского мастера Гегия и аргосского скульптора Агелада. В работах Гегия, изваяние которого, изображающее Кастора и Поллукса, было выставлено позднее на Капитолии Рима перед храмом Юпитера, древние авторы отмечают резкость стиля. Гегий работал чаще в мраморе, У него Фидий воспринял искусство высекать скульптуры из мрамора.

Аргосский мастер Агелад в отличие от афинских скульпторов предпочитал бронзу. Древние авторы (Павсаний) пишут о бронзовой группе Агелада в Дельфах, о статуях атлетов, об изваяниях Зевса, Геракла. Очевидно, у Агелада и других аргосских мастеров Фидий учился работать в бронзе,

Ранние работы Фидия. Работы Фидия, выполненные им во времена Кимона и в первые годы Перикла, были ранними произведениями мастера. Расцвет его творчества приходится на годы правления Перикла и связан со строительством на Акрополе. Великий скульптор воспитывался в эпоху подъема греческих городов после победы над персами, в годы, когда свежи были воспоминания о героических подвигах греческих воинов.

Деятельность Фидия начинается в то время, когда Афины объединяют другие греческие города. Особенно популярным в Афинах становится мифологический герой Тезей. Воздвигается храм Тезея, над росписью которого работают известные живописцы Полигнот и Микон. На их фресках греки боролись с амазонками, с кентаврами¹⁵, Тезей опускался на дно моря¹⁶. Полигнот и Микон расписывают также и другой портик, показывая битву афинян под предводительством Тезея с амазонками. В раннем произведении Фидия - многофигурной скульптурной группе, поставленной в Дельфах в память о победе при Марафоне¹⁷, был изображен полководец Мильтиад в окружении Афины, Аполлона и героев Аттики - Тезея и других. Фигуры в группе не были связаны друг с другом, и позднее афинянам нетрудно было добавить сюда изваяния еще нескольких героев.



30. Амазонка Фидия. V в. до н. э. Мрамор. Римская копия. Рим. Музей Ватикана.

Раненая амазонка. В этот период Фидий исполнил знаменитую статую раненой амазонки, которую заказали для храма Артемиды жители города Эфеса, почитавшие амазонок как основательниц своего города (илл. 30). В конкурсе на создание статуи амазонки участвовали Поликлет, Фидий, Кресилай, Фрадмон и Кидон¹⁸. Примечательно, что все изваяния были настолько хороши, что греки решили поручить самим скульпторам определить лучшее. Каждый сначала назвал созданную им статую, но после своей указал амазонку Поликлета, которому комиссия и присудила первый приз¹⁹ (илл. 31).



31. Амазонка Поликлета. V в. до н. э. Мрамор. Римская копия. Берлин.

Произведение Поликлета получило признание не случайно. В амазонке Фидия выступала конкретность действия, были изображены поясняющие сюжет предметы. В статуе Поликлета больше внимания обращалось на возвышенное страдание амазонки, отчетливо звучала тема героической скорби. Детали в памятнике не играли большой роли, сильнее было дано обобщение, которое начинало особенно цениться в искусстве этого времени.

В ранний период творчества Фидий берется за исполнение статуй из различных материалов. Для храма в Платеях он сделал акролитную, т. е. из дерева и мрамора, статую Афины²⁰. Возможно, создавая ее, он уже думал о работе над изваянием Афины Воительницы для Акрополя, самым значительным своим произведением в ранний период творчества.

Статуя Афины Воительницы. Мастер исполнил ее из бронзы в память победы над персами при Марафоне. По изображению на древних монетах известно, что богиня

опиралась правой рукой на копье, а в левой держала щит (илл. 32). Она спокойно смотрела на северную часть города, где была агора. Эта статуя сделала Фидия знаменитым. Она производила сильное впечатление не только на его современников. Греческий оратор IV в. до н. э. Демосфен называл ее "великой". Следы постамента, сделанного из известняка, до сих пор видны на Акрополе на расстоянии 40 метров от Пропилеи к востоку, приблизительно на половине пути к Парфенону. Мнение о размерах статуи противоречиво: древние авторы приводят высоту от 7 до 9 метров.



32. Афинская монета с изображением статуи Афины Промехос Фидия. V в. до н. э.

Щит Афины Воительницы был украшен скульптором Мисом только через пятьдесят лет после окончания памятника. Мис изобразил битву греков с кентаврами²¹. У Фидия, очевидно, не было желания создавать на щите рельеф. Он представлял себе статую, стоявшую на площади, в обобщенных формах - это было время, когда в искусстве начинал господствовать возвышенный, сдержанный стиль. Через полвека вкусы изменились и щит Афины украсили рельефами. Дальнейшая судьба этого изваяния, как и большинства бронзовых статуй древней Греции, неизвестна. Вероятнее всего, в средневековье она была разрушена и переплавлена. Ученые не решаются определенно связать с ней ни одну из копий римского времени, так что изображения на монетах остаются пока самым достоверным воспроизведением.

Афина Лемния. На афинском Акрополе стояла статуя Афины Лемнии²², исполненная Фидием около 450 г. до н. э. (илл. 33). Уезжающие на остров Лемнос колонисты пожелали оставить на Акрополе это изваяние. Снятый с головы шлем, спущенная с плеча эгида - козья шкура с головой Горгоны Медузы убеждают в том, что Афина представлена не воительницей, но скорее защитницей мира. В ней Фидий выразил красоту мудрой богини. Этим произведением восхищались, посвящали ему восторженные строки, отмечая нежность ланит Афины и прекрасные контуры ее лица²³. Она стояла на высоком постаменте, и Фидий, несомненно, учел оптические искажения, которые возникали при ее созерцании. Известен рассказ о состязании Фидия со скульптором Алкаменом при создании статуи для высокого постамента. Пока исполненные произведения находились внизу, все одобрили Алкамена и даже рассердились на Фидия за допущенные им

искажения, но когда изваяния были поставлены на предназначенные им места, все оценили мастерство Фидия и осудили недальновидность его соперника.



33. Афина Лемния. V в. до н. э. Мрамор. Римская копия. Дрезден. Музей.

В статуе Афины Лемнии мастеру удалось передать богатство и сложность образа. При взгляде на нее с одной точки видно большое внутреннее напряжение сильной, мужественной богини. С другой стороны Фидий показал спокойную грацию ее движения. Вертикальные ниспадающие складки одежд воспринимаются как каннелюры неподвижной колонны. Складки наброшенной на плечо эгиды передают живое движение Афины, выявляют внутреннюю динамику и напряжение фигуры.

В одной руке богиня держала копье, олицетворяя этим постоянную готовность к действию, в другой - шлем, снятый с головы как бы в знак ее миролюбивого, спокойного настроения.

Афинский Акрополь был богато украшен статуями, среди которых находились и другие произведения Фидия. Так, на священном холме стояла статуя Аполлона, исполненная Фидием из бронзы по случаю освобождения от саранчи, напавшей на город²⁴. Копией римского времени с этого произведения считают Аполлона из Кассельского музея (илл. 34).



34 Аполлон Кассельский. V в. до н. э. Мрамор. Римская копия. Кассель. Музей.

Афина Парфенос. В годы своего творческого подъема Фидий создал для Парфенона из золота и слоновой кости огромную статую Афины Парфенос - Афины Девы (илл. 29). Высота ее достигала 12 метров. Впечатление от колосса было очень сильным. Несомненно, что не вся она была из дорогих материалов. Остов, очевидно, был деревянным, и на нем кренились вырезанные из слоновой кости лицо и руки, а также листы золота для одежды и других деталей. Шлем богини украшали сфинксы и грифоны. Афина держала на ладони правой руки статую богини победы Ники, а левой опиралась на большой щит с изображением битвы греков с амазонками на внешней стороне и битвы богов с гигантами - на внутренней²⁵. Трудно назвать статую более богато и в то же время

гармонично и совершенно украшенную рельефами. На пьедестале было представлено рождение Пандоры²⁶, даже на краях сандалий Афины - битва греков с кентаврами.

На изготовление колосса было затрачено около 40-50 талантов золота, что примерно равно тысяче килограммов. Золотые части неплотно прикреплялись друг к другу, и их можно было снимать²⁷. При восходе солнца, когда покои храма были особенно ярко освещены через восточную дверь, Афина поражала блеском золота, красотой слоновой кости, цветом вставленных в глаза драгоценных камней - сапфиров. Золото вряд ли было однотонным. Если уже в микенскую эпоху в кинжалах использовался металл разного цвета, то и здесь, нужно думать, скульптор применил золото различных тонов.

Фидий учитывал, что двенадцатиметровая статуя могла показаться тяжеловесной и массивной, и сделал все возможное, чтобы она не выглядела громоздким идолом. Композиционно мастер связал ее с двухэтажной колоннадой внутреннего помещения Парфенона. Вертикаль огромной статуи была, как бы разделена по высоте горизонталями краев одежд. Нижняя граница плаща располагалась почти на уровне канители колонны, на которой лежала ладонь Афины с Никой. Край эгиды помещался на высоте капителей первого этажа внутренней колоннады. Талантливый художник умел создать впечатление гармоничного единства колоссального по размерам скульптурного образа и архитектуры храма.

Это произведение было широко известно в древности и воспроизводилось в мраморных копиях, на небольших резных камнях - геммах, золотых медальонах, монетах²⁸. Но, к сожалению, изображения неточны и отличаются в деталях друг от друга²⁹ (илл. 37).

Автопортрет Фидия. На рельефах щита Афины³⁰ снаружи была представлена битва греков с амазонками (илл. 35). Как говорится в мифе, Тезей увез предводительницу воинственных женщин Антиопу в Афины. Амазонки решили вернуть ее и подступили к стенам Акрополя. Антиопа любила Тезея и сражалась на стороне эллинов. Лишь после ее гибели бой был прекращен.



35. Щит Афины Парфенос. V в. до н. э. Римская копия. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Фидий поместил в центре щита голову Горгоны Медузы, а по краям - греков и амазонок. Бой в полном разгаре. Вооруженные мечами и щитами, сражающиеся изображены в бурных движениях. Некоторые амазонки повержены на землю, другие убегают от преследователей. По движениям борющихся можно понять, что бой ведется на холмах: одна из женщин показана будто падающей вниз головой с высокой скалы. Фидий этим самым дал возможность почувствовать пейзаж, характер местности близ Акрополя³¹.



36. Портрет Фидия на щите. Деталь щита Афины Парфенос.

Ниже и немного левее головы Горгоны Медузы показаны два воина. Слева - старый, полысевший, который замахивается на стоящую перед ним на коленях амазонку, и справа - другой, в шлеме и панцире, поднявший копье и полузакрывший рукой лицо. Древние

авторы, обращая на них внимание, пишут, что в первом Фидий изобразил самого себя (илл. 36), а во втором - Перикла.



37. Золотая подвеска с изображением головы Афины из кургана в Северном Причерноморье. IV в. до н. э. Золото. Ленинград. Эрмитаж.

Великому греческому ваятелю, несомненно, принадлежит и ряд скульптурных украшений Парфенона - некоторые метопы, возможно, многие рельефы фриза и его общая композиция.

Статуя Зевса Олимпийского. Фидий работал над статуей Зевса в Олимпии вместе с учеником Колотом и братом Паненом. Громовержец был представлен огромным, сидящим на троне из кедрового дерева³². На греческих монетах³³ воспроизведена голова олимпийца. Монеты времени императора Адриана изображают Зевса на троне с венком на голове. Сохранились и некоторые мраморные копии римского времени, лишь отдаленно напоминающие статую Фидия. Древние сообщали, что для грека было несчастьем умереть, не повидав Зевса в Олимпии.

Бог ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ,
Или на небо ты сам, бога чтоб видеть, взошел? -

восторженно пишет древний поэт. На лице Зевса Фидий не изобразил ни гнева, ни суровости. Кроткое и доброе, оно будто воплощало в себе идею мудрости и добра.

О судьбе этого прославленного памятника известно немного. Через полстолетия его чинил Дамофон. Римский император Калигула в I в. н. э. собирался заменить голову Зевса изображением своей. По одним источникам, статую хотели перевезти в Рим, но потонул предназначенный для этого корабль. По другим - ее перевезли в Константинополь, где она погибла в 475 г. н. э. Существует также мнение, что она сгорела в Олимпии при пожаре 408 г. н. э., когда император Феодосий запретил Олимпийские игры.

Поздние работы Фидия. Из произведений Фидия последнего периода его творчества античные авторы называют статую Афродиты на черепахе, выполненную из золота и слоновой кости для храма Коркирян в Олимпии, и статую Афродиты для храма в Афинах³⁴. К работам скульптора относят еще Атлета, повязывающего голову лентой, -

Диадумена, статую Афины Эрганы в Олимпии из золота и слоновой кости с петухом на шлеме³⁵ и изваяние Зевса, копия которого находится в музее Дрездена.

Судьба великого скульптора. О судьбе Фидия после 438 г. до н. э., когда кончилась его работа на Акрополе, древние авторы сообщают противоречивые сведения. Вот что пишет Плутарх: "Скульптор Фидий подрядился изготовить статую (Афины Парфенос. - Г. С.), как сказано выше. Так как он был другом Перикла и пользовался у него большим авторитетом, то у него было много личных врагов и завистников; а другие хотели на нем испытать настроение народа - как поступит народ в случае суда над Периклом. Они уговорили одного из помощников Фидия, Менона, сесть на площади в виде молящего и просить, чтобы ему дозволено было безнаказанно сделать донос на Фидия и обвинять его. Народ принял данное благосклонно. При разборе этого дела в Народном собрании улики в воровстве не оказалось: по совету Перикла Фидий с самого начала так приделал к статуе золото, что можно было его снять и проверить вес, что в данном случае Перикл и предложил сделать обвинителям. Но над Фидием тяготела зависть к славе его произведений, особенно за то, что, вырезая на щите сражение с амазонками, он изобразил и себя самого в виде плешивого старика, поднявшего камень обеими руками; точно так же он поместил тут и прекрасный портрет Перикла, сражающегося с амазонкой. Рука Перикла, державшая поднятое копьё перед лицом, сделанная мастерски, как будто хочет прикрыть сходство, но оно видно с обеих сторон.

Итак, Фидий был отведен в тюрьму и там умер от болезни, а по свидетельству некоторых авторов, от яда, который дали ему враги Перикла, чтобы повредить тому в общественном мнении"³⁶.

Другие древние авторы сообщают иные сведения о последних годах жизни Фидия. Некоторые предполагают, что Фидий был оправдан на суде и после этого уехал в Олимпию. Считают также, что он умер в изгнании. Словом, нет недостатка в различных предположениях, но достоверных сведений не имеется.

Искусство Фидия - искусство высокой классики, возвышенное, спокойное, прекрасное. Не случайно Фидия называли Гомером эпического века скульптуры.

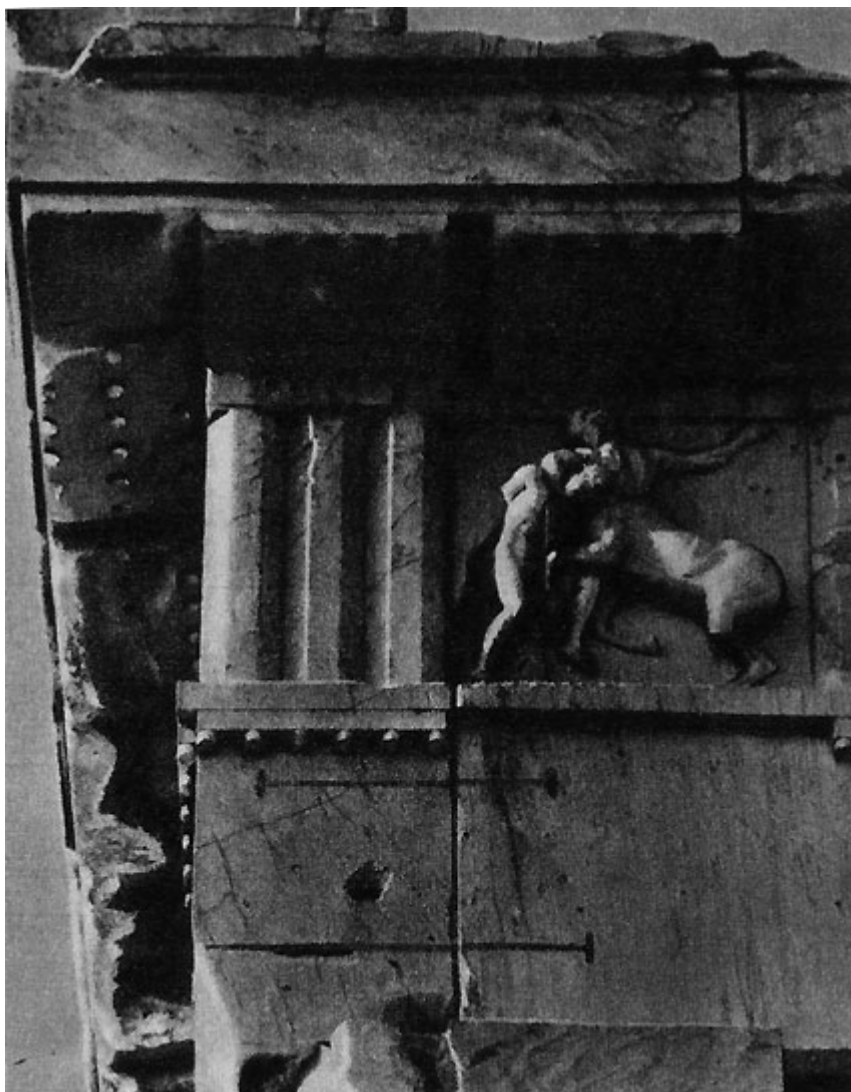
СКУЛЬПТУРА ПАРФЕНОНА



38. Плиты восточной стороны фриза Парфенона. V в. до н. э. Мрамор. Париж. Лувр.

Парфенон богато украшен скульптурой. Боги-олимпийцы и герои, сражения греков с амазонками и кентаврами, битвы богов с гигантами, эпизоды Троянской войны и торжественные процессии изображены на его фронтонах, метопах, фризах. В пластических образах нашли воплощение чувства и настроения греков времени расцвета Афин. Именно поэтому вымысел здесь воспринимается как реальность, а сюжеты, навеянные жизнью, приобретают характер особенной возвышенной идеальности. В скульптуре Парфенона заключен глубокий смысл. В наглядно зримых образах раскрывается величие человека - идея, которая выражена и в архитектуре храма³⁷.

Метопы Парфенона. Над внешней колоннадой храма помещались метопы. Раньше рельефные метопы располагались обычно лишь на восточной и западной сторонах. Парфенон они украшали также с севера и с юга (илл. 39). На западной стороне в метопах изображалась битва греков с амазонками; на южной - греков с кентаврами; на северной - сцены из Троянской войны; на восточной - сражение богов и гигантов³⁸.



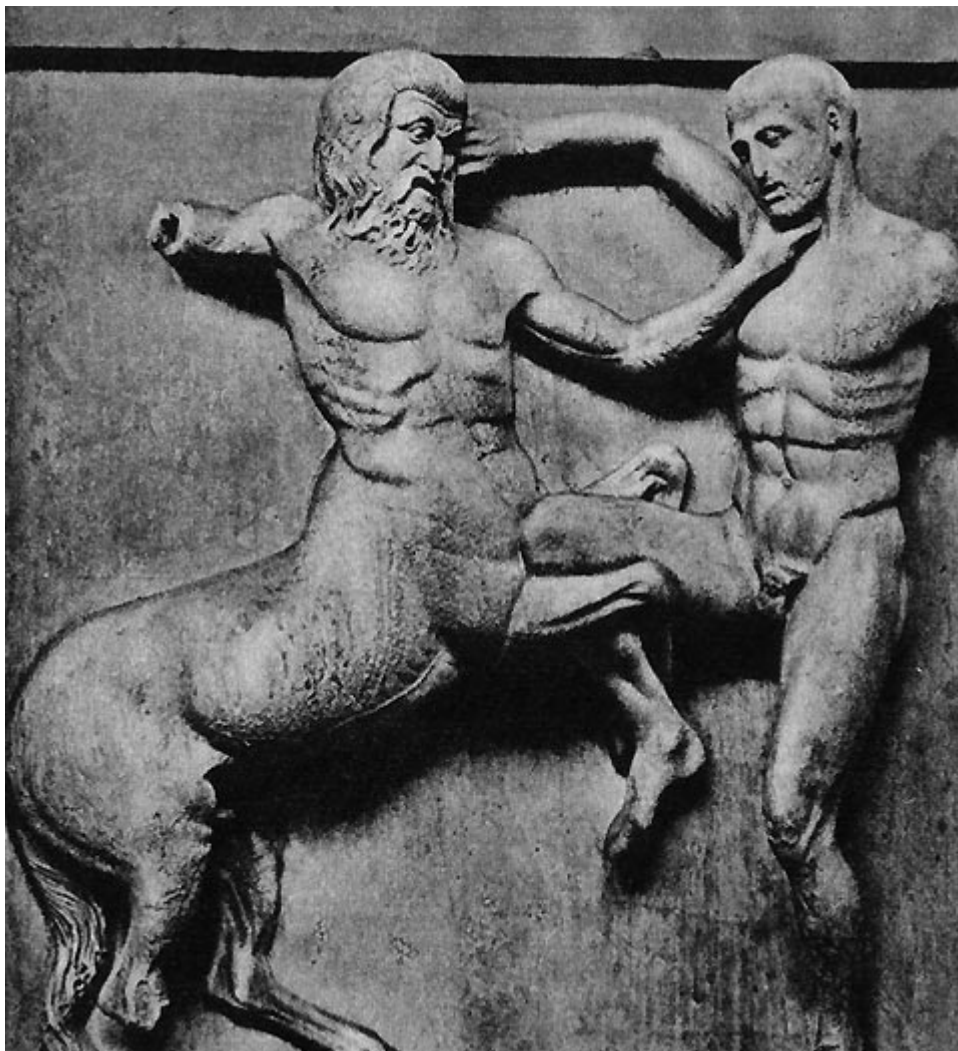
39. Часть триглифометолного фриза Парфенона с сохранившейся метопой. V в. до н. э. Мрамор. Афины.

Метопы западной стороны Парфенона сильно повреждены. Северные метопы тоже сохранились плохо (из тридцати двух лишь двенадцать): эта часть колоннады сильно пострадала от взрыва пороха. Это тем более прискорбно, что здесь, видимо, рельефы были особенно хорошо исполнены, так как они чаще всего находились на виду. Вдоль этой стороны Парфенона проходила торжественная процессия по Акрополю.

Скульптор, украшавший рельефами метопы северной стороны, учитывал это, и направление общего движения и развитие действия на северных метопах он согласовал с движением человека вдоль храма. Действительно, на первой метопе северной стороны (если идти вдоль Парфенона от Пропилеи) был изображен как бы открывающий события бог солнца Гелиос, на одной из последних завершающих - богиня ночи Нюкс. Эти образы соответствовали началу и концу действия. На средних метопах показывались сборы в поход, прощание воинов, отъезд, сцены Троянской войны. Вход в храм был с востока, и в

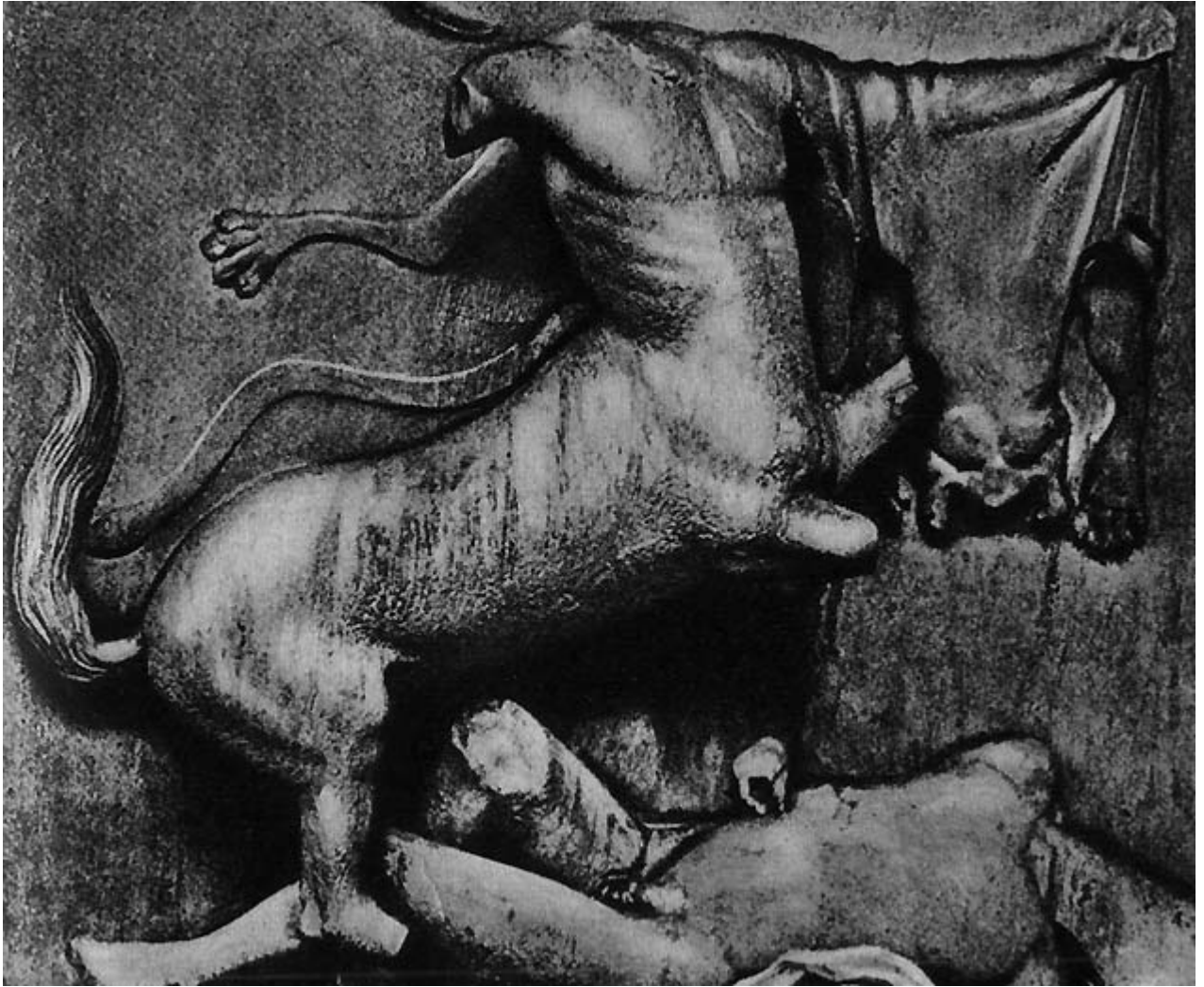
украшениях этой стороны скульпторы представляли самые значительные события. На восточных метопах была показана борьба и победа олимпийских богов над гигантами.

Южные метопы. Битвы греков с кентаврами. Лучше других сохранились 18 (из 32) метоп обращенной к обрыву южной стороны Парфенона. Близость обрыва, очевидно, мешала воспринять их человеку, стоящему на Акрополе у храма. Они хорошо были видны издали, из города снизу. Поэтому мастера сделали фигуры особенно объемными.



40. Метопы Парфенона I. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Рельефы различаются между собой по характеру исполнения, несомненно, что над ними работали разные мастера. Многие не дошли до нас, но те, которые сохранились, поражают мастерским изображением боя. В этих метопах представлена битва греков с кентаврами³⁹. В квадратах обрамлений показаны сцены яростных схваток не на жизнь, а на смерть, различные ситуации борьбы, сложные положения тел.



41. Метоп Парфенона II. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Здесь много трагических тем. Нередко кентавры торжествуют над побежденными людьми. В одной из метоп грек тщетно пытается защититься от наступающего противника, в другой показан распростертый на земле эллин и торжествующий над ним кентавр. В таких плитах в полный голос звучит глубокий драматизм события - гибель героя в схватке со страшной злой силой (илл. 40, 41). Изображены и побеждающие греки: один - схвативший слабеющего врага за горло, другой - замахнувшийся на кентавра, собирается нанести ему решительный удар (илл. 42, 43). Иногда невозможно предугадать, кто будет победителем. В одной метоге грек и кентавр уподоблены двум высоким волнам, столкнувшимся друг с другом.



42. Метопы Парфенона III. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Мастера классики приводят к равновесию противодействующие в метопах силы и добиваются в общем гармонического впечатления от каждого памятника. Классические скульпторы всегда показывают внутреннее кипение страстей, сложные, порой трагические конфликты во внешне спокойной, сдержанной форме. Каждый отдельный образ взволнован и динамичен, но в целом вся сцена обычно приведена в состояние композиционной гармонии.



43. Метопы Парфенона IV. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

В каждой метопе звучит своя, неповторимая тема - то трагическая, то победно-бравурная, порой исполненная напряжения нечеловеческой борьбы, иногда спокойная. Характер чувств выражен с кристальной ясностью и чистотой. Эти образы бесконечно далеки от театрального пафоса, неискренности, многозначительной недоговоренности, которые появятся в искусстве позднейших веков. Классика предельно правдива, когда изображает нечто ужасное и трагическое; она остается цельной и гармоничной даже в выражении великих страданий. Мастера высокой классики умеют сдержанно, с глубоким спокойствием показать то, о чем будут с дрожью в голосе повествовать художники более поздних эпох.

Фриз Парфенона. Фриз (зофор) Парфенона (илл. 44) общей длиной 160 метров и шириной около метра - произведение особенно цельное, гармоничное глубокой взаимосвязанностью всех своих образов.



44. Фриз Парфенона. Вид западной стороны. V в. до н. э. Мрамор. Афины.

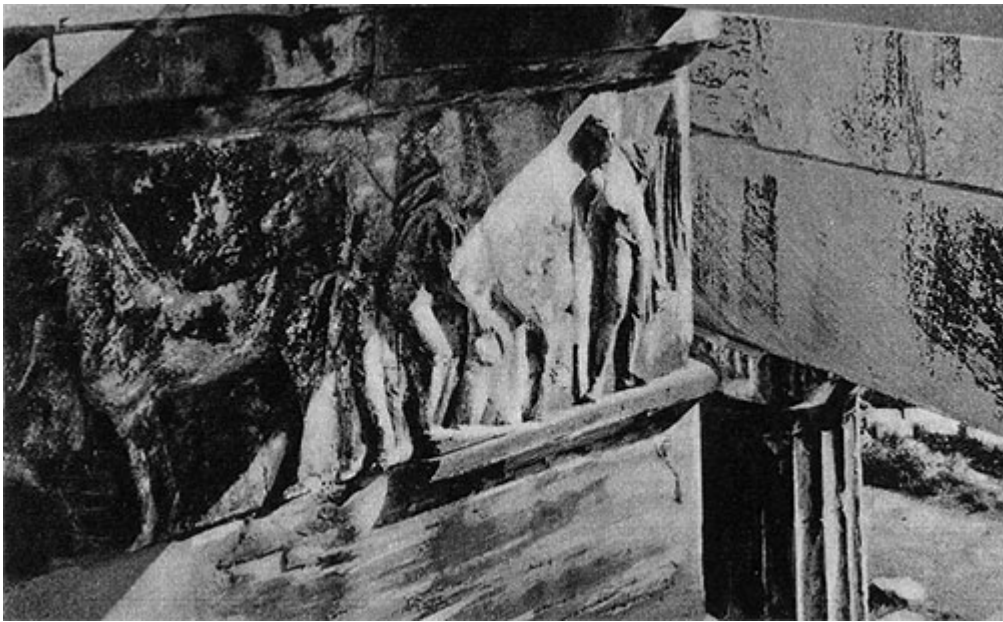
В третий год каждой олимпиады (четырехлетия), примерно в конце июля по нашему календарю, после гимнастических и музыкальных состязаний начиналось торжественное шествие на Акрополь. К этому дню девушки готовили ткань для деревянной древнейшей статуи Афины. Ткань укрепляли на мачте корабля, который несли на руках. За кораблем шли жрецы, правители города, знатные афиняне, послы. По улицам двигались колесницы, скакали на лошадях всадники.

На фризе показано шествие афинян в день праздника Великих Панафиней. Движение на рельефах начинается от юго-западного угла храма и идет двумя потоками. Одна часть изображенных на фризе людей направляется по южной стороне Парфенона на восток, другая - сначала по западной, затем сворачивает и идет по северной стороне храма к восточному фризу, где показаны боги. Участники действительной процессии, проходя около Парфенона, видели эти рельефы - обобщенное, идеальное изображение, отзвук реальной жизни.



45. Плиты западной стороны фризa I. Всадники. V в. до н. э. Мрамор. Афины. На Парфеноне.

Западная сторона фризa. На рельефных плитах видно, как всадники подготавливаются к процессии: беседуют друг с другом, завязывают сандалии, седлают и ведут не спеша своих лошадей, укрощают слишком горячих скакунов. Изображения полны жизненности, особенно сценка, где около двух разговаривающих юношей конь отгоняет с ноги слепня или муху. Далее всадники начинают свое движение, следуя друг за другом (илл. 45, 46, 47). Композиция западной части является началом всего фризa: движение процессии перейдет на северную сторону храма. В то же время она воспринимается вполне законченным рельефом, так как по краям, будто обрамляя его, стоят фигуры спокойных юношей. Изображенный около северо-западного угла как бы остановил на миг всадников, которые в следующий момент все же продолжают свой путь на рельефах северной стороны.



46. Плиты западной стороны фриза II. Всадники. V в. до н. э. Мрамор. Афины. На Парфеноне.

Процессия идет справа налево. Примечательно, что по остаткам фигур на западных метопах можно говорить об общем движении на них, напротив, слева направо. Таким образом, действия на фризе и метопах как бы взаимно погашались. Такое равновесие соответствовало торцовой стороне храма, вдоль которой не шел путь торжественной процессии. Чтобы избежать однообразия в изображении скачущих всадников, мастер в двух местах прерывает движение. Так, он показывает на одной из плит спешившегося юношу, обращенного лицом против движения, поставившего ногу на камень (илл. 47). Скульптор как бы дает возможность отдохнуть глазу зрителя, и после некоторой паузы снова начинается движение. Распределение действий на метопах и фризе западного фасада, так же как и особенности композиции, убеждают в согласованности работы скульпторов и зодчих Парфенона, в глубоком единстве архитектуры и пластики этого прекрасного классического сооружения.



47. Плиты западной стороны фриза. Спешившийся юноша. V в. до н. э. Мрамор. Афины. На Парфеноне.

Фриз северной стороны. Фриз северной стороны храма длиннее. На нем показаны не только всадники, но и колесницы, жрецы с жертвенными животными, музыканты, юноши со священными дарами. Движение в начале более быстрое, чем на западной части, и неравномерное. Лошади скачут то быстрее, то медленнее. Всадники иногда сближаются друг с другом, и кажется, что им тесно (илл. 48). Порой они помещены более свободно. Создается впечатление пульсирующего, напряженного ритма, будто слышится дробный цокот лошадиных копыт. Иногда процессию останавливает возникающая против потока фигура. И снова за ней скачут лошади. Красоту композиции северного фриза усиливают плавные, гибкие линии контуров и невысокие, будто дышащие рельефные формы.



48. Плиты северной стороны фриз. Всадники. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Перед всадниками, цветом афинской молодежи, представителями лучших семей города⁴⁰, показаны колесницы, мерно влекомые могучими, красивыми конями. Иногда упряжи не видно, так как она была нарисована краской, которая не сохранилась. В этой части фриз много плавных округлых контуров - колес, круп лошадей, изгибов их тел, рук возничих. Настроение спокойное, движения размеренны.

Постепенно замедляется и ход колесниц. Встречная фигура как бы останавливает их. От быстро скачущих всадников и медленного движения колесниц мастер переходит к спокойному шествию пожилых афинян, которые несут в руках оливковые ветви. Жесты их сдержанны. Некоторые беседуют друг с другом, другие оборачиваются назад, как бы окидывая взглядом следующую за ними процессию.



49. Плиты северной стороны фриз. Юноши с сосудами. V в. до н. э. Мрамор Афины. Музей Акрополя.

Перед старейшинами четверо юношей несут на плечах гидрии - сосуды для воды (илл. 49). Справа один наклонился и поднимает кувшин с земли. Фигуры помещены свободно, рассредоточено. Ведут жертвенных баранов жрецы, разговаривающие друг с другом (илл. 50). Один из них ласково гладит барана по спине. Перед ними показаны музыканты в длинных одеждах, с флейтами и лирами, затем чужестранцы с дарами - корзинами, наполненными плодами и хлебами. В конце северного фриз можно видеть жрецов с жертвенными быками. Один из быков задрал морду и будто жалобно ревет. Красивые фигуры погонщиков выражают печаль - головы их поникли, один плотно закутался в плащ (илл. 51). Последняя, угловая фигура завершает фриз, как бы замыкает композицию и останавливает движение.



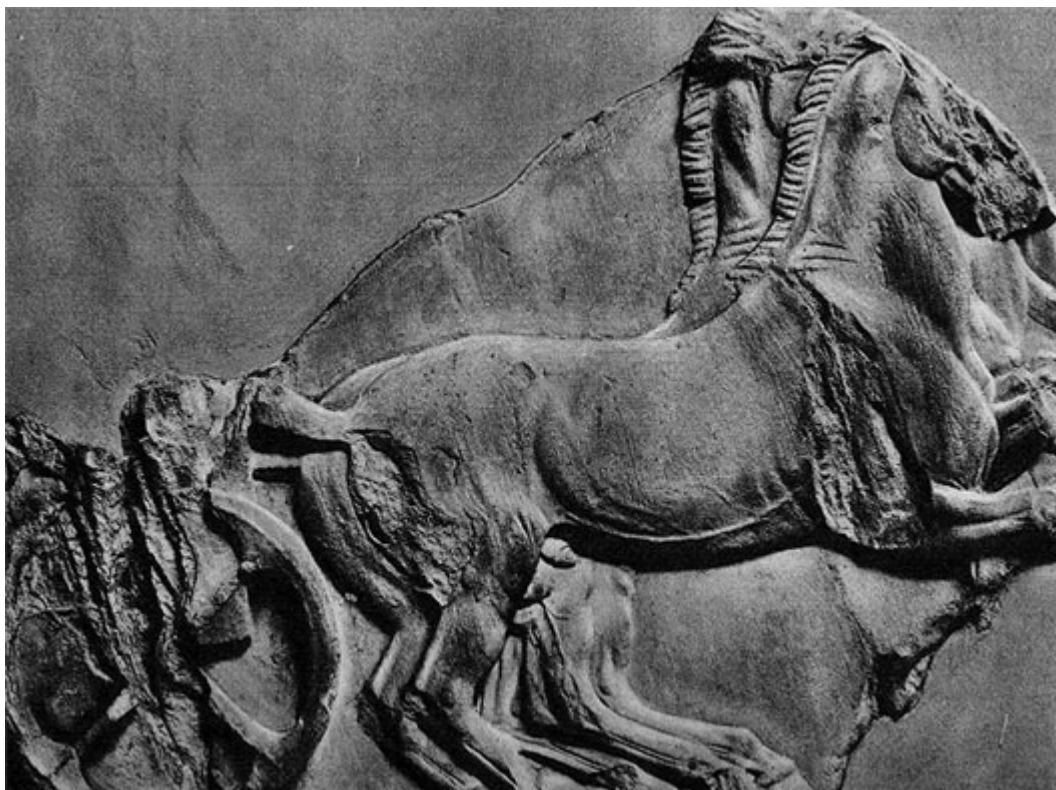
50. Плиты северной стороны фриз. Жрецы с баранами. V в. до н. э. Мрамор. Афины. Музей Акрополя.

Все приведено в стройную гармонию в картине праздничного панафинейского шествия. Вначале фигуры были исполнены напряжения. Ближе к восточной части фризa участники процессии идут торжественно. Мастера классики не любили оборванности действия, недоговоренности, предпочитали ясность, логическую законченность. Процессии на фризе продольной стороны храма отвечало и направление действий на северных метопах.



51. Плиты северной стороны фриз. Жрецы с быками. V в. до н. э. Мрамор. Афины. Музей Акрополя.

Южный фриз. Южный фриз пострадал сильнее, но и на нем можно увидеть участников спокойной и величавой процессии. Всадники едут в три ряда в глубину, но нет тесноты или сутолоки. Мастер показывает юношей в нарядных кожаных сапожках с отворотами, в коротеньких панцирях, иногда в плащах. Они будто изумлены торжественным празднеством, очевидно, в первый раз участвуют в нем. Как и на северной стороне, здесь движутся колесницы и погонщики с жертвенными животными. Некоторые быки идут покорно, иных, жалобно мычащих, служители сдерживают (илл. 52, 53). Безупречна по красоте композиции и ритмике группа, в которой показаны два жреца, идущие за быком. Один из жрецов на ходу обернулся и, слегка склонившись, смотрит назад.



52. Плиты южной стороны фриза I. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.



53. Плиты южной стороны фриза II. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Восточный фриз. Движение на северном и южном фризах направлено к восточной части храма. На восточном фризе изображены восседающие боги. К ним справа и слева идут знатные афиняне. Олимпийцы встречают процессии двумя группами. Левые обращены к персонажам южного фриза. Правые - к подходящим с севера. Чем ближе к центру, тем фигуры показаны реже.



54. Плиты восточной стороны фриза. V в. до н. э. Мрамор. Париж. Лувр.

Афиняне чинно беседуют друг с другом, будто все время помня о близости своих покровителей. Здесь девушки с чашами и кувшинами в руках, величавые женщины. Фигуры их стройны. Ниспадающие складки плащей подобны желобкам колонн Парфенона. Возвышенные и значительные идеи, воплощенные в архитектурных формах храма, как бы повторены в его деталях, в декоре, в простом и обыденном - в красивых складках людских одежд (илл. 54).



55. Плиты восточной стороны фриз. Боги. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Восседающие на тронах боги значительно превосходят размерами смертных афинян. Если бы боги захотели встать, то не уместились бы на фризе. Этим они отличаются от обычных людей, в остальном подобных прекрасным олимпийцам. Слева сидят Зевс на троне со спинкой, Гера, повернувшая к нему лицо, Ирида и Эрот, Арей, Деметра, Дионис и Гермес. На правой стороне - Афина, Гефест, затем Посейдон, Аполлон, Пейфо⁴¹ и далее Афродита. В центре фриза над входом в храм изображены жрец и жрица богини Афины (илл. 55,56).



56. Плиты восточной стороны фриза. Боги. V в. до н. э. Мрамор. Афины. Музей Акрополя.

Примечательно, что размещение богов на восточном фризе согласовано, за некоторыми исключениями, с расположением богов на восточных метопах, где они боролись с гигантами. Не случайно и то, что движение в восточных метопах и в восточной части фриза направлено к центру от углов. Это придает скульптурному декору храма единство и глубокую связь с архитектурой. Фриз Парфенона - создание гения. Есть основания предполагать, что в его исполнении непосредственное участие принимал Фидий.

Фронтоны. Фронтонные композиции Парфенона - вершина в развитии этого вида греческой скульптуры после изваяний храмов Артемиды на Корфу, Афины на острове Эгина и Зевса в Олимпии. Статуи, для прочности прикреплявшиеся свинцом, находились на большой высоте и имели поэтому легкий наклон верхней части вперед, чтобы при обозрении снизу их было лучше видно (илл. 57). За два с половиной тысячелетия они сильно пострадали, и то, что сейчас хранится в музеях, лишь остатки прекрасных скульптур. Большинство из них дошло в руинах.



57. Вид статуй на фронте Парфенона. V в. до н. э. Мрамор. Афины. Парфенон.

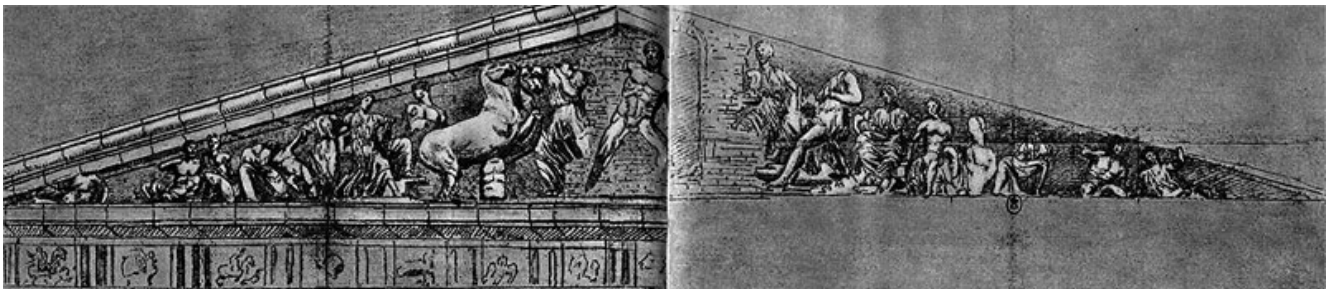
На многих статуях можно видеть следы дождевых потоков, веками ливших через отверстия карниза⁴². Но даже и в таком состоянии эти древние изваяния производят неизгладимое впечатление.

Западный фронто Парфенона. Афина и Посейдон спорили, согласно мифу, за первенство в Аттике. Они должны были принести дары городу. Посейдон, ударив о землю трезубцем, высек источник. Афина, вонзив копье в землю, создала оливу, дерево, приносящее плоды - маслины. Греки отдали предпочтение богине, и она стала покровительницей их города. Этот спор изображался в центре западного фронтона Парфенона (илл. 71).



58. Вид на Парфенон с запада.

Чтобы представить, как располагались в древности фигуры на фронте, исследователям пришлось проделать большую работу. Сохранившиеся описания древних авторов, случайные зарисовки путешественников - все принималось во внимание. До взрыва Парфенона западная сторона (илл. 58) была в лучшей сохранности, чем восточная, если судить по известным рисункам художника Каррея, сопровождавшего в XVII в. французского посла в поездке по Греции⁴³ (илл. 59, 60). Оставили описания, статуй Парфенона также и древние авторы.



59, 60. Западный фронтон Парфенона. Зарисовки художника Каррея. Париж. Национальная библиотека.

На западном фронте располагались слева направо следующие изваяния: Кефис, Нимфа, Кекроп, три его дочери и сын, Ника, Гермес, Афина, Посейдон (часть этой статуи - в Афинах, часть - в Лондоне), Ирида, Амфитрита, три дочери и внук Эрехфея, Илис (в Афинах), Каллирое. По-видимому, были еще представлены младенцы Бореады, а также скульптурные изображения посаженного Афиной дерева - оливы, источника Посейдона, коней и колесниц, на которых приехали боги⁴⁴.

Божества рек, текущих в Афинах, - Илис и Кефис, показанные в углах в виде юношей, обозначают место действия. Слева изображен бог реки Кефис. Абрис его фигуры напоминает упругий изгиб волны. Этому впечатлению помогают стекающие с его руки, подобно потокам воды, плавно струящиеся складки одежд (илл. 61, 62).



61. Западный фронтон Парфенона. Кефис I. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.



62. Западный фронтон Парфенона. Кефис II. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Изваяние реки Илиса в правом углу сохранилось значительно хуже. Речной бог также полон жизни и напряжения. Однако, если у Кефиса выступало открыто и ярко порывистое движение, то Илис сдержан и замкнут. Различная трактовка образов не случайна и вызвана местоположением фигур на фронте. Кефис своим динамичным порывом как бы указывал на развертывающуюся композицию. Илис, завершающий ее и находившийся вблизи обрыва акропольской скалы, останавливал внимание человека и возвращал его к центру фронтона.



63. Западный фронтон Парфенона. Кекроп и дочь I. V в. до н. э. Мрамор. Афины. На Парфеноне.



64. Западный фронтон Парфенона. Кекроп и дочь II. V в. до н. э. Мрамор. Афины. На Парфеноне.

Перед Кефисом находился Кекроп - древнее аттическое божество земли, мифический основатель городов в Аттике, отчего Аттика иногда называется Кекропией, а афиняне - кекропами. По легенде, он был первым царем и при нем происходил спор Афины с Посейдоном. Изображавшийся обычно в виде человека со змеиным хвостом вместо ног,

он сидит на его кольцах, опираясь на них рукой. К его плечу нежно прижалась дочь (илл. 63, 64). Его дочерьми были богини росы и спасительницы от засухи⁴⁵, ближайшие спутницы Афины - Аглавра, Пандроса, Герса⁴⁶. Древнейший аттический герой Эрехфей, сын земли, воспитанник Афины, древнее божество земного плодородия, культ которого позднее слился с культом Посейдона, показан на правой стороне фронтона, недалеко от Илиса. Здесь и дочь Эрехфея Креуса с сыном Ионом, а также Левкофея с младенцем Полемоном.



65. Западный фронтон Парфенона. Амфитрита. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Изваяния божеств полны жизни. Даже плохо сохранившийся мраморный торс жены Посейдона Амфитриты убеждает в былом совершенстве ее скульптурного образа. Пластика форм свидетельствует о руке большого мастера. Движения богини морей уверенны, благородны и неторопливы (илл. 65). Богиня радуги Ирида, соединяющая небо и землю, посредница между олимпийцами и людьми, быстро устремляется вперед, навстречу сильному, порывистому ветру⁴⁷. Она в коротком и легком, будто влажном,

хитоне, плотно прилипшем к телу и образующем множество мелких красивых складок (илл. 66-68). Особенность классической композиции, при которой отдельные фигуры динамичны, а общее действие уравновешено, проявляется и во фронтонах Парфенона. При сильном противопоставлении действий различных персонажей общее впечатление от всего ансамбля статуи остается гармоничным. Каждая фигура как бы существует в пространстве, живет самостоятельно, не касаясь других, но все же оказывает на них очень сильное действие.



66. Западный фронтон Парфенона. Ирида I. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.



67. Западный фронтон Парфенона. Ирида II. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.



68. Западный фронто́н Парфенона. Ирида III. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Афина и Посейдон. Середина фронтонов Парфенона не отмечена, как в более ранних храмах, одной фигурой. Центральная статуя в таких композициях появилась в архаических постройках, с нечетным числом колонн на торцах. Средней колонне соответствовала тогда и самая высокая фигура на фронто́не. Постепенно зодчие перешли от нечетного числа колонн на торцах к четному. Но скульптурные композиции фронтонов храма Афины на острове Эгина, а также Зевса в Олимпии еще сохраняли, согласно древним традициям, в центре главную фигуру божества. Лишь в Парфеноне скульптурная композиция фронтонов полностью отвечает архитектуре храма. От располагавшихся в центре статуй спорящих богов Афины и Посейдона сохранились лишь фрагменты, но и они очень выразительны. Греческие мастера умели пронизывать все элементы произведения единым и цельным чувством. Даже часть разбитого изваяния сохраняет поэтому его настроение и идею. Так, в небольшом фрагменте статуи Афины в гордом повороте головы, в сильном развороте плеч выступает величавость богини (илл. 69).



69. Западный фронтон Парфенона. Афина. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Рука Посейдона, ударявшего трезубцем, была поднята. Это можно понять даже по тому незначительному обломку статуи, которую не пощадило время (илл. 70). Грозная сила олимпийца, его мощь воплощены в обобщенных и цельных формах торса. Каждый мускул Посейдона как бы насыщен жизнью. Общие идеальные представления о могуществе божества переданы здесь в формах человеческой фигуры. Греческий скульптор, стремившийся показать совершенство бога, утверждал этим самым одновременно и безграничные возможности человека при гармоничности его духовного и физического развития. В зрительно наглядном, осязаемом, взятом из жизни образе прозвучали не частные и мелкие, но цельные и глубокие чувства и мысли. Волновавшей человечество идея счастливо нашла в это время в искусстве конкретную форму выражения.



70. Западный фронтон Парфенона. Посейдон. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

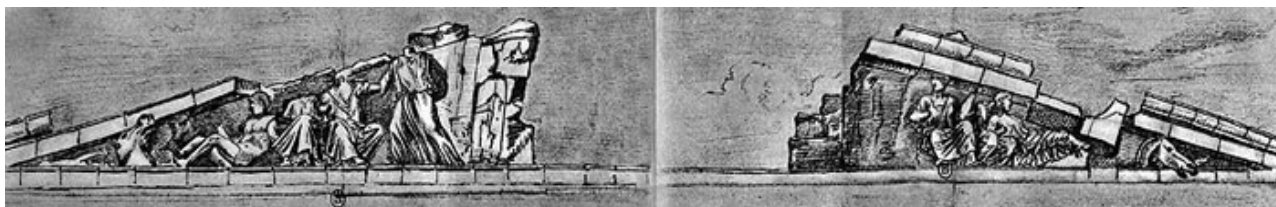


71. Рисунок на вазе. Спор Афины с Посейдоном. Повторение группы западного фронтона Парфенона. IV в. до н. э. Ленинград. Эрмитаж.

Восточный фронтон Парфенона. На восточном фронтоне, основном, так как вход в Парфенон был с востока (илл. 72), представлено великое для эллинов событие - рождение Афины (илл. 73). Это сюжет общеэллинский, более значительный, нежели спор Афины с Посейдоном⁴⁸. В центре изображены боги на Олимпе, в углах уже не афинские реки Кефис и Илис, но бог солнца Гелиос и богиня ночи Нюкс в водах Океана. Слева Гелиос выезжал на колеснице, справа ночь - Нюкс скрывалась в Океан вместе со своей лошастью. С рождением Афины для эллинов начинался солнечный день, и кончалась ночь.



72. Вид на Парфенон с востока.



73. Восточный фронтон Парфенона. Зарисовки художника Каррея. Париж. Национальная библиотека.

Центральные фигуры - Зевс на троне, вылетевшая из его головы Афина, Гефест, помогающая при рождении богиня Илифия, Ника, возлагающая венок на голову родившейся Афины,- не сохранились из-за позднейших переделок этой части храма. В скульптурах фронтона было показано, как реагирует на великое событие мир. Бурно устремляется вперед Ирида⁴⁹, сообщающая весть о рождении мудрой Афины (илл. 74). Ее встречают сидящие перед ней Горы - дочери Зевса, открывающие и закрывающие врата неба (илл. 75). Головы их не сохранились, и невозможно судить по лицам, как они воспринимают весть Ириды, но пластика движения раскрывает их чувства и отношение к услышанному. Расположенная ближе к Ириде всплеснула руками от радости и слегка отшатнулась, будто в изумлении от этой вести. Другая, сидящая дальше, подвинулась к вестнице богов. Она как бы еще всего не расслышала и хочет узнать, что говорит Ирида.



74. Восточный фронтон Парфенона. Ирида. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.



75. Восточный фронто́н Парфено́на. Горы. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Разной степенью реакции этих рядом сидящих персонажей мастер хочет подчеркнуть, что от центра фронтона до его углов так же далеко, как от Олимпа до вод Океана. Поэтому сидящий дальше от Гор юноша - Кефал⁵⁰, будто не слышит вести Ириды (илл. 76). Он обращен спиной к Олимпу и смотрит на выезжающего из Океана Гелиоса. Безупречна гармония форм в этой статуе. В трактовке крепкой, сильной шеи и компактного объема головы, в моделировке хорошо передающих движение тела мышц нет жесткости, свойственной раннеклассическим статуям; выражено спокойное состояние деятельного, сильного человека. Обычное изображение юношеской фигуры приобретает особенную возвышенность. Простое явление жизни древнегреческий мастер умеет увидеть и показать как прекрасное и значительное, не прибегая для этого к эффектным позам и жестам в своих композициях.



76. Восточный фронтон Парфенона. Кефал. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Статуя Кефала захватывает внимание сложностью и в то же время ясностью представленного движения. Хотя юноша сидит спиной к Олимпу, мастеру удалось передать в его, казалось бы спокойном, теле желание повернуться. Начало медленного движения заметно в положении его левой ноги. Фигура пластична и объемна, она скорее живет самостоятельно в пространстве, нежели связана с плоским фоном фронтона. Изваяние Кефала, как и другие образы Парфенона, не подчинено так сильно плоскости фронтона, как статуи на более ранних храмах.



77. Восточный фронто́н Парфено́на. Кони Гелиоса. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Левее показан выезжающий на колеснице Гелиос. Квадрига загромоздила бы угол, и скульптор ограничился изображением двух лошадиных морд, выступающих из вод Океана. В пластике мраморных изваяний, в красивых линиях гордого изгиба лошадиных шей, в величавом наклоне голов коней, как в поэтической метафоре, воплощены чувства от созерцания торжественно и плавно восходящего светила⁵¹ (илл. 77). Голове Гелиоса и его коням отвечают справа полуфигура богини ночи Нюкс и голова ее лошади, погружающиеся в воды Океана. Морда лошади показана со свесившейся за нижнюю границу фронтона губой. Она будто храпела от усталости и спешила к прохладной воде. Ею восхищался Гёте, говоривший, что лошадь изображена такой, какой вышла из рук самой природы (илл. 78).



78. Восточный фронто Парфенона. Лошадь Ньюкс. V в. до н. э. Мрамор. Лондон. Британский музей.

Статуи Мойр. Изваяния богинь судьбы - Мойр расположены в правой стороне фронтона возле торса Ньюкс⁵². Несмотря на повреждения, они захватывают человека своей красотой. Части статуй сохраняют чувство, которое некогда жило в целом произведении, и так же выразительны, как отрывки из величавого греческого эпоса или полные нежности строки древнего поэта-лирика (илл. 79, 80, 81). Мойры живут в сложном организме фронтона и подчинены его композиции. Связь их с треугольной формой обрамления выступает, в частности, в том, что фигуры помещаются на постепенно повышающихся к центральной части скамьях. Чем ближе к месту рождения Афины, тем подвижнее скульптурные массы изваяний, тем динамичнее, беспокойнее позы, напряженнее формы. Взволнованность образов нарастает от спокойных фигур в крайних углах к пафосу центральной сцены.



79. Восточный фронто Парфенона. Мойры. V в. до н. э. Мрамор, Лондон. Британский музей.



80. Две Мойры.



81. Мойра.

Последовательное усиление эмоциональности заметно не в мимике лиц, ведь головы Мойр не сохранились, но в пластике их выразительных движений. Правая Мойра

прилегла на низком ложе, покрытом складками ее широких одежд. Воплощение покоя и отдыха, она оперлась локтем о колени подруги и прижалась к ее груди плечом. Средняя, сидящая выше, сдержанна в движениях.

Поджав ноги, она слегка наклонилась вперед к полулежащей у ее коленей девушке. Левая, возвышающаяся над ними Мойра будто мгновение назад услышала о рождении Афины и отозвалась на него, устремившись верхней частью торса к Олимпу. Все ее существо пронизано трепетным волнением. От глубокого безмятежного покоя правой Мойры к сдержанным и размеренным движениям средней, далее к взволнованности и порывистости левой развивается динамическая, насыщенная богатой внутренней жизнью композиция группы.

Художественная сила большинства классических памятников Греции не утрачивается, даже если неизвестен сюжет или имена изображенных. Не случайно и в изваяниях Мойр иногда видят других богинь. Тема таких произведений - это прочувствованное и переданное древним мастером сознание значительности человека, безграничности его возможностей, глубокое преклонение перед его красотой. Статуи Мойр не иллюстрация того, как представлял себе древний грек богинь судьбы. Скульптор воплотил в них свое представление о различных состояниях человека - безмятежном отдыхе, спокойной деятельности, напряженном душевном порыве.

Изваяния Мойр крупны и кажутся больше человеческих. Они величавы не размерами, а торжественностью поз, строгой гармонией. Их образам чуждо все мелкое, обыденное. В то же время их величие не отвлеченно-идеальное. Оно глубоко жизненно. Мойры прекрасны красотой чисто человеческой, женской. Предельно земными воспринимаются плавные контуры их фигур. Одежды и в других подобных статуях классического времени становятся как бы эхом человеческого тела. Нежные формы подчеркнуты складками легких хитонов. Эти складки бегут, словно ручейки после буйного дождя с живописных красивых холмов, обтекая возвышенности груди, собираются возле пояса, обрамляют округлости ног, выбиваются легкими струйками из-под коленей. Все покрыто живой сеткой складок, лишь тугие колени, округлые плечи и грудь выступают над подвижными потоками, то дробными, то тяжелыми и вязкими.

Пластическая реальность мраморных форм придает жизненность образам Мойр. Холодный камень приобретает в статуях прижавшихся друг к другу дев нежность и теплоту человеческого тела. В изваяниях античных богинь нашла свое выражение озарившая греческого мастера красота совершенного человека. В Мойрах чудесным образом соединены сложность и простота. Общечеловеческое и личное, возвышенное и интимное, общее и частное образуют здесь неразрывное единство. Трудно назвать в истории мирового искусства другое произведение, в котором более целостно были бы объединены эти вечно противоборствующие качества.

Скульптурный декор восточной стороны Парфенона был тщательно продуман. Над метопами, изображавшими битву олимпийцев с гигантами, возвышался фронтоном с рождением Афины. Расположенный глубже за внешней колоннадой, фриз настраивал человека на торжественный лад, как бы подготавливая его к созерцанию статуи Афины Парфенос. Мраморные изваяния Парфенона возвышенны и оптимистичны. Они вселяют глубокую веру в возможности человека, в красоту и гармонию мира⁵³. В единстве архитектурных форм и скульптурных украшений Парфенона воплощены великие идеи великой эпохи так цельно и ярко, что и спустя тысячелетия, со следами варварских разрушений, это произведение способно излучать импульсы благородных чувств,

пережитых его создателями. Созерцание Парфенона доставляет человеку огромную радость, возвышает его и облагораживает.

ПРОПИЛЕИ, ХРАМ НИКИ БЕСКРЫЛОЙ, ЭРЕХФЕЙОН



82. Эрехфейон. Северный портик.

Ворота на Акрополь. После того как был создан Парфенон, афиняне решили украсить Акрополь новыми воротами — Пропилеями. Предполагают, что в первоначальном плане левая и правая стороны Пропилеи должны были быть одинаковыми и вся постройка симметричной. Но около 425 г. до н. э. справа от ворот вырос храм богини победы Ники, и эту часть Пропилеи сделали несколько меньше, чем левую, так как стремились к общему равновесию архитектурных объемов.

Пропилеи воздвигал архитектор Мнезикл. Они состояли из крытых глубоких ворот, образующих пять разделенных колоннами проходов (илл. 83), картинной галереи слева и небольшого помещения с правой стороны. К Пропилеям снизу вел широкий подъем без ступеней, по которому двигалась торжественная процессия в день праздника Великих Нанафиней. Не имела ступеней и широкая средняя часть ворот, служившая для проезда колесниц и всадников⁵⁴. Лестницы существовали лишь в боковых проходах.



83. Пропилеи. Восточный фасад.

Мнезикл впервые смело совместил в своей постройке дорический и ионический ордера. Торжественность и внушительность внешних дорических колонн открывалась глазам подходящего к Пропилеям человека. Но, войдя под кровлю ворот, он оказывался среди изящных и легких ионических (илл. 84). Чтобы сгладить переход от одного ордера к другому, зодчий в основании дорических колонн сделал квадратные выступы, напоминающие базы. Введением ионического ордера он усложнил и обогатил впечатление от архитектурного образа Пропилеи. Разные размеры колонн дорического ордера — крупных в центре Пропилеи и небольших в боковых частях — также помогают разнообразию.



84. Пропилеи. Колоннада.

Храм Ники Бескрылой. Справа от крупных и массивных Пропилеи виден небольшой храм богини победы, изображавшейся обычно в виде женщины с крыльями. Но на этот раз горожане создали храм Ники Бескрылой, желая, чтобы победа никогда не улетала от них и всегда оставалась в Афинах.

Возвышаясь над мощной крепостной стеной, храм венчает ее своими легкими пропорциями (илл. 85). Выстроенный в ионическом ордере, он несет по четыре колонны на торцовых сторонах и имеет глухие боковые стены без колоннад. Поставленный под углом к Пропилеям, он будто слегка поворачивается в сторону ворот, как бы направляя к ним человека, подходящего к священному холму.



85. Храм Ники Бескрылой. Вид с запада.

Рядом с дорической колоннадой Пропилеи ионический храм Ники может показаться слишком легким (илл. 86). Поэтому в ордер храма внесены некоторые черты дорики. Древнегреческие мастера не боялись отойти от правил ордера, и, если им казалось нужным, они смело вводили в один ордер элементы другого⁵⁵.



86. Храм Ники Бескрылой. Вид с востока.

Внутреннее помещение храма небольшое. Стены внутри, возможно, были покрыты росписями: поверхность мрамора стен не отполирована, шероховата. Храм этот был разрушен во время господства турок в Греции, и лишь позднее его вновь восстановили.

Фриз храма Ники. Снаружи храм украшен невысоким фризом из пентеллийского мрамора, на коротких частях которого показаны боги Олимпа, а на длинных — сцены битв с персами (илл. 87). На восточной части фриза изображены торжественные и спокойные боги. Над колоннами помещены преимущественно фигуры стоящие, а между ними боги сидят или слегка склоняются; композиция фриза связана с архитектурой сооружения, как и в других постройках Акрополя.



87. Фриз храма Ники Бескрылой. V в. до н. э. Мрамор. Афины. Акрополь.

Плиты со сценами битв сохранились плохо. Но в движениях фигур много порывистости, резкости. Особенно выразительны рельефы на северной стороне, показывающие, как на грека нападает конный перс. Убитыми изображены только персы, показанные обычно одетыми в отличие от полуобнаженных или совсем обнаженных воинов-греков. В связи с этим вспоминается рассказ историка Ксенофонта о том, как спартанский царь Агесилай перед битвой с персами приказал раздеть пленных персидских воинов. Греческие гоплиты, увидев белые, незагорелые, как у женщин, тела персов, решили, что противников нечего бояться.

Рельефы с балюстрады храма Ники. В 1835 г. недалеко от храма нашли несколько плит пентеллийского мрамора с изображениями богини Ники. Плиты эти, возможно, были

укреплены в древности на верхней части балюстрады, окружавшей постройку. Колонны храма высились над этими рельефами⁵⁶.

На них показана богиня Ника в различные моменты деятельности: закалывающая жертвенного быка, несущая военные трофеи, развязывающая ремни сандалии перед входом в храм. Ника изображена чаще в профиль. Настроение богини победы в этих рельефах не воинственное, движения спокойные. Мастера с большим успехом изображают теперь красиво ниспадающие складки одежд, изысканную грацию богини, изящные позы. Подобная трактовка Ники не случайна. В последней четверти V в. до н. э. от возвышенных, гражданственных чувств искусство начинает все чаще обращаться к красоте личных, индивидуальных переживаний человека.



88. Ника, развязывающая сандалию. Рельеф балюстрады. V в. до н. э. Мрамор. Афины. Музей Акрополя.

Рельефы балюстрады храма Ники Бескрылой выражают уже не те чувства, что воплощены в скульптурах Парфенона. В образе Ники с трофеем мастер любит красота стройной

фигурки богини, гибкостью движений ее тела. В изображении Ники, развязывающей сандалию, складки одежд кажутся прозрачными, они подобны легкой ряби на поверхности воды (илл.88). Раскраска придавала им еще более красивый вид⁵⁷. Чарующие образы богини Ники воспринимаются порой как волшебное видение, порой как образы реальных прекрасных афинянок. В них подчеркнуто изящество, исчезает величавая строгость статуй Парфенона.



89. Ваза роскошного стиля.

Новые вкусы проявляются и в других памятниках последней четверти V в. до н. э.: в рисунках на сосудах, в скульптуре и в архитектуре. Появляются вазы, украшенные сложными многофигурными сценами, живописные композиции почти совершенно заполняют их поверхность. Подобный стиль в вазописи называют роскошным (илл. 89). Создается статуя богини красоты и любви с яблоками в руке, называемая Афродитой в садах. Подобная стройному деревцу в весеннем саду, она полна грации (илл. 90). Эти произведения по духу очень близки рельефам с балюстрады храма Ники. Усложнение форм, стремление к изысканности видны и в таком архитектурном памятнике Акрополя, как храм Афины, Посейдона и Эрефея — Эрефейон.



90. Афродита в садах. V в. до н. э. Мрамор. Римская копия. Париж. Лувр.

Крушение идеалов рабовладельческой демократии. В последней четверти V в. до н. э. прежние идеалы греческого общества испытывают жестокий кризис. Нарастает имущественное расслоение. Древние авторы упоминают об огромном числе обездоленных и нищих. Появляются и очень богатые афиняне. Терпит крушение и демократическая общественная основа греческого города-государства. Философ Антисфен утверждает, что "высшее благо для человека — быть свободным от общества". В то же время Сократ углубляется в пристальное изучение отдельной личности. "Познай самого себя", — говорит он, хотя и высказывает скептически сомнение в способности человека что-либо понять в хаосе распада привычных представлений о мире: "Я знаю, что я ничего не знаю". Процветает не возвышенная драма, но комедия Аристофана, зло и цинично иронизирующего над слабостями современников. Мир кажется грекам уже не таким гармоничным и ясным, как несколько десятилетий назад. Рушатся старые представления, рождается новое отношение к миру.

Положение Эрехфейона на Акрополе. За годы, пока строили Эрехфейон⁵⁸, Афины пережили тяжелые события. Шла война со Спартой. В осажденном спартанцами городе вспыхнула чума. Много жителей, в том числе Перикл, погибли во время эпидемии.

Место постройки Эрехфейона выбрано не случайно. Оно было определено заранее. Считалось, что именно здесь Посейдон ударил трезубцем и высек ручей, а Афина посадила оливу. Перед зодчим встала трудная задача построить здание на участке с сильным склоном. Производить большие планировочные работы и выравнять площадку для Эрехфейона не было возможности, так как в это время шла обременительная Пелопонесская война. Помещения Эрехфейона поэтому имеют различные уровни.

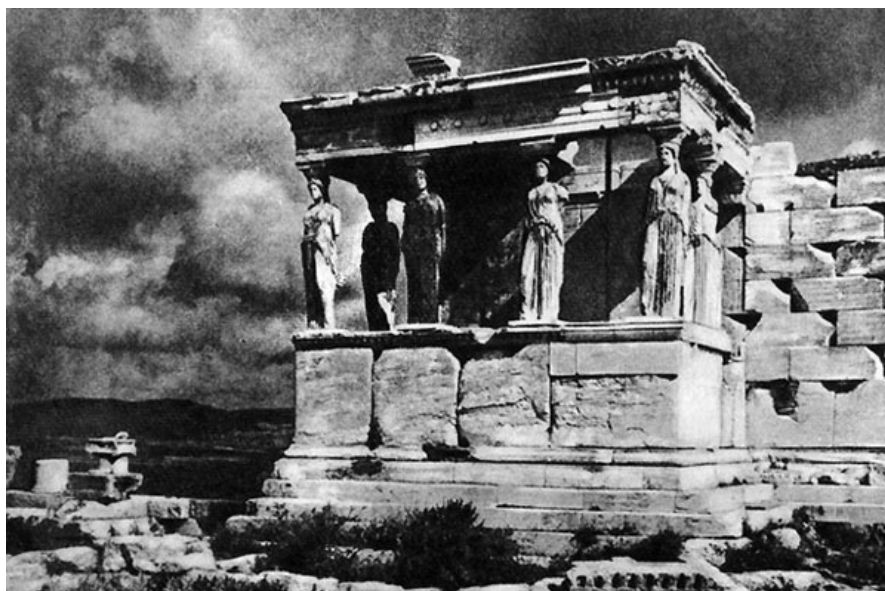
Расположение Эрехфейона тем не менее удачно в ансамбле Акрополя. Действительно, если в западной части Акрополя более тяжелая часть Пропилеи располагается слева, а легкий храм Ники — справа, то в восточной части холма тяжесть переносится на правую сторону, выступая в объеме Парфенона, а в левой оказывается изящный и более легкий ионический Эрехфейон. Гармоничное распределение масс, равновесие архитектурных объемов при общей асимметрии воспринимается не сразу, но постепенно, при движении по Акрополю⁵⁹.

Человек, вступивший из Пропилеи на Акрополь, сначала не видел Эрехфейон, так как южный его портик был закрыт постаментом статуи Афины Воительницы, а западный — оливами, стоявшими перед храмом. Лишь на пути от статуи Афины можно было рассмотреть Эрехфейон и сравнить его с Парфеноном.

Отличие Эрехфейона от Парфенона. Эрехфейон сильно отличается от Парфенона. Рядом с дорическим ордера храма Афины Девы ионический ордер Эрехфейона воспринимается небольшим, хотя это и довольно крупный по абсолютным размерам храм. Около строгих колонн Парфенона Эрехфейон с его богатой орнаментальной отделкой кажется особенно нарядным.

Взгляд на Парфенон с одной точки, с угла, дает представление обо всем храме. В отличие от этого сложный и асимметричный Эрехфейон нужно обойти со всех сторон, чтобы воспринять богатство его архитектурных форм. Именно поэтому было, очевидно, нельзя пройти к северному входу в Эрехфейон непосредственно от Пропилеи. Зодчий как бы заставлял человека обойти храм кругом.

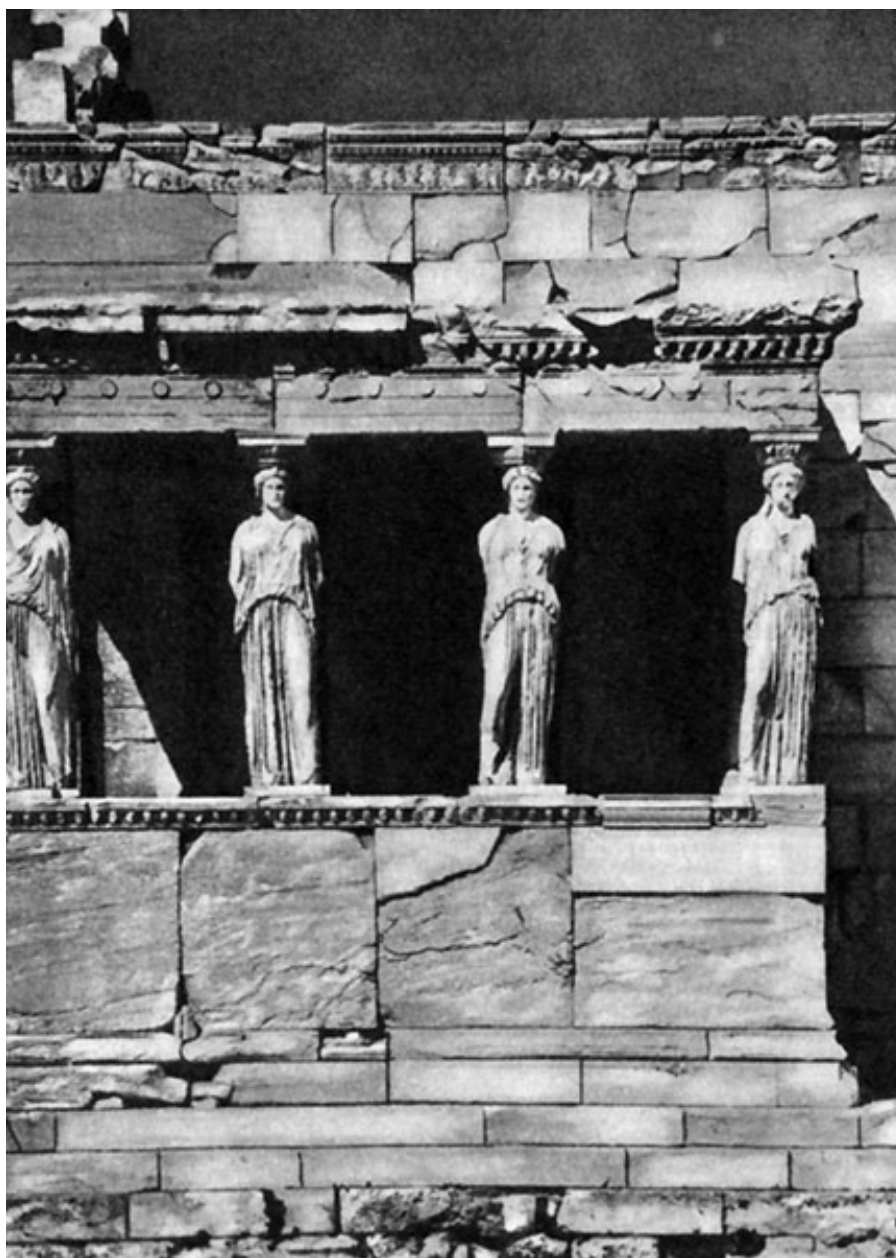
В архитектуре Эрехфейона господствует принцип контраста. С гладкими стенами сопоставлены затененные портики. Белому мрамору храма противопоставлен фиолетовый мрамор фриза⁶⁰. Массивные основания сочетаются с легкими колоннами. Большие глади ступеней воспринимаются рядом со сложным узором на базах колонн.



91. Эрехфейон. Портик кариатид.

Портик кариатид. Эрехфейон выходит на площадь Акрополя южной стороной с портиком, крышу которого держат шесть кариатид (илл. 91). Три кариатиды опираются на левую ногу, три — на правую. Казалось бы, симметрия выдержана здесь четко и непогрешимо. Но, взглядевшись в мраморные изваяния девушек, видишь, как они

различны. Складки их одежд не только обрисовывают сильные, прекрасные фигуры, но раскрывают степень напряжения каждой девушки. Кариатиды спокойно, без чрезмерных усилий несут тяжелую крышу портика (илл. 92). Их ноша для них и не тяжела и не слишком легка. Нагрузка воспринимается ими предельно естественно. Классическая гармония живет в каждой из этих статуй, в их красивых одеждах, нарядных прическах. Волосы, туго заплетенные у головы, постепенно распускаются и свободно стекают по спинам. Мастер не пытается обмануть зрителя, заставив его поверить, что перед ним не камень, а волосы. Он сохраняет фактуру мрамора. Но отношения плотности волос — туго заплетенных, слабо заплетенных и распущенных — точно переданы им различиями мраморных поверхностей, и это вызывает ощущение почти реальных волос (илл. 93, 94).



92. Эрехфейон. Кариатиды I.



93. Эрехфейон. Кариатиды II.

Правее богатого светотеневыми контрастами портика кариатид, на темной поверхности которого вырисовываются освещенные фигуры девушек, выступает спокойная гладь большой стены (илл. 95). Она лишь на первый взгляд кажется массивной и однообразной. На самом деле у этой сложенной из крупных красивых блоков мрамора стены внизу есть своеобразный небольшой пьедестал, украшенный рельефным орнаментом, аверху пояс с вырезанным в камне узором. Декоративные завершения стены вверху и внизу находятся соответственно на уровне капителей и баз колонн восточного портика. Стена, таким образом, подчинена ордерной системе всего храма⁶¹.



94. Эрехфейон. Голова кариатиды.

Восточный и северный портики. Внутренняя планировка Эрехфейона сложна. В восточной части за преддверием святилища Афины находилось помещение с древнейшей деревянной статуей богини, перед которой стоял золотой светильник с неугасимым огнем. Далее располагались святилища Эрехфея и Посейдона. Стены их, как предполагают, были украшены живописными изображениями.



95. Эрехфейон. Южный фасад.

В отличие от плоского восточного портика (илл. 96) северный сделан глубоким, чтобы под его крышей создавалась плотная тень, на которой вырисовывались бы светлые мраморные колонны (илл. 82). Иначе они издали, снизу из города, не были бы заметны. Колонны крупные, они имеют даже небольшое утолщение. Северный портик Эрехфейона

особенно хорошо украшен. Потолок его разделен на красивые квадратные углубления, облегчающие тяжесть. Ионические колонны стоят на богато украшенных орнаментами базах, несут нарядные капители. Особенно красива декоративными узорами дверь, ведущая в храм. Изящностью отделки Эрехфейон оттеняет сдержанное величие Парфенона (илл. 97). На украшение Эрехфейона обращалось большое внимание. Заказы на изготовление декоративных узоров давались различным художникам, чтобы не было повторов. Сохранились древние тексты об уплате денег мастерам, работавшим над убранством храма Афины и Посейдона: "Лепщикам из воска за изготовление моделей розеток для покрышек кессонов: Мезею, живущему в Милете, — восемь драхм. За изготовление другой модели, в виде аканфа, для покрышек кессонов: Агафору, живущему в Алопеке, — восемь драхм".



96. Эрехфейон. Восточный фасад.

На Акрополе, несомненно, было большое количество и более мелких святилищ, сокровищниц, жертвенников. Там находилось также и много статуй, о которых упоминают древние авторы. К сожалению, местоположение большинства их неизвестно. Только величественно возвышаются сейчас, хотя и в руинах, Парфенон, Пропилеи, храм Ники и Эрехфейон, свидетельствующие о прекрасном искусстве греков в лучшую классическую пору расцвета их общества. Трудно назвать эпоху, в памятниках которой более ярко отразилось бы оптимистическое сознание совершенства мира. В классических произведениях красота выступает как бы в своем чистом виде, не замутненная горечью противоречий. В них всегда выражено глубокое ощущение радости бытия. Человек этой далекой от нас эпохи как бы впервые увидел красоту мира и полюбил его. Сильное и свежее чувство осталось жить в созданных им образах. Оттого так волнуют потомков эти бессмертные произведения древних мастеров Эллады.



97. Эрехфейон. Деталь орнамента фриза. V в. до н. э. Мрамор. Афины. Акрополь.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 В переводе "гекатомпедон" означает *стофутовый*: длина боковой стороны храма была сто греческих футов.

2 В искусстве V в. до н. э. принцип изменится. В архаический же период в общей планировке Акрополя, в трактовке отдельных храмов, во многих памятниках скульптуры господствует симметрия и последовательное чередование масс, как, в частности, в ансамбле храмов Селинунта или в расположении сокровищниц знаменитой Олимпии.

3 См.: М. М. Кобылина, Аттическая скульптура, М., 1953, стр. 33.

4 А. Павловский в книге Скульптура в Аттике до греко-персидских войн" (СПб., 1896, стр. 40) сообщает, что Аполлодор и Алкей писали о гидре девятиголовой, как и показано на фронте, и лишь затем народная фантазия сделала ее более страшной: Симонид называл ее уже пятидесятиголовой, а Еврипид писал даже о несчетных головах чудища.

5 См.: В. К. Мальберг, Древнегреческие фронтоновые композиции, Юрьев, 1904, рис. 16, 17. Он считает, что обе группы относятся к одному храму, но к разным фронтонам.

6 А. А. Павловский, Указ, соч., стр. 49.

7 Борьбу Геракла с Тритоном часто изображали и вазописцы. На чернофигурной вазе собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина можно видеть этот сюжет.

8 Хорошо сохранились постаменты с подписями ваятелей кор — скульптора Антенора и мастера Евтидика.

9 Геродот, История, VIII, 52—53, пер. Ф. Г. Мищенко, М., 1888. Писистратиды, сыновья тирана Писистрата, были на стороне персов. Они были изгнаны из Афин до греко-персидских войн и вернулись в Афины вместе с персидскими полчищами.

10 Фукидид, История, 90, 3, пер. Ф. Г. Мищенко в переработке С. Жебелева, т. I—II, М., 1915.

11 Художественные формы в греческом искусстве строгого стиля первой половины V в. до н. э. отличались жесткостью и некоторой графичностью. Эти особенности выступают в пропорциях храма Посейдона в Пестуме, в скульптурных произведениях, в рисунках на вазах этого времени.

12 Плутарх, Сравнительные жизнеописания, Перикл, XIII, пер. С. И. Соболевского, М., 1961.

13 См.: О. Шуази, История архитектуры, том I, М., 1935, стр. 303.

14 Плутарх, Сравнительные жизнеописания, Перикл, XIII.

15 См.: Павсаний, Описание Эллады, М., 1938—1940, I, 17. 2.

16 Возможно, сцена, показанная греческим вазописцем Евфронием на дне киянка — круглой чаши для вина, связана с этой монументальной росписью.

17 Павсаний, Описание Эллады, X, 10,1. Хотя Павсаний пишет, что статуи поставлены на одну десятую добычи от марафонской победы, некоторые исследователи (Павлуцкий) справедливо сомневаются в этом, отмечая, что добыча при Марафоне была ничтожной, так как у персов не было лагеря на равнине, а на убитых ценных предметах быть не могло. Учитывая, что Геродот также ничего не говорит о добыче при Марафоне, Павлуцкий считает, что постановка этой группы именно при Кимоне связана с патриотическими воспоминаниями о Марафонской битве, в которой прославился отец Кимона Мильтиад.

18 См.: "Плиний об искусстве", XXIV, 53, пер. Б. В. Варнеке, Одесса, 1900.

19 В музеях Европы имеется несколько копий со статуй амазонок. Более или менее единодушно ученые признают амазонку из Берлина произведением Поликлета. Изваяние из Капитолийского музея чаще относят Кресилю. Фидию приписывают статуи амазонки из виллы Адриана в Тиволи и из Ватикана.

20 Павсаний, Описание Эллады, IX, 4, 1.

21 Павсаний, Описание Эллады, I, 28, 2

22 От этой статуи сохранились римские копии — статуя в Дрездене и голова в Болонье,

23 Лукиан, Изображения, 6. Собр. соч., т. I, "Academia", 1935,

24 Павсаний, Описание Эллады, I, 24, 8.

25 "Плиний об искусстве", XXXVI, 18.

26 Павсаний, Описание Эллады, I, 24, 5—7.

27 Существует мнение, что золотой запас афинской казны был включен в золотые части статуи, которые, если город нуждался в золоте, могли быть сняты, чтобы потом снова быть восстановленными. Этим золотом соблазнялись похитители. Так, в IV в. до н. э. некто Филург похитил голову Медузы. Демосфен сообщает о другой краже. В III в. до н. э. тиран Лихарес также снял часть золотых украшений со статуи Афины.

28 В Венском музее имеется прекрасная греческая гемма резчика Аспазия с воспроизведением головы Афины. В кургане близ Керчи в 1831 г. были найдены золотые медальоны IV в. до н. э. с изображением головы Афины Парфенос.

29 Статуэтка Афины римского времени, найденная Ленорманом в Афинах близ Пникса, интересна тем, что на щите и постаменте видны рельефы, о которых сообщают Плиний и Павсаний. Статуэтка Афины, найденная на площади Варвакион, была создана во II в. н. э. и, пожалуй, более близка статуе Афины. Известны и другие мраморные римские копии Афины Парфенос: статуя Афины из виллы Людовизи в Риме с подписью афинского скульптора Антиоха или Метиоха, мраморная статуэтка из Мадрида со сфинксом на шлеме и др.

30 Они сохранились в нескольких копиях: на щите статуэтки Ленормана, на фрагменте щита из Бристольского музея (щит Странгфорда), на фрагменте щита в Ватикане, на обломке щита Капитолийского торса Афины.

31 Известный греческий вазогрешец Полигнот и другие художники также пробовали в это время показывать холмистую местность. На кратере из Орвието воины-аргонавты, собирающиеся в поход, изображены стоящими на холмах. Некоторые представлены поставившими ногу на возвышение почвы, иные изображены наполовину закрытыми холмами.

32 Павсаний, Описание Эллады, V, 11, 1 — 11.

33 Монета из Элиды в Парижском кабинете медалей Национальной библиотеки.

34 Фидий создал образ Афродиты Урании, т. е. небесной, а не земной, чувственной, какой ее показал позднее скульптор Пракситель.

35 Павсаний, Описание Эллады, VI, 26, 3.

36 Плутарх, Перикл, XXXI.

37 Литература на русском языке о скульптурах Парфенона: В. К. Мальмберг, Метопы древнегреческих храмов, Дрпгт, 1892; В. К. Мальмберг, Древнегреческие фронтоновые композиции, Юрьев, 1904; Шварц, О композиции скульптурных украшений Парфенона, М., 1892; И. Романов. Об отношении Фидия к скульптурам Парфенона. "Журнал Министерства народного просвещения", 1900.

38 Много обломков метоп хранится в Афинском Национальном музее, в Акропольском музее, в Лувре, в Британском музее.

39 Сцены амазомахии, кентавромахии и гигантомахии встречаются и в других памятниках Афин. Так, художник Полигнот изобразил амазомахию (Павсаний, I, 15, 2), живописец Микон также обращался к этому сюжету. Много было таких сцен и в вазописи.

40 На вазах часто изображались такие юноши, даже сообщались их имена: Леагр (чаще других), Главк, Мемнон, Гиппарх, Мегакл и другие. На многих из них круглые шляпы, короткие плащи и кожаные башмаки с отворотами.

41 Пейфо — богиня, олицетворяющая искусство убеждения, спутница Афродиты и Гермеса. Иногда Пейфо — прозвище Афродиты. Ее культ был распространен в Афинах.

42 Исследователям, раздумывающим над тем, в каком положении мог находиться тот или иной обломок скульптуры, помогают эти следы дождевых струй, которые стекали, естественно, строго отвесно.

43 Впрочем, некоторые ученые сомневаются в принадлежности этих рисунков Каррею и приписывают их неизвестному фламандскому художнику.

44 Для реконструкции западного фронтона, кроме зарисовок Каррея, важны рисунки на вазе из Керчи, изображающие сцену спора Афины и Посейдона с западного фронтона Парфенона (собрание Эрмитажа). В центре фронтона, как думают ученые, помещалось изображение оливы, для которой предназначалось имеющееся там углубление. Некоторые

предполагают также, что и вода могла быть изображена скульптурно; Мальмберг считал, что воду символизировал собой дельфин.

45 На западном, фронте много божеств, связанных с водой. Это бог моря Посейдон и его супруга Амфитрита, Кефис и Илис — реки, дочери Кекропа — богини росы, Ирида — радуга. Левкофея и Полемон также становятся морскими божествами.

46 В мифе рассказывается, что Афина дала дочерям Кекропа в закрытом ящике Эрихфония, змеевидного сына земли, и не разрешила открывать. Герса и Аглавра открыли ящик, но, испугавшись, бросились с Акрополя и погибли.

47 Не совсем точно определено, с какого фронтона этот торс, так как место его находки не было зафиксировано. Этот образ одни называют Иридой, другие — Никой, богиней победы, основываясь на том, что в спине статуи есть отверстия, как думали, для прикрепления крыльев. Действительно, по трактовке стремительного, порывистого движения она близка изображениям Ники в греческой пластике. Однако позднее отметили, что вряд ли можно считать ее Никой, так как эту богиню греки никогда не показывали в коротком хитоне, но всегда в длинных одеждах. Ирида же изображалась как раз в коротком хитоне и с крыльями.

48 Источниками для изучения восточного фронтона служат высказывания древних авторов, в частности Павсания, рисунки Каррея, мраморные рельефы колодца римского времени, хранящиеся в Мадриде (так называемый мадридский путеал), рисунки на вазах и, конечно, сами скульптуры, хотя и фрагментированные, но очень выразительные.

49 В. К. Мальмберг, в отличие от других, считает ее Ивой.

50 Остатки изображения звериной шкуры дают основание думать, что изображен действительно легендарный охотник Кефал, возлюбленный богини зари Эос.

51 Голова изваяния Гелиоса была отбита и потеряна. Сравнительно недавно ее (очень сильно поврежденную) обнаружили в музее Акрополя.

52 До сих пор не определили точно, кого изображают эти статуи, и потому называют их по-разному. Одни ученые считают, что это Гестия, Деметра и Кора. Иные видят в них Афродиту, Талло и Пандросу. Встречаются имена Афродиты, Пейфо, но чаще всего их называют Мойрами — богинями судьбы. На рельефе мадридского путеала (ограждение водоема) похожая женщина держит в руке веретено, а Мойры, по мифу, пряли нить человеческой жизни, и скульпторы изображали их обычно за работой.

53 Вопрос об авторе скульптур фронтонов Парфенона окончательно не решен. Не исключена возможность, что модели для статуй, так же как и рисунки для фриза, делал Фидий, но высекали фигуры из мрамора, очевидно, другие мастера — Алкамен и Агоракрыт, как предполагает Мальмберг. По трактовке одежд и складок на них в фигурах фронтонов видят руки двух различных мастеров. К одной группе относят Мойр с восточного фронтона; к другой группе причисляют Гор и Ириду с восточного фронтона (ее иногда называют Ивой). Для творчества мастера первой группы характерна любовь к объемным формам, к выразительной передаче движений в складках одежд. Мастер второй группы более сдержан, лаконичен.

54 Достоинно внимания, что верхняя ступень Пропилеи в отличие от других, беломраморных, была из темного камня. Человек, выходящий из Акрополя, как бы предупреждался черной ступенью о том, что начинается спуск и нужно быть осторожным.

55 Это сказывается в некотором утяжелении пропорций ордера. Колонны храма Ники Бескрылой цельные, а не составлены из отдельных барабанов.

56 Позднее, в эллинистическую эпоху, над рельефным фризом цоколя алтаря Зевса в Пергаме также вырастет ионическая колоннада. Истоки подобного сопоставления архитектурных элементов — внизу рельефы, а над ними колоннада — можно видеть уже здесь.

57 В древности эти рельефы обозревались с позиции несколько иной, чем та, с которой сейчас на них смотрят в залах музеев. Очевидно, они были предназначены для созерцания снизу, а в античной скульптуре выбор точки зрения, как уже отмечалось, играет очень большую роль.

58 В конце I в. до н. э. во время пожара интерьер Эрехфейона был уничтожен. В византийский период в Эрехфейоне помещалась церковь. В XII в. при крестоносцах храм служил дворцом, а при турках — гаремом местного правителя. В начале XIX в. он был разрушен, но в 40-х годах XIX в. его восстановили. Однако многое в его внутренней планировке остается до сих пор неясным, неизвестно также имя зодчего Эрехфейона.

59 См.: О. Шуази, История архитектуры, т. I, стр. 313—314

60 При постройке Эрехфейона использовались мраморы различных сортов и цветов — белый, серый, розовый, фиолетовый. От монохромного в своих основных частях Парфенона Эрехфейон отличался полихромностью мрамора. Широко применялась позолота, но раскраска была, очевидно, сдержанной.

61 Это своеобразное решение стен позднее будет встречаться и в некоторых эллинистических постройках Малой Азии.

ЛИТЕРАТУРА

Учащимся, желающим лучше ознакомиться с памятниками древнегреческой архитектуры и скульптуры, рекомендуются следующие книги:

Блаватский В. Д.

Греческая скульптура, М.—Л., 1939.

Брунов Н. И.

Очерки по истории архитектуры, т. II, Греция, М., 1935.

Вальдгауер О. Ф.

Античная скульптура, Иг., 1923.

Кобылина М. М.

Аттическая скульптура, М., 1953.

Колобова К. М.

Древний город Афины и его памятники, Л., 1961.

Колпинский Ю. Д.

Скульптура древней Эллады (альбом), М., 1963.

Соколов Г. И.

Античная скульптура, ч. I, Греция (альбом), М., 1961.

Фармаковский Б. В.

Художественный идеал демократических Афин, Пг., 1918.

Чубова А. П.

Фидий, М—Л., 1962.

Из работ древних авторов, сообщающих интересные сведения об искусстве, рекомендуются:

Павсаний.

Описание Эллады, I—II, М., 1938-1940.

"Плиний об искусстве", пер. Б. В. Варнеке, Одесса, 1900.

Плутарх.

Сравнительные жизнеописания, т. I—III, М., 1961 —1964.