

**АНТИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА**



В. Г. БОРУХОВИЧ



**ВЕЧНОЕ
ИСКУССТВО
ЭЛЛАДЫ**

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

СЕРИЯ

АНТИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА

ИССЛЕДОВАНИЯ



В. Г. БОРУХОВИЧ



ВЕЧНОЕ
ИСКУССТВО
ЭЛЛАДЫ



СЕРИЯ

АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



ИССЛЕДОВАНИЯ

Редколлегия серии:

акад. Г. М. Бонгард-Левин, президент Российской
ассоциации антиковедов (председатель); О. Л. Абышко;
чл.-корр. С. С. Аверинцев; акад. М. Л. Гаспаров;
чл.-корр. Н. Н. Казанский; проф. Г. А. Кошеленко;
проф. В. И. Кузищин; акад. Г. Г. Литаврин;
Е. В. Ляпустина (ученый секретарь);
к. ф. н. А. В. Муравьев; чл.-корр. М. Б. Пиотровский;
д. и. н. А. В. Подосинов; проф. А. А. Россиус;
И. А. Савкин; проф. А. А. Тахо-Годи; проф. В. И. Уколова;
проф. Э. Д. Фролов; проф. И. С. Чичуров.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

В. Г. БОРУХОВИЧ



ВЕЧНОЕ ИСКУССТВО ЭЛЛАДЫ

Научное издание

М.: Тихонов В. А., 26.07.02.

Издательство
«АЛЕТЕЙЯ»
Санкт-Петербург
2002

УДК 7(38)
ББК 85(0)32
Б 84

Борухович В. Г.
Б 84 Вечное искусство Эллады. — СПб.: Алетейя, 2002. — 464 с., илл. — (Античная библиотека. Исследования).
ISBN 5-89329-499-8

Основатель серии:
Абышко О. Л.

Новая книга профессора В. Г. Боруховича, признанного специалиста в области античной истории и культуры, освещает историю искусства Древней Греции от его истоков до начала эпохи эллинизма. В ее основу положен спец. курс, много лет читавшийся автором на кафедре истории древнего мира Саратовского университета. Работа создана на основе оригинальной авторской концепции; в ней по-новому трактуются многие проблемы, связанные с творчеством как знаменитых, так и безвестных создателей бессмертных шедевров архитектуры и изобразительного искусства. В монографии учтены археологические открытия последних десятилетий, расширившие и обогатившие наши представления об античном искусстве.

Для студентов и преподавателей гуманитарных специальностей средних и высших учебных заведений, для всех, интересующихся античностью.

ISBN 5-89329-499-8



© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2002 г.
© В. Г. Борухович, 2002 г.

От автора

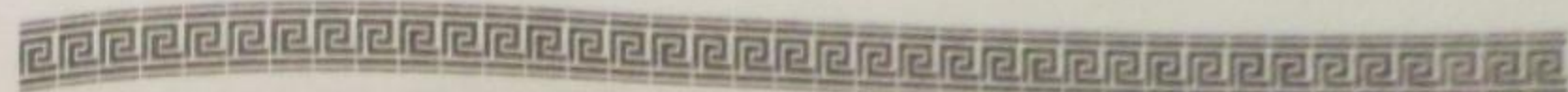
Эта книга посвящена истории классического греческого искусства, его истокам и становлению, его высочайшим художественным открытиям и свершениям. Совершенное по форме и необыкновенно богатое по содержанию, оно в короткое время достигло таких сияющих вершин, что стало на века и тысячелетия эталоном прекрасного, воплотив в камне и бронзе самые высокие гуманистические идеалы человечества. С уверенностью можно сказать, что это искусство стало достоянием вечности.

Классическое искусство Древней Эллады неразрывно связано с греческим полисом, городом-государством — особой формой социальной организации общества, которая характерна для античности на определенном этапе развития. Это искусство было ориентировано на все гражданское общество полиса в целом, его мировосприятие было ограничено не только временными рамками, но и этико-эстетическими постулатами и нормами жизни, в основе которых лежал полисный коллективизм. В этом смысле классическое искусство обладает определенной законченностью.

Полисы Древней Эллады пережили периоды становления, расцвета и упадка, наступившего в последней трети IV в. до н. э. После распада мировой державы Александра Македонского возникли новые формы государства — прежде всего эллинистическая монархия. Вместе с этими процессами изменялось изобразительное искусство, которое в духовной жизни Эллады занимало значительное место. Но было бы серьезной ошибкой полагать, что упадок полиса повлек за собой и упадок изобразительного искусства. Оно продолжало открывать новые горизонты и сделало новые художественные открытия, не менее значительные по степени их влияния на искусство последующих столетий. Созданные в позднеклассический период и в эпоху эллинизма образы людей и богов были столь же прекрасными по своим художественным достоинствам и так же сильно

поражают воображение современного человека красотой художественных форм, богатством идей, чувств, страстей.

В заключение автор считает своим приятным долгом выразить глубокую признательность своим коллегам — профессорам В. Н. Парфенову и С. Ю. Монахову, сделавшим ряд ценных замечаний при обсуждении рукописи. Автор особо признателен редактору книги доценту Е. В. Смыкову, внесшему ряд важных исправлений.



ЧАСТЬ I

Глава 1

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ

КЛАССИЧЕСКОГО ГРЕЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Изобразительное искусство древних греков явилось наряду с созданными ими шедеврами в области литературы и науки одной из наиболее значительных составных частей культурного достояния человечества. Сравниться с греками в этом отношении не сможет ни один другой народ древнего мира. Современная Европа полностью унаследовала основы античной цивилизации, построив на этом поразительном по прочности, широте и величию фундаменте свою собственную культуру. Хотя классическое наследие было усвоено народами Европы через посредников-римлян, передавших многим европейским народам также и свой язык (так называемую народную латынь, ставшую основой многих европейских языков) вместе с основами государства и права, заслуги греков от этого ничуть не становятся меньше. На протяжении полутора тысяч лет, прошедших со времени падения Западной Римской империи, народы Европы в духовном смысле продолжали ощущать себя частью громадной культурной общности, в основе которой лежит античная культура.

Чувство восхищения, испытываемое европейским человеком перед произведениями античного искусства, прекрасно выразил создатель европейского реалистического романа Г. Флобер: «По мере того как я глубже узнаю античность, мною овладевает бесконечная грусть. Я думаю об этом веке великолепной и чудесной, безвозвратно ушедшей красоты, об этом трепещущем и сверкающем мире, таком красочном и таком чистом, таком простом и многообразном...»

Влияние классических образов могло ослабевать или в определенные периоды усиливаться, но никогда не исчезало, продолжая оставаться определенным эталоном и нормой, иногда даже



Мирон. Дискобол



Поликлет. Дорифор

недостижимым образцом, как справедливо заметил когда-то К. Маркс. Объясняя это явление, он утверждал, что греки были «нормальными детьми».¹ С этим определением Маркса согласиться нельзя. Если уж продолжать это сравнение, то греков следует назвать вундер-киндами среди народов древности — народом, поразительно одаренным эстетически, художественно, с обостренным чувством прекрасного. Культ красоты был их истинной религией, нагое человеческое тело было его воплощением. Создавая образы олимпийских богов, греки стремились воплотить в них то, какими

хотели видеть себя, совершенными физически и духовно (такова была цель греческой системы воспитания, статуи атлетов высились на палестрах и стадионах как образцы для подражания).

В классическую эпоху греческого изобразительного искусства (V—IV вв. до н. э.) каждый большой художник стремился по-своему представить образ идеального человека — обнаженную мужскую натуру (заметим, что греческая цивилизация поначалу была «мужской» цивилизацией,² и обнаженное женское тело стало объектом искусства лишь к концу классического периода). Это легко увидеть, поставив рядом четыре мужские статуи, созданные в разное время, — широкоплечего, с великолепно развитой мускулатурой Дискобола, созданного Миронем в самом начале классической эпохи, Дорифора («Копьеносца»), принадлежащего скульптору Поликлету, творившему в эпоху высокой классики, Апоксиомена («Атлета, счищающего с себя пыль палестры»), изваянного Лисиппом уже к концу классического периода, и Гермеса с малюткой Дионисом, относящегося приблизительно к этому же времени, произведение Праксителя. Перед нами не только четыре различных художественных образа, но и четыре художественных идеала, результат глубокого художественного обобщения. В них нет ничего индивидуального, портретного. И Дискобол, и Дорифор, и Апоксиомен созданы по мотивам, взятым из жизни палестры. В образе Дискобола схвачен момент наивысшего напряжения перед броском, тогда как в образе Дорифора представлен атлет в позе спокойного отдыха



Лисипп. Апоксиомен



Практитель. Гермес с малюткой Дионисом

после упражнений. Лица обоих совершенно бесстрастны, но если поза Дорифора может служить здесь оправданием, то для Дискобола эта бесстрастность совершенно нереальна — в момент наивысшего напряжения лицо должно было непременно исказиться, выдавая громадную нервную перегрузку атлета. Но как для Мирона, так и для Поликлета при создании этих произведений искусства внутренний мир человека не представлял интереса: задачей их было создание образа мужчины в расцвете сил, могучего атлета и воина, и каждый из них, по-своему решая эту задачу, полагал невозмутимость признаком силы, уверенности в своих возможностях. Оба они выполняли — конечно, подосознательно — социальный заказ своей эпохи и общества, для которого они творили, которое оптимистически и уверенно смотрело в будущее.

Эта цельность мировоззрения нарушена в фигуре Апоксиомена, созданного Лисиппом. Перед нами не только новый идеал прекрасно развитого мужского тела с удлинненными пропорциями, но и попытка проникнуть во внутренний мир человека, обнажить его духовную сущность, осуществленная Лисиппом впервые в истории греческой пластики. Он первым рискнул показать, что успех в борьбе, соревновании атлетов связан с огромным нервным напряжением, что от тренированности нервной системы успех может зависеть не меньше, чем от тренированности мускулатуры: духовная и физическая сущность человека выступают в неразрывном единстве. Отражение этого нового подхода Лисиппа к задачам искусства видно в моделировке лица

Апоксиомена, в запавающих от усталости, только что пережитого напряжения борьбы глазах, в полуоткрытом рте еще тяжело дышащего атлета, наконец, в очень сложном ракурсе фигуры, свидетельствующем о новых требованиях, которые время и общество предъявляли к изобразительному искусству.

Сопоставим с названными выше произведениями искусства (Дискоболом, Дорифором и Апоксиоменом) два других шедевра греческой пластики (Гермеса с малюткой Дионисом, изваянного Праксителем около середины IV в. до н. э., и знаменитую статую Аполлона Бельведерского, созданную в конце IV в. до н. э. скульптором Леохаром). Ко времени создания этого произведения идеалы полиса классической эпохи, стремившегося воспитать своего гражданина защитником государства, воином,



Леохар. Аполлон Бельведерский

который «широко шагнув, крепко стоит, ногами в землю упершись, губы свои закусив» (Тиртей), были уже далеко позади. Полис переживал период упадка, единый полисный коллектив распадался и выделялась верхушка, которой старые идеалы времен марафономаров казались смешным предрассудком. В это время греческие государства стремились защитить себя с помощью наемных войск. Старые суровые нравы уже почти забыты, дома богатых людей строятся с необычной роскошью и украшаются произведениями искусства, отражающими вкусы и запросы хозяев. Об этом с горечью говорит Демосфен: «...Тогда, в старое время, государство процветало и дела его шли блестяще; и в частной жизни никто не выделялся над всеми остальными. Доказательством этому может служить следующее

обстоятельство. Если кто-нибудь из вас видел, как выглядят дома Фемистокла или Мильтиада или какого-нибудь другого знаменитого деятеля того времени, то он легко мог убедиться, что они ничуть не лучше всех остальных. Напротив, общественные здания и строения, воздвигнутые тогда, столь велики и великолепны, что последующим поколениям не осталось никакой возможности их превзойти... Ныне же каждый, кто принимает участие в политической жизни, обладает такими возможностями, что некоторые из них роскошью своих частных построек затмили многие общественные здания» (Демосфен. Против Аристократа. 206—208). Поэтому нас не должно удивлять, что Пракситель, создавший Гермеса с его мягкими изнеженными формами настолько женственным, что, глядя на его лицо, начинаешь сомневаться, принадлежит ли оно мужчине, является выразителем совершенно новых художественных идеалов, ничего общего не имеющих с образами мужественных атлетов Мирона и Поликлета. Точно так же прекрасный юный бог Леохара, стремительно шагнувший вперед и следящий, гордо закинув голову, за полетом пущенной им стрелы, уже ничем не напоминает сурового Аполлона с фронтона храма Зевса в Олимпии. Легкое изящное тело Аполлона Бельведерского гармонично вырисовывается на фоне декоративно заброшенного за плечи плаща, а нарядная прическа с высоким коком говорит о новых изысканных вкусах общества, для которого создана эта скульптура.

Характерно, что только Пракситель, создатель утонченных женственных образов олимпийских богов, впервые рискнул изваять статую богини Афродиты обнаженной, используя в качестве натурщи известную афинскую куртизанку, красавицу Фрину (по слухам, бывшую его любовницей). Когда оскорбленные в своем религиозном чувстве жители Афин привлекли скульптора к суду, его защитник, оратор Гиперид, исчерпав все аргументы и зная, насколько равнодушно судьи-мужчины к женской красоте, пригласил на возвышение, с которого он произносил речь, Фрину и на глазах пораженных судей сорвал с нее одежду. Пракситель был оправдан — в глазах афижан красота была даром богов и позволяла в данном случае закрыть глаза на факт «святотатства».

Уже в самый ранний период становления классического греческого искусства мы видим, как в творчестве художника цент-

ральное место занимает человек, его образ, ставший носителем идей большого общественного и художественного значения. Не случайно философ Протагор заявил, что человек есть мера всех вещей. Высокое гуманистическое начало стало одной из отличительных черт искусства классической эпохи.

В архаический период традиции играли еще очень большую роль — к примеру, тип прямо стоящей мужской фигуры, так называемого «курса», сохраняется с незначительными модификациями на протяжении едва ли не двух столетий (VII—VI вв. до н. э.). Для классического греческого искусства характерной чертой является постоянный поиск, стремление по-новому, глубже и точнее познать человека и окружающий мир. Сам этот поиск был обусловлен высокой степенью гражданской свободы, предоставляющей широкие возможности творческой инициативе художника. Изобразительное искусство у греков не превратилось в простую служанку религии, как это было на Востоке, несмотря на то, что предметом творческого поиска мастера, особенно скульптора, были образы олимпийских богов. В немалой степени свободному выбору художника благоприятствовало и то, что боги греков были предельно антропоморфны, а религиозные установления, формы служения божеству не были строго ограничены «священным писанием» с твердо закрепленными догматами, нормами религиозной обрядности и неколебимыми представлениями о божестве, характерными для Древнего Востока.

Феномен классического греческого искусства как важнейшая составная часть классической греческой культуры продолжает восприниматься как некое «греческое чудо», «миракль грек», объяснения которому не существует. Это справедливо в той мере, в какой справедливо утверждение, что появление гения всегда необъяснимо, случайно, причинно-следственные связи здесь не могут быть раскрыты. Однако существует ряд условий и обстоятельств, которые в значительной мере предопределили это «греческое чудо». Начиная с микенской эпохи греки постепенно познают и аккумулируют опыт культурной жизни стран Средиземноморья, прежде всего Ближнего Востока и особенно Древнего Египта, искусство которого оказало на них значительное влияние в архаическую эпоху. Греко-египетские связи развиваются по нарастающей, начиная с VIII в. и достигая апогея в VI—V вв. до н. э. Этому способствовал

особый национальный характер древних греков — его ничем не ограничиваемая открытость, живой интерес к чужеземным культурам, необыкновенная легкость, с которой они вступали в контакт с народами Средиземноморья. В те далекие времена, когда классическая греческая культура находилась еще в процессе становления, в отношении греков к чужеземным культурам не было и тени высокомерия и превосходства. Более того, восхищаясь достижениями чужеземных культур, греки настолько их переоценивали, что даже собственные культурные завоевания, религиозные установления и обряды готовы были возвести к восточным образцам. Самым ярким примером тому может служить труд Геродота, убежденного сторонника приоритета восточной, в частности египетской, культуры. По его словам, «египтяне были первыми, кто стал воздвигать богам алтари, статуи и храмы и высекать изображения на камне» (Геродот. История. II. 4). Даже имена олимпийских богов греки, по мнению Геродота, заимствовали от египтян (Там же. II. 50). В свете новейших археологических открытий, особенно в области минойской и микенской культур, становится ясным, что классическое греческое искусство не родилось как Афина из головы Зевса, но впитало в себя традиции изобразительного искусства народов Средиземноморья — преимущественно Древнего Крита и Древнего Египта. Восточные традиции органично вошли в зарождающееся искусство греков, и на первых порах следы этих традиций ясно прослеживаются.

И все же с самого начала греческое изобразительное искусство ставило перед собой совершенно иные цели, чем искусство Востока, которое было главным образом средством возвеличивания деспота, увековечивая его деяния, или же прославляло силу и могущество божества, обслуживая религиозные культы, в первую очередь — заупокойный. Портретное искусство Древнего Египта, за немногими исключениями, преследовало сакральные цели — внешнее сходство должно было обеспечить инобытие духа усопшего, Ка. Мы очень редко встретим в нем попытку проникнуть во внутренний духовный мир человека — в произведениях египетского искусства перед нами выступают не люди, но цари, жрецы, вельможи, их слуги. Египетская живопись и скульптура стремились отобразить общественное положение человека, его социальную значимость. Это же яв-

ление свойственно и искусству Древней Персии. Изображение Дария и Ксеркса на барельефе сокровищницы персидских царей в Персеполе является лишь отображением их социального статуса и не носит никаких портретных черт, лишь положение и атрибуты фигур позволяют распознать царя и его наследника: Дарий сидит на троне и держит скипетр, тогда как наследник стоит позади трона. Но лица и одеяния обоих совершенно идентичны.

В отличие от Востока изобразительное искусство в Древней Греции было делом всего народа. Вследствие этого творчество художника оказалось в центре внимания государства. Подобные явления мы наблюдаем в городах Италии эпохи Возрождения. Когда два великих художника, Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонаротти, соревновались в 1504 г. за право получения заказа на роспись зала Совета пятисот в здании флорентийской синьории, вся Италия с напряженным вниманием следила за творческим соревнованием двух гениев. В Афинах времени Перикла, когда вождь демократии вместе со своим другом, великим художником Фидием, задумали создать архитектурный ансамбль Акрополя, планы застройки и проекты отдельных сооружений утверждались народным собранием. Искусство, имевшее всеобщее значение, должно было воспитывать лучшие качества человека и служить источником высокого эстетического наслаждения. Как сообщает Фукидид, Перикл, выступая с речью над телами павших афинских воинов, с гордостью заявил: «Город наш — школа всей Эллады... Каждый из нас сам по себе может с легкостью и изяществом проявить свою личность...» (Фукидид. История. II. 44. 1). Греческое искусство прославляло человека, равного богам (этот эпитет имеют многие герои Гомера), — человека, совершенного духовно и физически. Именно в этом и заключается величайший гуманизм греческого искусства, подобного которому мы не встретим ни у одного из народов древности. При этом художник руководствовался нормами национальной этики, важнейшим принципом которой было: «Ничего слишком». Чувство меры прославляли поэты; «в меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй», — писал Архилох. Даже тогда, когда греческие мастера конца классической эпохи обращались к теме человеческого страдания (как Скопас), они делали это очень сдержанно, не искажая черт лица, чтобы не унижить достоинство свободного человека. Лишь глубоко запавшие глаза

и страдальческий поворот головы доносили до зрителя пафос, выражали эмоциональное напряжение.

Художник Древней Эллады по сравнению с современным художником обладал одним неоспоримым преимуществом. Он постоянно видел человека, объект своего искусства, обнаженным и в движении, в самых сложных ракурсах, наблюдая его на палестре, во время соревнований, в минуты отдыха, в хороводе танца. На палестре грек проводил значительную часть свободного времени — спортом и гимнастикой занимались все, от мала до велика. Палестра заменяла школу (это слово, как известно, происходит от греческого термина «схолэ», отдых в перерыве между физическими упражнениями). На палестре же велись беседы на научные, литературные, философские темы под руководством мудрых философов и риториков: палестра становилась «гимнасием». Необходимо также учесть, что даже одежда древнего грека выгодно отличалась от современной — она свободно облегалась тело, падая живописными складками. В работах ряда мастеров пластики (например, у Алкамена в статуе «Афродита в садах») одежда становилась своеобразной формой наготы, рельефно подчеркивая формы тела, дополняя пластический эффект живописным, игрой света и тени в падающих, пышно драпированных складках.

Цели, которые ставили перед собой греческие учителя гимнастики, значительно отличаются от тех, которые ставят перед собой современные тренеры. В большинстве случаев они стремились к достижению не рекордов (такое понятие вообще отсутствовало у древних), а победы в соревнованиях по многим видам спорта (узкая специализация античному спорту, как правило, не была свойственна). Гимнастика ставила целью гармоничное развитие всего тела — ценилась физическая красота, сила, гибкость и изящество. Как писал Ипполит Тэн, «в здоровом теле греческого юноши все мышцы были укреплены и доведены до крайней податливости, ничего не было упущено из виду. Различные части тела находились в полном взаимном равновесии, потому что учителя палестры, как истинные художники, упражняли тела питомцев не для того только, чтобы сообщить им силу, упругость и быстроту, но и придать всем частям возможную симметричность и изящество».

Не копируя природу, а глубоко постигая и осмысливая ее законы, греческие художники классической эпохи проявили спо-

собность к художественному обобщению необычайной глубины и силы, воплощая в бронзе и мраморе прекрасное юношеское и мужское тело (*un bel corpo ignudo*, как любил говорить Микеланджело о цели работы скульптора). Средствами пластического искусства греческий художник выражал идеи большого общественного, гражданского значения — впервые в истории человечества греки, устами Аристофана в пьесе «Лягушки», заявили о воспитывающей и облагораживающей цели искусства. Произведения изобразительного искусства становились канонами красоты и силы, они стояли на городской площади, на палестре, в священных участках храмов, являли собой посвящения богам, высоко ценившим прекрасное, и сам греческий храм превращался таким образом в музей. На афинском Акрополе в VI в. до н. э. образовалось настоящее скопление таких посвящений: нагие юноши («куросы»), богато одетые афинские девы, взрослые бородатые мужчины и даже всадники на конях — все это приносилось в дар богам, Афине или иному божеству, или древним героям, мифическим царям Афин. Мы не можем с уверенностью судить о назначении или происхождении этих архаических статуй, найденных в так называемом «персидском мусоре» на склоне афинского Акрополя, мы не уверены даже в том, изображен ли смертный человек или божество.

Сам греческий храм был не столько культовым местом, жилищем бога, сколько центром общественной и политической жизни, хранилищем государственной казны, архивом для важнейших государственных документов. Все, что в нем хранилось, находилось под охраной божества, как и человек, который в минуты опасности укрывался в нем. Обряды и жертвы совершались не в самом храме, а на территории его священного округа, темена, где стоял алтарь. На нем сжигались тук и кости принесенного в жертву животного в присутствии граждан, хранивших ритуальное молчание. Таким образом, и храм, и находившиеся в нем произведения искусства служили всему обществу. Сама статуя божества в классическую эпоху представляла не только обобщенный образ человека, совершенно го духовно и физически, но одновременно несла в себе заряд огромного идейно-художественного значения, выражая, с одной стороны, видение мира художника, а с другой — глубинное содержание предмета изображения, сферу влияния или сторону действительности, воплощением которой являлось это

божество. На протяжении ряда поколений художников формировалась иконография богов, их атрибутика, позволяющая современным ученым без особого труда, и притом с большой степенью достоверности, определить, кто именно изображен. Но и эта иконография изменялась и развивалась, правда, в определенных рамках, испытывая влияние выдающихся скульпторов, самого духа времени, стиля эпохи, что помогает определить не только дату создания, но иногда и место, где создано то или иное произведение. Питаясь сюжетами из греческой мифологии и создавая канонические образы богов и героев, художник классической эпохи не отрывал божественной природы от земной. Это было неотъемлемым свойством миропонимания древнего грека. Гомер постоянно называет Зевса отцом богов и людей: те и другие, с его точки зрения, имеют общее происхождение. Антропоморфизм делал греческую религию необыкновенно демократичной, многие знатные роды вели свое происхождение от богов или полубогов, героев мифа. Для этого требовалось доказать, что один из предков по женской линии вступил в связь с Зевсом (недаром же греческие аристократы именовали себя «Диогенейс», «Зевсорожденные»); этим, по-видимому, и объясняется необыкновенное женолюбие олимпийского владыки в греческих мифах. Мифология была не только религиозным мировоззрением и миропониманием, но и древнейшей историей народа, сказаниями веков. На нее ссылались в территориально-политических спорах, в научно-философских рассуждениях, и она же служила поистине неисчерпаемым кладом сюжетов и идей для поэтов, драматургов, ораторов, историков. Явления природы, формы общественной жизни, сферы деятельности человека — все получало своих божественных покровителей; персонифицировались даже отдельные качества и свойства человека, времена года, различные состояния поверхности моря, ветры и дожди...

Циклы мифов, связанные с историей стран и островов, городов и поселений, группирующиеся вокруг отдельных героев (Тесей, Геракл) и просто фантастических существ (кентавры, сирены, циклопы и т. п.), были не просто чудесными сказками, как мы иногда склонны воспринимать их, но заключали в себе целый кодекс этических и эстетических ценностей. Добро и зло, жестокость и милосердие, беззаветное мужество и трусость, свобода человеческой воли и неумолимость рока вы-

ступают в мифах в коллизиях, исполненных высокого нравственного значения. Постоянство и устойчивость мифологических образов способствовали их повсеместной популярности. Сюжеты мифов, язык их образов являлись языком искусства и одновременно — формой идеологии, объединявшей греков, где бы они ни жили. Произведение искусства, как изобразительного, так и искусства художественного слова, античный грек мог понять и оценить, устанавливая связь между ним и определенным кругом сказаний. Этому не мешало то обстоятельство, что художники свободно обращались с мифологическим материалом, откликаясь на запросы времени, изменяя и приспособляя миф к идеям большого общественного значения.

Для сравнения, позволяющего представить значение вклада классического греческого искусства в мировую цивилизацию, наиболее удобно искусство Древнего Египта. Египет в древности создал одну из самых развитых цивилизаций, оставивших нам в области строительства, изобразительного и прикладного искусства подлинные шедевры. От монументального египетского искусства, памятников архитектуры, живописи, скульптуры веет духом вечности, эстетическая ценность их неоспорима. Некоторые памятники — такие как шедевры портретного искусства эпохи Тель-Амарны — являются произведениями пластики поистине мирового значения. Несмотря на это, египетское искусство не могло послужить точкой отсчета шкалы эстетических ценностей для европейской цивилизации — ею стало классическое греческое искусство. Художники Древнего Египта служили «земным богам», обожествленному деспоту и, соответственно, всей остальной иерархической верхушке общества, и богам «небесным», бесчисленному сонму египетских божеств, среди культов которых главным был заупокойный: вся земная жизнь считалась приуготовлением к загробной «вечной» жизни (гробница так и именовалась — «домом вечности»). Особенности религиозных представлений древних египтян вместе с кастовым общественным устройством совершенно подавляли человеческую личность, проникавшуюся рабской психологией. Застойный характер египетской цивилизации, ее замкнутость и ксенофобия, сама консервативность уклада жизни, подавлявшая мельчайший импульс развития на протяжении длительных исторических периодов, — все это сделало египет-

скую цивилизацию и соответственно искусство замкнутыми на себя, изолированными от остального мира.

На протяжении трех тысячелетий египетское искусство оставалось поразительно однообразным с точки зрения формы и стиля. Точно определенные правила существовали для изображения фигуры стоящей прямо, идущей, сидящей (например, идущая фигура изображалась в двух измерениях — голова и ноги в профиль, грудь в фас); фигуры детей отличались от взрослых только размерами. Лица портретных статуй, за немногими исключениями, относящимися к эпохе Тель-Амарны, ограничивались, в массе своей, чисто портретным сходством, без нюансировки, попытки проникнуть во внутренний мир человека. Портретное изображение создавалось не для других, а для самого портретируемого, и тем самым снималась общественная функция искусства. В то время как голова египетского писца из Лувра заставляет нас задуматься над тем, кто это, голова Аполлона с западного фронтона храма Зевса в Олимпии воздействует на зрителя предельной выразительностью, энергией величественной формы, жизнеутверждающей мощью, уверенностью в силе божественного провидения. Египетская статуя, будучи часто лишь объективацией личности, случалось, замуровывалась в стену гробницы (оставлялось лишь небольшое отверстие для глаз, чтобы дух покойного, Ка, мог видеть!). Она имела чисто магическое значение, тогда как произведение греческого скульптора стремилось воздействовать на всю совокупность гражданской общины, полиса, и это определяло его общечеловеческую значимость.

Отличием египетского искусства была его особая условность. Культовый характер рисунка требовал воссоздания в произведении искусства всей земной жизни, и рисунок на стене гробницы составлял реальный мир покойника. Отсюда поразительное богатство фигур, лиц всех возрастов и социальных положений, разнообразие сцен труда, охоты, празднеств и увеселений. Мы видим древнего египтянина на поле и на току, господ на охоте и на пиршестве. На фресках гробниц запечатлены путешествия в далекие страны, мы видим тяжело нагруженные корабли с экзотическими товарами. Военные сцены рисуют нам возвращение победоносных полчищ во главе с полководцами или царями, пленных, осаду крепостей... И все это в стиле, выработанном веками, практически лишавшем худож-



Египетский писец



Аполлон с фронтона храма Зевса в Олимпии

ника возможности проявить творческую индивидуальность, собственное видение мира. Иероглифы постоянно сопровождают рисунок, обозначая имя, звание, общественное положение усопшего, и содержат при этом ряд благочестивых пожеланий в его адрес. Напротив, греческое искусство с самого начала было безымянным, и если статуя изображала бога, то имя его должен был определить сам зритель; поэтому мы часто не в состоянии решить вопрос, кто изображен в той или иной статуе — человек или божество.

В египетской статуе все безжизненно, лишено мышц, застыло до состояния камня, и если иногда мы находим попытку передать движение, то в большинстве случаев это культовый или символический мотив. У египетского художника все движется извне вовнутрь, тогда как у греческого — изнутри наружу; это находит свое выражение в том, что каждый мускул, каждое движение наполнено энергией, стремится вырваться в пространство, обращаясь к зрителю, приглашая его любоваться земной жизнью и силой, заключенной в изваянной фигуре, — и мы ясно видим, как эта жизнь стремится порвать материальную оболочку, избавиться от нее. Так возникает противостояние между материалом и образом, бытием и явлением, разрешаемое лишь в эстетическом воздействии самого факта искусства.

В произведении египетского мастера все части тела как бы втянуты вовнутрь, скрыты в массе материала. Классическим примером могут служить формы саркофагов, напоминающие заключенные в них мумии, а часто встречающиеся в египетском искусстве фигуры людей, сидящих на корточках, могут быть трактованы как изображение человека в позе, выражающей не жизнь в одном из ее проявлений, но подавление жизни. Напротив, характерной чертой греческих статуй классической эпохи является гармония и богатство движения. Части тела движутся в строгом соответствии с природой, в соответствии друг с другом и с движением тела в целом; каждая часть тела имеет свой поворот в соответствии с идеей и замыслом художника — если голова смотрит вправо, то нижняя часть туловища может быть повернута влево, одна нога может быть согнута в свободном движении и весь упор туловища перенесен на другую ногу. Руки всегда отделены от тела, и их движение также строго соответствует замыслу автора.

И все же, устанавливая как непреложный факт, что греческое искусство классической эпохи лежит в основе современного европейского искусства, мы должны ясно отдавать себе отчет в том, что даже в самых совершенных образцах греческий мастер следовал принципам, значительно отличающимся от современных. В своей массе греческая пластика была искусством идеальных форм, выработанных в процессе глубокого художественного обобщения. Эстетические каноны, требования, предъявляемые к искусству, были иными, и если мы можем говорить о реализме, то этот реализм был все же далек от полной жизненной правды. Только в конце классического периода и особенно в эпоху эллинизма мы наблюдаем новые процессы и явления в греческом изобразительном искусстве, приближающие его к реализму в полном объеме этого термина.

В отличие от современного искусства выразительные средства мастера в классическую эпоху ограничивались в подавляющем большинстве случаев пластикой тела, его движением и позой в различных ракурсах; к этому присоединялась и моделировка одежды, если статуя была одетой. Лицо статуи архаического и раннеклассического периода, как правило (конечно, бывали и исключения), не было «зеркалом души» — оно не должно было отражать никаких эмоций или же эти эмоции были предельно сдержанны. Та загадочная улыбка, которую

мы видим на статуях архаической эпохи, совершенно условна и не может служить отражением эмоционального переживания, связанного с сюжетом произведения: улыбается, например, умирающий воин с фронтона Эгинского храма — в совершенно неподходящий момент.

Изобразительное искусство греков даже во время своего зарождения было необычайно разнообразным, поэтому каждая новая находка — сенсация в научном мире, и каждое произведение выдающегося мастера всегда является единственным в своем роде художественным откровением. Разумеется, были и посредственные работы, носящие «ремесленный» характер, но даже они представляют сейчас для нас высокую художественную ценность. В доказательство можно привести знаменитые терракоты из Танагры, прекрасная коллекция которых, благодаря русскому посланнику в Афинах Сабурову, хранится в Государственном Эрмитаже. Они были предметом повседневного обихода, но в каждой из них — бездна изящества и вкуса.

Свободный человек и его человеческое достоинство — вот главная тема классического греческого искусства. Но оно имело длительную предысторию и подчинялось своим закономерностям, выяснить которые необычайно сложно; поэтому-то и появилось понятие «греческое чудо». В предыстории его нельзя сбрасывать со счета длительное влияние искусства народов Средиземноморья — Древнего Египта и минойского Крита в первую очередь. Культура минойского Крита выступает в роли посредника между Востоком и Западом, а восприимчивей ее была микенская Греция, воспоминание о которой так ясно сохранилось в гомеровских поэмах.

Примечания

¹ «Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети... Нормальными детьми были греки» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 12. С. 737).

² Обнаженные флейтистки и гетеры в греческой вазовой живописи только подтверждают это правило — нагота была связана с их профессией.

Глава 2 ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Египет был для греков страной чудес с той самой поры, когда они впервые ступили на его землю. По сравнению со скудными почвами Эллады и ее бедной жизнью он казался страной изобилия. О грабительских набегах греческих пиратов на Египет мы узнаем из «Одиссеи». Греческие наемники фараонов Саисской династии, увидев колоссальные статуи и порталы Абу-Симбельского храма, не преминули оставить на ногах гигантских статуй надписи типа: «Такой-то увидел и удивился...»

Удивление вызывали и река с ее колоссальной протяженностью и периодическими и таинственными разливами, и необычайно богатый растительный и животный мир, и местные обычаи, одежда, письменность. И уж конечно, совершенно потрясающими были пирамиды, которые греки считали одним из семи чудес света. Здесь, на Востоке, греки увидели изображения фантастических существ, соединяющих черты человека и животного, ставшие столь популярными в греческом искусстве (сфинксы, сирены, грифоны и т. п.).

Классическое определение Геродота «Египет — дар Нила» имеет абсолютно точное значение. Плодородие наносных (аллювиальных) почв долины Нила зависело от периодических разливов реки, загадка которых была решена лишь во второй половине XIX в. Паводок, вбирающий в себя воды от тающих снегов в горах Эфиопии и от тропических дождей Центральной Африки, вливался соответственно в Голубой и Белый Нил, соединяющиеся в районе Судана, у Хартума. Он достигал Южного Египта в мае, в июне доходил до Каира, а до наивысшего уровня вода поднималась к сентябрю, после чего спадала. На земле после спада воды оставался слой органических и минеральных веществ, которые нес с собой бурный поток, обогащая почву, плодородие которой позволяло в условиях жаркого климата снимать по два или даже три урожая. Но эти воды надо было сохранять и направлять, для чего требовалось строить дамбы и каналы. Это было не под силу отдельным лю-

Глава 2. Искусство Древнего Египта

дям. Поэтому очень рано стал преобладать организованный труд и возникли образования государственного типа, которые греки называли *номы*; это название удержалось в современной научной литературе. Согласно традиции, обязанной своим возникновением ученым египетским жрецам, к IV тыс. до н. э. таких номов оказалось 42 (из них 20 — на севере и 22 — на юге). Жрец-историк Манефон, живший в IV в. до н. э., приписывает основание единого египетского государства легендарному фараону Менесу, заложившему столицу объединенного царства — Мемфис. Название это происходит от поселения «Мен-нефер». Но распространение получило другое наименование — «Хет-ка-пта», «Стена духа Пта», что греки восприняли на слух как Айгюптос (так же они называли и реку, и всю страну, как видно из «Одиссеи»). Манефон разделил всю историю страны на три царства — Древнее, Среднее и Новое. Это деление хотя и не вполне соответствует действительности, удержалось в науке. Каждое из названных царств делится на 10 династий — таким образом, их насчитывается 30 за всю историю Древнего Египта. Схема эта достаточно условна, но для удобства она в основном продолжает сохраняться.

Время Древнего царства — это приблизительно XXVII—XXIII вв. до н. э., время правления III, IV, V, VI Манефоновых династий. Это эпоха прочной централизации страны. Создается обширное царское хозяйство, храмовые хозяйства и крупное вельможное хозяйство, сложный аппарат чиновников и писцов, ведущих учет и осуществлявших руководство трудом многочисленных пахарей и ремесленников. Сохранившиеся барельефы на стенах гробниц рисуют нам повседневную жизнь высокопоставленных вельмож и трудового народа.

Застойность экономики, раз навсегда установившихся общественных отношений, создавшееся фактически кастовое устройство и необычайная консервативность религии определили



Великие пирамиды в Гизе

и характер египетского искусства. Развитие и изменение традиционных норм происходило медленно и исподволь, личностность художника, связанного множеством предписаний, норм и ритуалов, часто полностью исчезала за созданным им произведением. Но, несмотря на это, на протяжении истории Древнего царства были созданы шедевры мирового значения. Высокого уровня достигла техника обработки камня — главного строительного материала (дерево в Египте было редким и ценным). Эта техника тем более поразительна, что египтяне пользовались примитивными орудиями (железо практически не было известно, и даже в эпоху Нового царства, XV—XI вв. до н. э., оно употребляется лишь как материал для ценных и редких украшений). Такими примитивными орудиями египтяне воздвигали колоссальные монолитные статуи (до 1000 т весом), громадные колонны и великолепные храмы.

Величайшим достижением искусства Древнего царства была монументальная каменная архитектура. Сооружения этой эпохи отличаются необычайной простотой и изяществом форм. Древнейший тип архитектурного сооружения — гробница призматической формы, наполовину уходящая в землю, с планомерно организованными внутренними помещениями. Такую гробницу называют арабским словом *мастаба* (скамья). Материалом для строительства служили гранит, диорит, порфир, базальт и более мягкие породы — песчаник и известняк. Высота и отделка такой гробницы зависела от общественного положения покойника, обитавшего в этом «доме вечности».

Внутри мастабы мы находим жертвенный покой, или святилище. Вход в него всегда на востоке, напротив него, на западе, «дверь появления». Стены украшены цветными рельефными изображениями, имеющими большое художественно-историческое значение: воспроизводится все то, что окружало человека при жизни. Рисунки и барельефы перемежаются благочестивыми пожеланиями покойнику — прежде всего сытной пищи (тысячи хлебов, тысячи гусей, тысячи кружек пива и т. п.). Растительный орнамент составлен из листьев тростника, цветков лотоса, папируса и других растений, ромбоидальный зигзагообразный узор воспроизводит плетение циновки, покрывающей пол египетского дома. В одной из камер подземной части находился саркофаг с мумией покойного, в других — вещи, необходимые умершему в загробной жизни.

В собрании египтологического института города Тюбингена находится сложенная из твердых пород камня великолепная погребальная камера некоего Сешем Нефера, начальника канцелярии царского двора, жившего в XXV в. до н. э. Ее стены покрыты плоскими рельефными изображениями. На южной стене представлена сцена пиршества самого вельможи и его детей. Глава семейства восседает на



Стадо и пастухи.
Рельеф в гробнице
середины III тыс. до н. э.

стуле, держа в одной руке опахало, другой принимая от старшего сына цветок лотоса. Перед ним на корточках сидят еще трое сыновей. Характерна плоскостная трактовка фигур, выполненных в традиционном стиле (грудь и плечи в фас, голова и ноги в профиль). Отец и сын отличаются лишь величиной изображения (фигура сына меньше примерно в пять-шесть раз). Позади старшего сына — стол с большим сосудом для умывания и кружкой, за столом стоит слуга. Вверху (художник абсолютно лишен представления о перспективе, и это сохранится на протяжении всей истории древнеегипетского искусства) двое слуг тащат стол с жареными гусями, хлебами, за ними — слуга с миской фиг. На самом верху стены в три ряда размещены изображения различных продуктов: выпечка, овощи, огурцы и связки лука, кухонный горшок с мясом, кувшины с напитками и т. п. В нижней части стены представлены арфисты, певицы, танцовщицы (в действительности они находились перед господином пира).

Вся северная стена занята изображением поступлений различных продуктов от всех тридцати шести хозяйств, составлявших собственность владельца погребальной камеры. В четыре ряда, один над другим, показаны носильщики, несущие на головах корзины с продуктами, необходимыми для пропитания покойного. На западной стороне мы видим архаично трактованную сцену загробного пира: покойный вместе с супругой сидит за столом, уставленным хлебами, ниже режут и разделяют двух быков. Вверху стены — перечень даров

покойному, гарантирующий ему постоянный приток приношений. Непосредственно под пиршественным столом мы читаем надпись, гласящую: 1000 сосудов, 1000 одежд, 1000 хлебов, 1000 кружек пива, 1000 быков, 1000 голов птицы, 1000 штук дичи и 1000 других прекрасных вещей ежедневно. Слова эти заимствованы из ритуальных формул заупокойного культа, они обеспечивают питание и быт умершего в потустороннем мире. Чтобы покойный мог встретить приносящих эти дары, избрана дверь или пара дверей (в нашем случае), на косяках которых висят ленты с именами и титулами того, кому предназначена погребальная камера.

Наконец, на восточной стене мы видим изображение погребенного, стоящего во весь рост почти до самого верха стены, опирающегося на шест и взирающего на слуг, доставляющих ему различные дары. Фигуры их в четыре раза меньше, чем фигура хозяина, поэтому расположены они в четыре ряда друг над другом. В самом верхнем ряду стоят писцы, прилежно ведущие запись приносимых даров, позади них ящик со связками папируса. Ниже, во втором ряду, идут погонщики. Мы видим антилопу, каменного козла, за ними — слугу с газелью на плечах. В третьем ряду — погонщики крупного рогатого скота. В четвертом, в самом низу стены — люди, доставляющие разнообразную пищу к столу хозяина могилы. Художнику, оформлявшему росписи плоских рельефов гробницы, нельзя отказать в профессионализме: работая в стиле установившейся традиции, он умело разнообразит группы идущих, меняя позы. Очень живым представит носильщик, с тяжелым грузом на коромысле, в самом нижнем ряду изображений восточной стены. Но все без исключения фигуры условны, плоскостны, изображения стандартны.

Простейшим выражением величия фараона, стоявшего на самом вершине иерархической лестницы, стала пирамида, но, по-видимому, она не сразу приняла привычную для нас форму. Ей предшествовала ступенчатая пирамида, напоминающая ряд мастаб, поставленных одна на другую. Именно такой была пирамида фараона III династии Джосера, прозванная матерью пирамид, с площадью основания 160 x 120 м (XXVII в. до н. э.). Ее соорудил главный зодчий, ведавший всеми работами царского дома, — Имхотеп. Он поставил одну на другую шесть мастаб, причем каждая верхняя была значительно меньше нижней. Высота сооружения достигает 60 м. Рядом с пирамидой был со-

оружен заупокойный ансамбль на прямоугольной террасе, окруженный стенами с выступами и нишами. Внутри этого ансамбля находилась галерея длиной 54 м с колоннадой, сами колонны были оформлены в виде связок тростника — традиция, идущая от древних хижин, строившихся из самого распространенного материала. В колоннах постоянно повторяются растительные мотивы — лотос, папирус. Южный двор заупокойного ансамбля был



Пирамида Джосера

предназначен для праздника Хеб-Сед, цель которого состояла в «возрождении» престарелого или больного царя. Этот ритуал имел много общего с ритуалами племен Центральной и Южной Африки, практиковавших убийство престарелого вождя с целью омоложения племени. Но в Египте это ритуальное убийство совершалось символически: ставилась статуя «убитого» царя, «помолодевший» царь совершал ритуальный бег, после чего статую погребали.

В этом же дворе находилась так называемая южная гробница Джосера, помещения которой были облицованы сине-зелеными глазурованными изразцами, воспроизводящими вид стены древних тростниковых жилищ, а самый верх дверей был оформлен в виде завернутой подвязанной циновки. Близ пирамиды Джосера были расположены мастабы дочерей фараона с окружающими их дворами, украшенными колоннами, которые пронизаны глубокими желобками — каннелюрами. Как уже говорилось, руководил строительными работами зодчий Джосера — Имхотеп. Ему принадлежит заслуга создания первого каменного сооружения такого масштаба в истории человечества. Впоследствии этот зодчий был обожествлен, именовался сыном бога Птаха (греческого Асклепия), и ему приносились жертвы.

Однако самые большие гробницы — гигантские пирамиды — были воздвигнуты фараонами IV династии (XXVI в. до н. э.) неподалеку от столицы Египта, Мемфиса (ныне они находят-



Пирамида Хеопса

ся близ Гизе, одного из пригородов современного Каира). Здесь высятся три величественные пирамиды — Хуфу (по-гречески Хеопса), Хафра (по-гречески Хефрена) и Менкаура (по-гречески Микерина), ряд более мелких пирамид и множество мастаб, стоящих настолько близко к этим великим пирамидам, насколько близко стояли погребенные в них люди при жизни ко двору фараонов. Самой большой из них является пирамида Хеопса высотой 146 м (сейчас, по разным измерениям, от 137 до 143 м), с длиной каждой стороны основания 232,5 м (сейчас — 230 м). Она построена из плотного камня, причем на

строительство пошло 2 300 000 каменных блоков и плит, а вес каждого блока в среднем составляет 2,5 т. Для их перевозки потребовалось бы 600 000 вагонов. Камни подогнаны друг к другу с такой точностью, что между ними нельзя просунуть и лезвие ножа. Грани пирамиды точно ориентированы по сторонам света.

Согласно Геродоту, пирамида Хеопса строилась 20 лет, и в строительстве были заняты 100 000 человек. Этим цифрам вряд ли следует доверять, так как люди, сообщившие их отцу историй, жили спустя более 2000 лет со времени постройки пирамиды. И все же на строительстве должны были быть заняты многие тысячи людей, работавших примитивными орудиями труда, сделанными из меди и камня. Для подъема и перевозки блоков потребовались разнообразные рычаги и катки, козлы и сани, прочные канаты, за которые тянули многие сотни людей, перемещая огромные каменные глыбы. Сооружение такой огромной постройки потребовало хорошо организованной армии рабочих и точно рассчитанного единого плана строительства, предполагавшего высокую инженерную подготовку.

Но как все было организовано на самом деле, как осуществлялось руководство отдельными участками работ — мы не знаем. Никаких документов до нас не дошло. Из папируса более позднего времени (периода правления Рамсеса III, XII в. до н. э.) известно, что фараон проявлял большую заботу о своих каменотесах, снабжал их в изобилии пищей, одеждой, маслом для умащения, чтобы кожа не страдала от жгучих лучей солнца. Но, разумеется, насколько эти слова соответствовали действительности, сказать трудно.

Пирамиды преемников Хеопса были ниже. Пирамида Хефрена первоначально имела высоту 143,5 м, а пирамида Микерина — всего 66 м. Как уже говорилось, у подножья великих пирамид примостились гробницы, где покоились родственники и близкие фараонов. Так создавался целый некрополь, город мертвых, «Западный город», как называли его древние египтяне. Но здесь обитали и живые люди, многочисленные жрецы, отправлявшие заупокойный культ, снабжавшие покойников едой и питьем, количество которых соответствовало знатности каждого погребенного.

Сооружение пирамид и заупокойных ансамблей потребовало не только громадных усилий всей страны и высокого уровня инженерных знаний, но и виртуозного владения техникой обработки камня. В этом искусстве египтяне первыми из всех народов древности достигли необычайного совершенства. Колонные конструкции, получившие распространение в эпоху Среднего царства (XXV—XVIII вв. до н. э.) и достигшие особенного размаха в эпоху Нового царства (XVII—XI вв. до н. э.), когда были выстроены великолепные Карнакский и Луксорский храмы, послужили образцом для всех древних государств Средиземноморья, прежде всего — для минойского Крита. Отсюда ведет начало ордера архитектура греков, возникшая в VII—VI вв. до н. э., когда эллины уже прочно обжили Египет и даже основали там свою колонию Навкратис.

В эпоху Древнего царства египтянами было сделано еще одно крупное открытие в области изобразительного искусства. Именно в это время были созданы великолепные статуи — стоящие прямо, идущие и сидящие, а также барельефы, являющиеся, несмотря на условный характер изображения, связанный с твердо и неукоснительно соблюдавшимися традициями, произведением искусства высочайшей эстетической ценности. Влияние египетской пластики на раннюю греческую неоспоримо. Статуя



Статуя жреца Раннофера.
Фрагмент

Раннофера (V династия), хранящаяся в Каирском музее, является характерным образцом принципов изображения идущей фигуры, повторяющихся до самых поздних времен существования независимого Египта. Этот тип статуй послужил образцом для архаических греческих курсов. Статуя фронтальна и строго симметрична, руки плотно прижаты к бокам, мускулатура груди, рук и ног намечена лишь в самых общих чертах. Но в отличие от египетских статуй у греческих курсов есть характерная особенность — даже в самых ранних образцах архаических статуй чувствуется дыхание жизни, заметна гармония в пропорциях. Моделировка египетских

статуй значительно грубее, они часто похожи на манекены. Следует отметить, что греки остались равнодушны к величайшему завоеванию египтян в области реалистического искусства, искусству скульптурного портрета, и здесь не удастся обнаружить никаких следов взаимосвязей. Скульптурный портрет, получивший развитие в Греции IV в. до н. э., основывался на совершенно иных принципах.

Египетский художник стремился воспроизвести определенного человека как данность, подкрепляя эту данность подлинными средствами достоверно скопировать натуру. Для этого употреблялись краски, соответствующие естественному цвету тела, лица, тканей, одежды. Мастер, изваявший сидящую статую Хефрена, второго строителя гигантских пирамид, сумел преодолеть сопротивление такого исключительно твердого минерала, каким является диорит. Суммарно, в общих чертах, переданы очертания тела фараона, сидящего в традиционной скованной позе: ноги и бедра сжаты, руки лежат на

колених, пальцы сжаты в кулак, линейно и условно трактована одежда. Основное внимание скульптор уделил голове. Выражение невозмутимого спокойствия, уверенности и силы передано с большим мастерством. Глаза смотрят вдаль, поверх зрителя, а сокол, сидящий позади головы, удостоверяет царскую власть фараона. Поразительно реалистичен портрет царевича Каапера, относящийся к тому же времени, прозванный «сельским старостой» (когда его открыли во время раскопок, один из рабочих с изумлением воскликнул: «Да ведь это наш сельский староста!»). Полноватая фигура идущего «сельского старосты» трактована в реалистической манере, и его круглое полное лицо с надменным взглядом великолепно передает характер человека, привыкшего властвовать над малыми мира сего...

Замечательными портретами времени IV династии являются заупокойные статуи принца Рахотепа и принцессы Нюфрет, его супруги. Они выполнены из раскрашенного известняка и трактованы в традиционном стиле: оба сидят в обычной скованной позе, руки Нюфрет скрещены ниже груди, суммарно переданы очертания женского тела, как бы исчезающего под платьем, напоминающим кокон (оно лишено естественных складок). Прямо поставленные ноги непропорционально велики, лишены женственности и вполне могли бы принадлежать мужчине. В духе этих же традиций трактована фигура Рахотепа, у которого подчеркнуты лишь широкие плечи. Тело с его мышцами и индивидуальными особенностями сложения не интересует египетского художника и не будет интересовать впоследствии за редкими исключениями, о которых будет речь ниже. Индивидуальность человека сосредоточена в лице, и ему, а также атрибутам, подчеркивающим общественное положение изображенного, уделяется главное внимание. Полное лицо



Царевич Рахотеп
и его супруга Нюфрет

Нофрет, охваченное пышным париком, сдерживаемым украшенной розетками лентой, смотрит вперед мимо зрителя, в погусторонний мир, и лишь чуть опущенные углы рта придают ему сдержанно высокомерное, с оттенком презрения, выражение. Так же строго индивидуально трактованы черты принца Рахотепа. Некрасивый, с широко расставленными глазами, он тоже смотрит мимо зрителя, но жесткий разрез рта и крупный выдвинутый вперед подбородок придают лицу грубое, даже жестокое, выражение. Таким он и был в жизни, обладатель неограниченной власти, повелитель многих тысяч людей. Нет сомнения в том, что мастерство автора этих скульптур можно назвать реалистическим; но этот реализм грубо предметен, даже примитивен, схвачено только основное, без попытки углубиться во внутренний мир портретируемого, который, несомненно, был богаче, чем тот, который открывает нам здесь безвестный египетский художник.

Шедевром реалистического портрета может быть назван знаменитый луврский писец. До нас дошло большое количество статуй и барельефов, изображающих писцов, чаще всего сидящих на корточках в своей обычной позе, держа в руках свиток папируса и письменные принадлежности. Но этот выделяется среди остальных поразительно точной характеристикой. Квадратное лицо с широко расставленными глазами смотрит прямо на вас, готовое спросить: «Что прикажете?». Тонкий рот с иронической складкой в углах выдает характер человека, немало повидавшего на своем веку и ничему не удивляющегося. Лукавство и хитрость написаны крупными буквами на его физиономии, а тучное тело человека, никогда не работавшего физически, свидетельствует о том, что изображенный — лицо приамаровского сословия, чиновник правительственного аппарата.

Традиции искусства скульптуры сохранились почти в неизменном виде в эпоху Среднего царства, и статуи фараонов из диорита или черного гранита сохраняли все ту же скованность позы и стесненность движений. По-прежнему скульпторы стремились передать и портретное сходство. Среднее царство достигло расцвета при фараонах XII династии. Эти цари Египта красотой не отличались: преобладают скуластые плоские лица монголоидного типа, с широким ртом. Царские статуи получают новое назначение: они помещаются не в гробницах, а в храмах богов, становятся памятниками, прославляющими живого

правителя страны. Появляется новый вид гробниц — пещерные, выдолбленные в скалах. Вход в них украшен портиком, архитрав которого поддерживается колоннами. Учащается и появление росписи на стенах гробниц, картины выполнены темперой, разведенные краски накладываются камышовым стеблем или волосной кистью. На рисунках мы по-прежнему видим деяния умерших, походы, осады крепостей. Наряду с идиллическими сценами мирной сельской жизни воспроизводится быт охотников, рыболовов. Наиболее известны фрески из Бени-Хасана: фигуры людей здесь по сравнению с росписями времени Древнего царства более рослые и стройные. И хотя по-прежнему преобладает силуэтная трактовка человеческих фигур, они изображены в более смелых и необычных ракурсах — играющими в мяч, сидящими на плечах друг у друга во время схватки борцов. Особенно хороши животные и птицы, в изображении которых художник чувствовал себя более свободным. Мы видим дику нильскую кошку, подстерегающую добычу в зарослях папируса, изящных антилоп, которых кормят присевшие на корточки пастухи, певчих птиц, рассеявшихся на деревьях... Все это изображено с огромной любовью к природе и говорит о великолепном знании природы.

Для периода Нового царства характерны сложные живописные композиции, которые принадлежат к вершинам искусства Древнего Египта. Утонченный вкус и совершенная техника достигают в них классических форм, которых позднейшее египетское искусство уже не смогло достичь. Такую композицию мы находим на стене одной из фиванских гробниц (хранится в Британском музее). Здесь мы видим чинно сидящих дам в роскошных нарядах, с драгоценными пекторальными нагрудниками, в затейливых головных уборах, и выступающих перед ними юных танцовщиц, чьи тела изящно переплетаются в гармоничном движении танца. Дамы обмениваются впечатлениями, обернувшись одна к другой. Вся картина удивительно



Кормление антилоп.
Фреска гробницы в Бени-Хасане



Плакальщицы.
Роспись гробницы Рамеса

лирична и празднична, это произведение большого мастера. Такой же выразительностью обладает сцена оплакивания покойного на стене гробницы Рамеса XVIII династии (XIV в. до н. э.). Стройные женщины в траурных одеждах вздымают руки в знак скорби, но позы их не однообразны, фигуры строго индивидуализированы, несмотря на общий стиль рисунка: они различаются ростом, прической, поворотом головы. Для оживления картины художник изобразил среди них маленькую девочку, совершенно

обнаженную, и ее скорбящая фигурка подчеркивает трагизм происходящего. Все фигуры носят силуэтный характер, лишены объема, и главным выразительным средством становится линия. Художники Нового царства являются в этом отношении настоящими виртуозами, линия становится необыкновенно выразительной и точной, и хотя лица женщин и мужчин всегда нарисованы в профиль, многие мастера достигают высочайших вершин искусства, поразительных художественных эффектов — как, например, художник, создавший образы знатных дам на стене гробницы Весерхет близ Фив (XIX династия). Пишные парики, увенчанные сложными головными уборами, четко обрисованные профили лиц с огромными подведенными глазами и изящной линией бровей, тонкие руки в узорных браслетах, кубки с напитком — все это, несмотря на условность и традиционность приемов, производит неизгладимое впечатление на зрителя.

На эскизе из гробницы Сети I близ Фив художник точно проведенной линией обозначил характерные черты представителей разных этносов — негроидных, азиатских, ливийских, сделав это с необыкновенной легкостью и свободой.

Это безупречное владение линией, сохранявшееся египетскими художниками до самого конца самостоятельного существования Египта, послужило образцом для греческих масте-

ров архаической и классической эпох. С особой силой это влияние проявилось в вазовой живописи. Мы встречаем на греческих вазах даже египетские сюжеты (правда, крайне редко — например, изображение глаза на килике, играющее в египетской религиозной атрибутике роль амотропея, охранителя от злых сил).

Уже в период Среднего царства наблюдается значительный прогресс в области архитектуры и обработки камня. Особенно интересны в этом отношении пещерные гробницы Бени-Хасана с их портиками, колонны которых значительно изменяются по типу в сравнении с более ранними. Прямые четырехгранные колонны, характерные для эпохи Древнего царства, заменяются сначала восьмигранными, а затем и шестнадцатигранными. Когда на шестнадцати гранях вытесаны гладкие желобки, идущие вдоль всего ствола колонны (каннелюры), получается так называемая протодорическая колонна. Для колонны эпохи Среднего царства характерна капитель в виде нераспустившегося цветка лотоса.

Расцвет Египта времени Нового царства (XVI—XI вв. до н. э.) связан с фараонами XVIII и XIX династий. Они проводят широкую политику завоеваний, подчиняя себе народы Эфиопии. Фараон Тутмос I (в звучании, более близком к древнеегипетскому, — Джхутимес) достигает третьего нильского порога, войска его проникают в Переднюю Азию, Сирию и Палестину и доходят даже до Евфрата. Пораженные тем, что воды этой реки текут на юг, а не на север, как воды Нила, египтяне называли ее «перевернутой водой»... Наиболее воинственным проявил себя Тутмос III (около 1525—1492 гг.). В ряде походов он покоряет города Сирии и достигает Кархемыша — города, расположенного на границе Месопотамии и Сирии. При Тутмосе III и его преемниках (Аменхотепе II и Тутмосе IV) Египет становится мировой державой. Несметные богатства, награбленные в завоеванных странах, позволили развернуть обширную строительную деятельность.

Центром такой деятельности фараонов XVIII династии стали Фивы. На правом берегу Нила, в районе нынешних деревень Карнак и Луксор, были выстроены великолепные храмы, посвященные богу Амону, ставшему главным божеством египетского пантеона времени Нового царства. Строительство Луксорского храма было начато фараоном XVIII династии Аменхотепом III и завершено при Рамсесе III (XIX династия). Карнакский храм,



Гипостильный зал
храма в Карнаке

имеющий 1400 м в длину и 600 м в ширину, включает в себя главный зал и ряд побочных. В главном зале, построенном при фараоне Тутмосе III, свод поддерживается колоннами протодорического типа, о которых шла речь выше. В перистиле храма встречаются колонны, как бы состоящие из восьми стеблей папируса, с капителями в виде закрытого зонтика цветов. В большой гипостильной зале (т. е. в зале, у которой потолок опирается на колонны) мы встречаем капители в виде зонтика цветов, открытого сверху. Потолок этой залы покоится на 134 колоннах, достигающих 21 м высоты. Каждый из фараонов XVIII

и XIX династий, соперничая друг с другом, стремился что-то добавить или достроить в этих грандиозных храмах или воздвигнуть в них стреловидные обелиски, вершины которых покрывались сплавом золота и серебра. Фараон Тутмос III, не жалея своей мачеху царицу Хатшепсут, единственную женщину-фараона, даже приказал соскабливать ее имя со стен храма и старался замуровать в стены новых сооружений возведенные ею величественные 30-метровые обелиски.

Карнакский и Луксорский храмы предстают каменными летописями истории Египта этого времени. На их стенах и колоннах рассказывается о деяниях царей, прославляются победы фараонов над врагами. Изображения покрыты яркими красками разнообразных тонов. Своими размерами, масштабами архитектурных украшений, роскошью отделки Карнакский и Луксорский храмы уникальны — ничего подобного не встречается на протяжении всей истории древнего мира. Их великолепие отражает могущество жрецов, сумевших поставить на службу культу своего бога Амона значительные материальные богатства Египта.

Все более оттесняя центральную власть, жрецы Амона вызвали ответную реакцию. Она связана с именем фараона Аменхотепа IV, вступившего на египетский престол около 1375 г. Политическая борьба в теократическом государстве, каким был Древний Египет, приняла религиозные формы. Аменхотеп IV попытался заменить культ бога Амона культом солнечного диска — Атона. Как правило, цари Египта носили теофорные (заключающие в себе имя божества) имена, и теперь царское семейство начинает носить имена, включающие имя Атона; сам реформатор принял имя Эхнатон («Угодный Атону»). Имя бога Амона отовсюду выскабливалось, его статуи уничтожались. Столица Египта из Фив была перенесена во вновь построенный город — Ахетатон, что значит «Горизонт Атона». Введение культа нового божества не означало уничтожения старого привычного политеизма, и новый храм богу Атону был поставлен вблизи тех же храмов Амона-Ра.

Перемены в области религии были неразрывно связаны с политическими: происходит перераспределение земельных богатств в пользу новых жрецов, в большинстве людей незнатного происхождения, а старое жречество Амона становится яростным противником нового царя. За фиванским жречеством Амона-Ра стояли многовековые традиции, поэтому после смерти Эхнатона, уже в период кратковременного правления его преемника Сменхкара, начинаются уступки старому культу, а в правление юного Тутанхамона (которого вначале звали Тутанхатон) культ Амона полностью восстанавливается, царский двор возвращается в Фивы, а новая столица разрушается. Имя Эхнатона предается проклятию, а сами реформы оказываются забытыми навсегда.

Как ни странно, разрушение столицы фараона Эхнатона оказалось на пользу исследователям, изучающим его эпоху. Так как место, где она была расположена, предали проклятию и там больше не селились, в развалинах Ахетатона сохранилось большое количество замечательных произведений искусства времени Эхнатона, огромная переписка царя с иностранными государями. В современном Египте место, где некогда находилась столица Эхнатона, называется Тель-Амарна, поэтому новые явления в египетском искусстве, связанные с периодом власти этого фараона, называются «стилем Амарны».

Эти явления были, вероятно, связаны с новым кругом художников, работавших над украшением столицы Эхнатона



Портрет Нефертити

и прославлением фараона и его семьи. Наиболее выдающимся из них был, по-видимому, скульптор Тутмос, чья мастерская была разгромлена, и многие работы, в том числе портреты жены Эхнатона, Нефертити, остались неоконченными. В 1912 г. эта мастерская была раскопана, и среди находок оказался полностью завершённый скульптурный портрет супруги царя в головном уборе египетской царицы, признанный шедевром мирового искусства и свидетельствующий о том, что Тутмос был гениальным скульптором.

Искусство скульптурного портрета как жанр было высоко развито в Древнем Египте, что связано с традициями заупокойного культа, как говорилось выше. Но здесь мы сталкиваемся с совершенно новым явлением, практически ничего общего с заупокойным культом не имеющим. Тутмос выступает здесь как мастер психологического портрета. Прекрасное юное лицо Нефертити, приподнятое над трогательно тонкой шеей, с едва уловимой улыбкой смотрит загадочным взглядом на зрителя. Нежный овал лица, миндалевидные, чуть подкрашенные глаза производят совершенно чарующее впечатление. По силе эстетического воздействия этот портрет сравнивают со знаменитым портретом Моны Лизы работы Леонардо да Винчи. Гуманистические тенденции пронизывают групповые композиции: царь постоянно изображается в кругу семьи, царь и царица ласкают своих дочерей, раздают дары придворным, едут на колесницах и т. п. Царь перестаёт быть божеством, недоступным возмущению простых смертных. Более того, художники, по-видимому, утрируют болезненные черты Эхнатона, создавая впечатление о нем как о больном человеке: тонкие ноги, выпуклый живот и хилое тело царя являются прямой противоположностью изображениям прежних царей, могучих и победоносных завоевателей.

В эпоху Амарны высочайшего расцвета достигает прикладное искусство, о котором мы имеем полное представление благодаря открытию в 1922 г. гробницы уже упомянутого фараона Тутанхамона, оказавшейся неразграбленной. В ней сохранилось огромное количество разнообразных ювелирных украшений (одно из лучших среди них — массивная золотая портретная маска самого фараона). Великолепн трон Тутанхамона, на котором фигуры инкрустированы цветными пастами, слоновой костью, золотом и серебром. Колоссальное количество вещей, обнаруженных в усыпальнице юного фараона (он прожил около 20 лет), могло бы заполнить залы нескольких музеев. Восстановление старого культа Амона после недолгого (около 20 лет) Амарнского периода повлекло за собой и восстановление старых традиций в изобразительном искусстве. Тем не менее стиль Амарны не исчез бесследно, он продолжал давать себя знать в творчестве художников Нового царства.

При фараонах XIX династии продолжается строительство храмов. Столица переносится на север, в город, названный «Дом Рамсеса» (Рамсес II — наиболее выдающийся фараон-завоеватель XIX династии). Создаются громадные пристройки в Карнакском и Луксорском храмах. Из храмов времени Рамсеса наиболее известен Рамессеум. Он украшен скульптурными композициями, прославляющими победы фараона, в том числе и победу над хеттами в битве при Кадеше.

Строительство велось и в далекой Нубии — там был высечен в скалах целый ансамбль громадных пещерных храмов в Абу-Симбеле. Высота Большого храма — 33 м, ширина — 38 м, глубина — 63 м. На фасаде установлены четыре 20-метровых колосса, изображающих Рамсеса в образе четырех богов. У ног



Золотая маска Тутанхамона

статуй — скульптуры детей Рамсеса. Малый храм Абу-Симбелла посвящен царице Нефертари. У его входа шесть статуй, четыре из них изображают царя, две — царицу; каждая статуя Нефертари стоит между двумя статуями Рамсеса II. На внутренних стенах храма представлен обряд приношения цветочных папируса, совершаемый фараоном и его супругой. Абу-Симбелльский ансамбль храмов является величайшим памятником архитектуры Древнего Египта. В последующие века ничего подобного уже не создавалось.

К середине XI в. Египет переживает новый период упадка. Он распадается на две части, на юге по-прежнему правят жрецы бога Амона, на севере — фараоны ливийского происхождения. Краткая власть эфиопских династий закончилась к 671 г. до н. э., когда ассирийский царь Асархаддон захватил Египет. Движение за освобождение страны началось на севере, в дельте Нила. Среди местных князьков наиболее энергичным и сильным оказался Псамметих (Псамтик), сын Нехо, которому удалось объединить Египет и увенчаться двойной короной. При основанной им XXVI династии начинается так называемый Саисский период истории Египта; страна переживает последний расцвет своей дряхлеющей культуры.

Тесные торговые и дипломатические отношения связывали Саисский Египет с греками. Как пишет Диодор о Псамметихе, «господствуя над прибрежной полосой Дельты, он доставлял товары морским купцам, особенно финикийцам и эллинам. Он... с выгодой продавал продукты своей страны и покупал то, что ввозили эллины... Поэтому к нему прониклись завистью другие цари и объявили ему войну» (Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. 1. 6). Важнейшим товаром, который греки ввозили в Египет, было вино, а также ремесленные изделия, оружие. Вступив на престол около 665 г. до н. э., Псамметих к бодительной борьбе он опирался на наемные войска — прежде всего греков, по боевым качествам намного превосходивших ополчения туземных воинов.

Практика привлечения наемных войск существовала в Египте задолго до Псамметиха. В эпоху Нового царства фараоны предпочитали наемников своим воинам. При Рамсесе II они составляют уже значительную часть войска, а до него Аменхотеп IV (Эхнатон) использовал наемных воинов для охраны своей столицы. На памятниках Рамсеса II мы видим этих наемни-

ков — представителей ливийских племен, негроидов, Шардана... Их физический тип и вооружение резко отличаются от воинов-туземцев. В дальнейшей истории Рамессидов иноземные войска начинают играть все большую роль, превращаясь в особое служивое сословие, которое египтяне называли «ма» (сокращение от слова «машауаша»). Греки называли их «махимой». Они жили в особых военных колониях в области Дельты, где каждый из воинов получал земельный надел, свободный от налогов, величиной в 12 арур (около 3 га). Так поселения иностранцев получали в Египте характер военных лагерей. Геродот упоминает о лагере тирийцев (История. II.112), о лагере иудеев пишет Иосиф Флавий (Иудейские древности. XIV. 8. 2). Иудейская колония на острове Элефантина была основана Псамметихом еще во время войны с ассирийцами. Поселения греков в Дельте, в Пелусийском устье Нила, получили название «лагерей» — Стратопеды.

Геродот в своем обычном стиле художественного рассказа повествует о том, как Псамметих обратил внимание на высокое воинское искусство греков: «Спустя немного времени необходимость заставила ионийских и карийских мужей, вышедших в море в поисках добычи, пристать к берегам Египта. Когда закованные в бронзу люди вышли на берег, кто-то из египтян, до этого не видавший людей, одетых в бронзовые панцири, пришел в болота, где находился Псамметих, и рассказал о пришедших с моря и опустошающих равнину людях. Псамметих, поняв, что предсказания оракула осуществились, заключает дружбу с ионийцами и карийцами: пообещав им большое вознаграждение, он привлекает их к себе на службу» (Геродот. История. II.152). Сообщая об оракуле, который якобы получил Псамметих I в Буто (о том, что в качестве мстителей за него выступят бронзовые люди, пришедшие с моря), Геродот, вероятно, пользуется терминологией египтян в греческом толковании, услышав это выражение от своих переводчиков.

С правления Псамметиха I начинается энергичное проникновение греков в Египет, осуществлявшееся прежде всего племенем ионийцев. Поэтому египтяне, как и многие другие народы Ближнего Востока, называли греков яван (от ионийского слова «Иавонес» — так называли себя ионийцы в эпоху, когда дигамма еще звучала в их диалекте). Это движение было связано с обострением политической борьбы в греческих полисах,

где простой народ выступил против власти аристократов, в VII–VI вв. до н. э. Многие изгнанники становились наемниками или торговцами: побывал в Египте поэт Алкей (Страбон. География. I. 2. 30. С. 37); Харакс, брат поэтессы Сапфо, возил вино в Навкратис (Там же. XVII. 1. 33. С. 808); с торговыми целями бывал в Египте и Солон (Плутарх. Солон. 26); позднее даже философ Платон, отправившись в Египет, торговал там оливковым маслом. Греческие обычаи проникали в жизнь господствующей верхушки Саисского Египта — сам фараон Псамметих I воспитывал своих детей в греческом духе (Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. I. 67). Дело было не только в торговых интересах и наемнической службе, привлекавшей греков: их влекла туда так свойственная эллинам любознательность. Известно, что Солон, например, любил вести беседы с мудрыми саисскими жрецами — Сонхием и Псенописом из Гелиополя (Плутарх. Солон. 26).

Культурный обмен между Элладой и Египтом происходил в различных областях, в том числе и в религии. Геродот в своей второй книге, являющейся первоклассным источником по истории Египта Саисской эпохи, приводит многочисленные примеры таких связей, хотя в действительности их было гораздо больше, и эти связи занимали важное место в международных отношениях греков VII–VI вв. до н. э. Фараон Нехо, например, жертвует храму Аполлона в Бранхидах (наиболее чтимому храму ионийских греков) свои доспехи, следуя в этом греческому обычаю (Геродот. История. II. 159). Фараон Амасис (569–527 гг. до н. э.) пожертвовал в Кирену позолоченную статую Афины и расписную портретную статую, изображающую его самого; он же делал самые различные посвящения в Спарту и в Линд на Родосе, Афине Линдийской, которой он пожертвовал панцири, украшенные золотом (богиня Афина отождествлялась с египетской Нейт, покровительницей Саиса), в храм Геры на Самосе и т. д. Этот же фараон сделал важный жест в знак поддержки греков — принял участие в восстановлении храма в Дельфах в 548 г. до н. э.

Греческими центрами в Египте стали уже упоминавшиеся Стратопеды, а также город Дафны в устье Пелусийского рукава Нила, которые должны были играть роль крепостей, охранявших Египет с востока. При этом карийцы и ионийцы селились раздельно вследствие исконной вражды, существовавшей

между ними. Ко времени смерти основателя Саисской династии (609 г. до н. э.) крупным поселением греков были Дафны. Но затем, во времена фараона Амасиса, на первое место стал выдвигаться город Навкратис, находившийся в Саисском номе, на правом берегу Канобского рукава Нила, вблизи устья. Впоследствии в этом районе, ставшем традиционным местом пребывания греков, Александр Македонский заложил город Александрию.

«Став другом эллинов, Амасис оказал различные благодеяния некоторым из них, а также предоставил прибывающим в Египет город Навкратис для поселения. Тем же из них, кто не хотел оседло жить, прибывавшим сюда на своих кораблях, он предоставил места для сооружения алтарей и теменов богам», — пишет Геродот (Геродот. История. II. 178). Но селиться здесь греки начали гораздо раньше, как об этом свидетельствуют археологические источники (в частности, остатки керамики), возможно, уже в конце VII в. до н. э. В городе имелся храм милетского бога Аполлона, что говорит об особой роли Милета в основании здесь общегреческой колонии. Однако общегреческим святилищем в Навкратисе стал Эллений, имевший также политические и экономические функции. Раскопки показали, что в Навкратисе греки и египтяне жили в разных районах города, греческой частью была северная, египетской — южная.

Навкратис поддерживал оживленные торговые отношения почти со всеми полисами Эллады, и среди фрагментов керамики, обнаруженных при его раскопках, встречаются осколки ваз почти всех известных нам мастерских эллинского мира. Морской порт Навкратиса, эмпорий, был основой хозяйственной жизни города, сюда беспрепятственно приставали корабли со всего греческого мира. Если греческий корабль, захваченный штормом или преследуемый пиратами, приставал в другом порту Дельты, капитан судна был обязан представиться местным властям и поклясться, что сделал это не по доброй воле. Только затем он мог отправиться в Канобское устье, то есть в Навкратис (Геродот. История. II. 179).

Но это не значит, что греки могли жить только в Навкратисе. Нам известны два района Мемфиса, жители которых назывались эллиномемфитами и каромемфитами. Несмотря на всю ксенофобию, свойственную египтянам, о которой пишет

тот же Геродот¹, контакты между двумя народами были неизбежным следствием проникновения греков в эту страну. Он же рассказывает о том, как фараон Псамметих передал грекам, поселившимся в упоминавшихся выше Стратопедах и Дафнах, египетских юношей для обучения греческому языку. От них, по его утверждению, и пошла «нынешние переводчики в Египте» (Геродот. История. II.154). Но эти контакты между египтянами и эллинами не ограничивались, здесь происходило смешение рас столь же интенсивное, как и на всех других территориях, которые колонизовали греки. Даже фараон Амасис женился на киренянке Ладике.

То, что греческие купцы бывали в самых разных частях Египта, видно из вскользь брошенного замечания Геродота. Описывая, как египтяне приносят жертвы богам, он сообщает следующее: после заклания жертвенного животного ему отрезают голову и произносят над ней заклятия. Затем те египтяне, кто живет вблизи рынка, на котором бывают греческие купцы, несут голову этим купцам на продажу. Те же, у кого по соседству нет эллинов, бросают голову в реку (Геродот. История. II. 39). Отсюда ясно, что греческие купцы во времена Геродота имели право свободного перемещения по территории Египта. Экономические связи развивались параллельно с культурным общением, и Саисский Египет в такой же мере был предшественником Птолемеевского Египта, как Навкратис — прообразом позднейшей Александрии, ставшей центром эллинистического мира и давшей название целой эпохе в истории античной культуры.

Нельзя не обратить внимания на то, что период расцвета Египта в Саисскую эпоху, когда были установлены наиболее тесные контакты греков с Египтом, совпадает по времени с культурным переворотом в материковой Греции, по окончании которого формируется искусство, именуемое нами классическим. Отсюда не следует, будто между этими двумя явлениями существуют причинно-следственные связи. Но влияние Египта на изобразительное искусство Эллады VI в. до н. э. неоспоримо. Различие состоит, однако, в том, что греки не обыкновенно быстро преодолели «египтизирующие тенденции», тогда как в Египте традиционный стиль продолжал оставаться неизменным вплоть до самого конца исторического существования древнеегипетского государства.

Примечания

¹ «...Ни один египтянин мужского или женского пола не поцелует эллина в губы, не употребит ножа эллина, вертела или котла, не отведаст мяса чистого быка, разрезанного на части ножом эллина» (Геродот. История. II.41).

² Как мы увидим ниже (глава «Архаическая греческая пластика»), мужские статуи VI в. до н. э., так называемые курсы, с руками, плотно прижатыми к бокам, и строго фронтальной позой точно следуют египетским канонам. Влияние Египта проявляется и в греческой живописи, где женские фигуры, так же как на египетских фресках, всегда окрашены в белый цвет. Даже египетские магические символы, апотропеи («отвращающие беды»), появляются на греческих вазах в виде магического глаза.

Глава 3 МИНОЙСКО-МИКЕНСКАЯ ЭПОХА

В 1873 г. первооткрыватель эгейской культуры Генрих Шлиман был вынужден прервать раскопки на холме Гиссарлык. Этого потребовало турецкое правительство, недовольное тем, что открытые им уникальные памятники древней культуры тайно переправлялись в Афины. Работы на месте гомеровской Трои были продолжены другими¹. Но судьба была по-прежнему благосклонна к гениальному дилетанту. Руководимый интуицией, в основе которой лежало на редкость искреннее доверие к античным источникам, он в середине 70-х гг. XIX в. приступил к раскопкам акрополя древних Микен на Пелопоннесе, где, по сведениям Павсания, находились могилы Агамемнона и его соратников по Троянской войне. Павсаний писал о пяти могилах, но в действительности их оказалось шесть. То, что было открыто в них, вновь поразило мир, и вновь имя Шлимана оказалось на первых полосах европейских газет. В так называемом «могильном круге А», круглом, огражденном тяжелыми плитами пространстве акрополя Микен диаметром 27,5 м, на довольно большой глубине под землей были обнаружены гробницы, названные «шахтными захоронениями»². Могильный инвентарь порастил Шлимана и его сотрудников необычайным богатством. В самой богатой гробнице (четвертой) были обнаружены семь захоронений — троих мужчин, двух женщин и двоих детей. Среди оружия, найденного здесь, самым замечательным был кинжал с изображением охоты на львов. Головы покойников были увенчаны золотыми диадемами, а лица покрыты золотыми масками, что заставило вспомнить о египетском обряде захоронения. В могилах оказалось множество драгоценных сосудов из золота и серебра, оружие, инкрустированное драгоценными металлами, многочисленные украшения. Общий вес найденных золотых вещей составил около 15 кг.

Прекрасно знавший текст «Илиады» и «Одиссеи», Шлиман тут же вспомнил, что автор этих поэм постоянно называл Микены «златообильными». В восторге от сделанных открытий,



Золотая маска из Микен (маска Агамемнона)

уверенный, что нашел могилу Агамемнона и его спутников, он телеграфировал греческому королю: «Я заглянул в лицо Агамемнону!» Действительность и на этот раз оказалась более прозаичной: могилы были старше троянского похода и относились к XVI в. до н. э. Шлиман заглянул в лицо не Агамемнону, а будущему науке, положив начало ее очень важной отрасли, получившей название микенологии. Предметом ее стали древнейшие цивилизации (III—II тыс. до н. э.) на территории Крита, Эгейды и материковой Греции. Надо отдать Шлиману должное: в конце жизни он признал, что открытые им захоронения не могли принадлежать вождям ахейского войска, сражавшимся под Троей, так же как найденный им при раскопках холма Гиссарлык клад золотых вещей не был подлинным «кладом Приама».

Открытые Шлиманом «могилы Агамемнона и его спутников», как на первых порах писали о них европейские газеты, привлекли внимание к еще одному виду микенских гробниц — так называемым толосам, куполообразным сооружениям с помещениями, похожими на пчелиные ульи с ложным сводом («напуском»),

образуемым горизонтальными рядами каменных блоков, выступающими один над другим. Самым замечательным сооружением такого рода оказался большой толос в нижнем городе Микен, «сокровищница Атрея» (отца Агамемнона), как его назвал Павсаний. Богатый погребальный инвентарь, найденный в неразграбленных толосах, говорит о том, что так хорошо знали микенской эпохи. В самих Микенах открыты девять таких гробниц, самыми крупными из которых, наряду с сокровищницей Атрея, являются так называемые гробница Клитемнестры и толос Гениев. Они представляют собой выдающиеся произведения архитектуры, подобные которым можно встретить лишь в эпоху поздней античности.

Толосообразные гробницы были открыты на Пелопоннесе, в Беотии, в других местах материковой Греции и в большом количестве на Крите. Толос в Орхомене (Беотия) имеет купол, украшенный сетью спиралей, чередующихся с пальметтами (Павсаний принимал этот толос за сокровищницу Миния, мифического царя Орхомена).

К числу несомненных заслуг Шлимана принадлежит также открытие так называемых «мегаронов», парадных зал в жилищах гомеровских героев. Сооружение типа мегарона Шлиман открыл во время раскопок Тиринфа, которые вел вместе со своим помощником В. Дерпфельдом в 1894 г. Тиринф отдален от Микен на 15 км. Найденные там остатки строений относились примерно к той же эпохе, что и главные памятники Микен эпохи бронзы. Цитадель Тиринфа занимает площадь около 20 000 м² и укреплена мощными стенами с внутренними галереями и казематами. Эти стены, толщина которых доходит до 17 м, делают цитадель неприступной крепостью. Сложены они из огромных каменных глыб, соединенных между собой только собственной тяжестью без всякого соединительного раствора. Уже в древности такую кладку называли «циклопической», приписывая сооружение стен мифическим великанам-циклопам.

Мегарон в развалинах дворца представлял собой зал с очагом посередине, крыша которого поддерживалась четырьмя колоннами, расположенными симметрично к очагу, а стены украшены фресками — живописью красками по сырой штукатурке. Необходимо отметить, что среди памятников живописи микенской эпохи фрески Тиринфа оказались наиболее со-

хранившимися; это первые фрески в истории европейского искусства.

В 1890 г. Шлиман возобновил раскопки холма Гиссарлык; на этот раз им были обнаружены стены «Трои второй», а также сооружение типа мегарона, уже знакомое по раскопкам в Тиринфе. К этому времени он стал признавать, что открытые им памятники в Малой Азии, на холме Гиссарлык, и в материковой Греции, в Микенах и Тиринфе, не являются синхронными свидетельствами археологии о Троянской войне, а принадлежат к разным эпохам, отделенным друг от друга столетиями. Продолжить исследования ему помешала преждевременная смерть. Лишь его помощнику Вильгельму Дерпфельду удалось найти тот слой поселений холма Гиссарлык, который, судя по материальным остаткам и следам пожара, действительно мог быть соотнесен с гомеровской Троей — это была Троя VI по принятой в современной науке классификации. Всего же Дерпфельд открыл на холме Гиссарлык следы девяти поселений³.

Незадолго до смерти, ведомый своим гениальным инстинктом, Шлиман сделал попытку начать новые раскопки на острове Крит в местности, где, согласно Гомеру, находился центр могущественного критского государства — Кносс, город мудрого царя Миноса. Внимательно изучив данные античных источников, он определил место, где, по его мнению, должны были находиться остатки этого города. В 1886 г., прибыв на Крит и изучая местность, он пришел к выводу, что холм, который назывался Кефала, близ города Кандия, скрывает под собой легендарную столицу критского царя. Но земля принадлежала местному жителю, запросившему за этот участок непомерную цену (100 000 франков золотом). Шлиман был вынужден отказаться от покупки и вернуться к раскопкам Трои.

Четырнадцать лет спустя английский ученый Артур Эванс приобрел этот участок и в 1900 г. начал здесь грандиозную археологическую кампанию. В отличие от Шлимана он был профессионалом-археологом, прошедшим солидную научную школу в университетах Оксфорда и Геттингена. Его привлекли на Крит не тексты древних поэмов, но интерес к каменным амулетам со странными иероглифами, которые носили молодые матери в Афинах, чтобы у них не пропадало молоко. Как ему удалось выяснить, все эти амулеты были критского происхождения.



«Парижанка».
Фреска из дворца в Кноссе

Приступив к исследованию на приобретенном участке (приобретение облегчалось тем, что в 1898 г. Крит вошел в состав греческого государства), Эванс с самого начала строго соблюдал правила ведения раскопок, фиксируя в дневнике произведенные вскрытия и находки, тщательно просеивая каждый снимаемый слой земли. В результате трехлетнего труда, с 1900 по 1902 гг., был открыт огромный комплекс сооружений, занимавший площадь около двух с половиной гектаров, который Эванс назвал «дворцом Миноса», мифического кносского царя. В центре комплекса находился открытый двор, вымощенный каменными плитами. Его окружали многочисленные сооружения в несколько этажей, с монументальными вестибюлями, потолки которых поддержива-

лись мощной колоннадой, с внутренними двориками, освещаемыми световыми колодцами. Среди помещений дворца особенно выделялся тронный зал с массивным каменным тронном и каменными скамьями вдоль стен. По обеим сторонам трона на стенах были изображены грифоны, чудовища с телом льва и головой птицы, напоминающие египетских сфинксов. Своды тронного зала поддерживались колоннами протодорического типа. Парадные комнаты дворца украшали фрески, изображающие пышно одетых дам в голубых платьях, сильно декольтированных, с нитями жемчуга в волосах, кольцами и браслетами на руках. Одну из изображенных дам за подведенные глаза и ярко-красные накрашенные губы спутники Эванса прозвали «Парижанкой». Запутанная система комнат ставила вспомнить греческий миф о лабиринте на Крите, где

царь Минос содержал чудовище — человека с головой быка, Минотавра, пожиравшего кровавую дань из юношей и девушек, которых каждый год вынуждены были посылать ему правители древних Афин. Во дворце была обнаружена система канализации и водоснабжения, а также большие хозяйственные помещения, склады с огромными глиняными бочками (пифосами) для хранения зерна и других продуктов⁴.

Найденные здесь многочисленные керамические изделия и другие предметы материальной культуры, а также стратиграфия построек позволили Эвансу определить три основных этапа развития критской цивилизации, которую он по имени мифического царя Миноса назвал минойской: раннеминойский (2900—2100 гг. до н. э.), среднеминойский (2100—1580 гг.) и позднеминойский (1580—1050 гг.). Эти этапы с небольшими модификациями приняты и в современной науке. Сходные памятники материальной культуры, прежде всего керамика, характерные для этих периодов, обнаружены на островах Киклад, что дало основание говорить о раннекикладской, среднекикладской и позднекикладской культуре, по времени примерно совпадающей с соответствующими периодами минойской культуры. Те же явления и с теми же временными характеристиками отмечены археологами и для материковой Греции, в связи с чем в науке приняты термины ранне-, средне- и позднеэлладская культура.

Памятники искусства, прежде всего живописные фрески, обнаруженные в Кноссском дворце и совпадающие по стилю с фресками, открытыми на материке в Тиринфском дворце, а также другие памятники микенской эпохи в балканской Греции,



Склад с глиняными бочками-пифосами в Кноссском дворце

вместе с данными мифологии (критским циклом мифов, рассказывающим о власти Миноса над островами Эгеиды и материковой Грецией), убедили Эванса в том, что Крит (в частности, Кнос) являлся центром могучей средиземноморской державы, включавшей в себя Грецию и острова Эгеиды. Против этих взглядов решительно выступил Алан Уэйс, руководитель Британской археологической школы в Афинах, отстаивавший точку зрения, согласно которой микенские государства не зависели от Крита и были самостоятельными, испытывая лишь сильнейшее влияние критской культуры. Этот научный спор (к сожалению, повлекший личные враждебные отношения между учеными) решился в пользу Уэйса в результате расшифровки текстов на глиняных табличках, выполненных в системе «линейное письмо Б»³. Дешифровка, осуществленная Майклом Вентрисом совместно с Дж. Чадвиком (полученные ими результаты были впервые опубликованы в 1953 г.), окончательно решила проблему: оказалось, что таблички были написаны на ахейском диалекте, древнейшем диалекте греческого языка, близком языку гомеровских поэм, вернее, древнейшим языковым слоем этих поэм, называемым ахейскими. Попытку дешифровки линейного письма Б предпринял еще Эванс, ревниво охранявший доступ к этим своеобразным памятникам письменности. Хотя его постигла неудача, он сделал все же важное открытие, установив существование на Крите двух систем линейного письма, А и Б, причем система А была более ранней. Линейное письмо А остается не дешифрованным до настоящего времени, хотя попытки делались многими исследователями. Теперь совершенно ясно, что язык этих письмен не является индоевропейским и не сходен ни с одной из известных языковых групп. Это был язык этеокритян, «истинных критян», как их называли позднейшие греки, заселившие Крит, представлявшие собой соединение согласного звука с гласным, что было удобно только для языка, в котором господствовал закон открытых слогов (наподобие японского)⁶.

Документы линейного письма Б не содержат, к сожалению, данных об истории микенских государств, и в них мало данных об их культуре; это в основном документы хозяйственной отчетности, но из них можно сделать заключение о том, что микенские государства были самостоятельными греческими общинами, управлявшимися царями (ванака) и воеводами (ла-

вагетами). В подчинении царей-ванака были более мелкие вассалы-басилеи.

В этих государствах было развитое рабовладение и храмовые хозяйства со сложной системой управления и экономических связей, множеством чиновников, функции которых не всегда ясны. Несомненным фактом оказалось микенское происхождение ряда олимпийских богов классического греческого пантеона. Так, бог морей Посейдон, которому приносят в жертву черных быков Нестор и его сыновья в Пилосе, куда пристает корабль Телемаха (начало III песни «Одиссеи»), действительно был главным божеством Пилоса. Как видно из табличек Пилосского архива, этому божеству посвящается наибольшее количество жертвоприношений. В пилосском государстве Посейдон имел свой священный округ и штат жрецов. В текстах линейного письма Б встречаются имена Афины Потнии, Эниалия (бога войны, позднее, в классическую эпоху истории Греции, отождествленного с Аресом), Диониса и других богов, в том числе и Зевса, не являвшегося, однако, главным божеством микенского пантеона, каким он стал в Греции классической эпохи. При этом следует учесть, что отсутствие свидетельств о культе других олимпийских богов может быть объяснено простой случайностью: до нас дошли только два больших архива документов линейного письма Б, Кносский и Пилосский, и открытие новых памятников этого рода, возможно, могло бы дополнить картину. Во всяком случае микенское происхождение позднейшей греческой религии, которое отстаивал крупнейший специалист в области ее истории М. Нильссон в 30-е гг. XX столетия, можно считать теперь доказанным.

Критский цикл мифов, несомненно принадлежащий к числу наиболее древних, содержит ясно очерченный круг сказаний о критском происхождении верховного греческого бога Зевса. Минос, царь Кносса и Крита, выступает в мифах как сын Зевса. Форма, в которой мифы рассказывают нам о божественном происхождении Миноса, представляется странной. Зевс, превратившись в быка, похитил финикийскую царевну Европу, которую затем умчал на Крит. От этого союза родились Минос и его братья, Сарпедон и Радамант (надо заметить, что у греков животной ипостасью Зевса был не бык, а орел). Далее критские мифы повествуют о не менее странной любви, которой дочь бога солнца Гелиоса, Пасифая, воспыкала к прекрасному быку, по просьбе Миноса посланному из моря Посейдоном.



Игры с быками (минойская тавромахия).
Фреска из дворца в Кноссе

Этим (столь же странным) способом Минос хотел доказать свои права на царство на Крите. От связи с быком Пасифая родила Минотавра («быка Миноса») — чудовище с головой быка и телом человека.

Этот миф нельзя не сопоставить с памятниками минойской культуры, открытыми Эвансом, прежде всего — с рельефными фресками Кносского дворца, изображающими «игры» молодых людей, юношей и девушек, с бешено мчащимся быком. Одна из девушек схватила быка за рога, юноша (по-видимому, уже ранее проделавший это) совершает смертельное сальто через спину животного, позади стоит девушка с протянутыми вперед руками, чтобы повторить этот же опасный прыжок⁷. Эти «игры» иногда плохо кончались: на резном перстне из Смирны мы видим «акробата», лежащего под копытами быка. Так как дикие быки вряд ли водились на Крите микенской эпохи (в личных хозяйствах преобладал мелкий скот: козы, свиньи, овцы), то их, вероятно, разводили в ритуальных целях в специальных питом-

никах, откуда и доставляли к месту назначения. Сцены отлавливания быков изображены на двух кубках, найденных в толосе на Пелопоннесе, близ деревни Вафио, и являющихся великолепным образцом критской тореветики. Мы видим, что их ловили специальной сетью, сплетенной из толстых веревок. Важно было доставить быков, не нанеся им каких-либо повреждений. Мычащие (что видно по открытой пасти) быки с необыкновенно мощными телами и ловкие «ковбои», стреноживающие их на бегу, переданы с необыкновенной выразительностью. Перетянутые в талии особыми поясами, фигуры людей точно повторяют фигуры критских юношей с рельефных фресок Кносского дворца. Профильная фигура человека, падающего со спины быка, поражает верностью натуре: это высочайший образец реалистического искусства.



Золотой кубок из Вафио с изображением ловли диких быков

О питомниках священных быков пишет Платон в диалоге «Критий», где сообщаются интересные подробности о судебных обычаях царей Атлантиды: «Перед тем, как приступить к суду, они всякий раз приносили... вот какую присягу: в роще при святилище Посейдона на воле разгуливали быки; и вот десять царей, оставшись одни и вознесши богу молитву, чтобы он сам избрал для себя угодную жертву, приступали к ловле, но без применения железа, вооруженные только палками и арканами...» (Платон. Критий. 119 D-E). Характерно, что на кубках из Вафио быки изображены разгуливающими в роще, деревья которой занимают важное место в общей композиции, и ловят быков только арканами и сетью.

Рога быка — так называемые «рога посвящения» — были символом, характерным для минойской религии. Две пары таких рогов найдены в небольшом святилище в юго-западной



Ритон в виде головы быка
из дворца в Като-Закро



Сосуд из Кносса с
изображением лабрисов

части Кносского дворца. Между рогами обнаружены отверстия, куда вставлялись двойные топоры — лабрисы. Этот комплекс, «рога посвящения» с лабрисом, занимает центральное место в культовых изображениях минойского Крита. На саркофаге из Агия Триады мы видим женщин, несущих возлияния на алтари лабриса. В Палекастро среди остатков дома, относящегося к позднеминойскому периоду, в домашнем святилище, открыты каменные основания алтарей двойного топора и небольшие «рога посвящения». В частном доме, расположенном ниже юго-восточного угла Кносского дворца, были обнаружены черепа двух больших быков с длинными рогами, а перед ними — остатки расписных жертвенников. Ритоны в форме головы быка открыты в шахтных могилах Микен, в Кносском дворце, Като-Закро и в других местах минойского Крита, причем большинство из них сделаны с необыкновенной роскошью, из драгоценных металлов. Эти ритоны, несомненно, имели культовое назначение — для повседневного употребления они

мало приспособлены. На многих минойских сосудах, в том числе и на больших пифосах из Кносского дворца, мы видим все тот же священный символ — двойной топор, часто украшенный головой быка. Золотой двойной топор найден в пещере Аркалоских захоронениях. На золотых перстнях из микенских шахтных могил мы видим культовые сцены, в центре которых все тот же священный символ — двойной топор.

Минойский бог, Зевс в образе быка, тесно связан в мифах с Критом (не случайно Европа доставлена быком именно на Крит). Одновременно он был астральным божеством и отождествлялся с солнцем. Это отражено в мифе о Зевсе-Астерии, в образе Зевса-Астерия выступает иногда сам Минос. Имя Астерия носит и сын Миноса, прозванный затем Минотавром, в том варианте мифа, который сохранен у Аполлодора. Астральным божеством, по-видимому, является и сама Пасифая (в переводе с греческого — «всем светящая»), скорее всего, бывшая лунной богиней. Минойский бог в образе быка, Астерий-Минотавр, иногда изображается с телом, покрытым звездами, как мы видим на одной греческой вазе классической эпохи. Овидий, глубоко изучивший мифы при работе над поэмой «Метаморфозы», пишет:

*В ночь перед Идами бык, весь осыпанный звездами, всходит...
В виде, Сидонка, таком бог и похитил тебя...
К берегу только тебя он довоз, то предстал пред тобою
Богом Юпитер, с главы ложные сбросив рога.
Бык тот ушел в небеса...*

Овидий. Фасты. V. 603 слл.

Представления о звездном или солнечном быке, олицетворении неба, сохранялись на Крите веками, если не тысячелетиями, переходя от минойцев к ахейцам микенской эпохи, а от ахейцев — к дорийцам, завоевавшим Крит. Мы можем ясно различить следы этого культа в гимне, посвященном Зевсу Диктейскому (названному так по пещере на горе Дикта, где, согласно одному из вариантов мифа, родился Зевс)⁸. Этот гимн был высечен на камне близ Палекастро на Крите; там, в древней Гелейе (название явно производное от имени Гелиос), находилось святилище Зевса Диктейского, и археологические памятники подтверждают значительную роль этого храма на протяжении VII—V вв. до н. э. Гимн написан на литературном

дорическом диалекте — значит, ко времени его создания население, жившее в районе храма, было уже дорическим. Но сама Гелейя издревле была городом этеокритян, которые, как мы узнаем из Страбона (География. X. 4. 6. С. 475), сохранили здесь культ Зевса Диктейского. Есть все основания считать этеокритян носителями древней минойской цивилизации.

В этом гимне поющие обращаются к Зевсу, умоляя его прийти на Дикту и порадоваться у своего алтаря. Поющие призывают Зевса: «Прыгни в наши стада рогатого скота, прыгни в наши прекраснорунные стада овец! Прыгни в наши урожаи, в наши прекраснорунные стада овец! ...Прыгни в наши города, в наши морские суда, в наших молодых сограждан! Прыгни в наши прославленные законы!» Нетрудно заметить, что благословляющее своим присутствием божество, выступающее в качестве житнетворного начала, предстает здесь в образе священного быка, оплодотворяющего мир (употреблен глагол в императиве аориста, имеющий специфическое значение покрытия самки животным).

Этот минойско-микенский культ солнечного быка сохранялся в виде пережитка еще в историческую эпоху в Афинах как праздник Дииполий, посвященный Зевсу Полиею («Градодержателю», покровителю общины). Аристофан в «Облаках» (985 сл.) приводит его в качестве примера допотопного обряда, восходящего к незапамятным временам. Из сохранившихся источников можно получить ясное представление об этом древнем ритуале. Главным событием праздника было заклание быка, отчего он имел еще другое название — Буфонии. В общих чертах обряд заключался в следующем. На алтаре для жертвоприношений рассыпали зерна ячменя и пшеницы. Жертвенный бык, подведенный к алтарю, начинал их поедать, и тогда жрец-быкобойца убивал его (как можно догадываться, двойным топором), после чего удалялся в добровольное изгнание на Крит (по-видимому, с целью очищения). Затем в пританее происходил суд над виновниками убийства, к которому привлекались все участники ритуала, и в конце концов виновным объявлялся нож, которым был заколот бык, до этого оглушенный ударом топора. Его и выбрасывали в море, после чего устраивали праздник поедания мяса священного быка, в котором принимала участие вся община.

В микенских текстах линейного письма Б упоминается некий «перекуванака»; наименование это производное от слова

«пелекюс», топор, и «ванака», царь⁹. Возможно, так назывался царь-жрец, который совершал убийство священного быка или руководил этим обрядом: термин можно перевести как «царь (двойного) топора». Диодор сообщает о существовании на Крите религиозного праздника, во время которого в жертву приносился священный бык. Именно такую жертву ежегодно приносил Посейдону Минос, выбирая для этой цели самого красивого быка (Диодор Сицилийский. Историческая библиотека. IV. 77).

В рассказе Аполлодора (Мифологическая библиотека. III. I. 4) божество наказало царя Кносса за то, что быка, посланного из моря, чтобы доказать его права на престол, Минос не убил, а отослал в свои стада. Добровольное изгнание жреца-быкобойца, бежавшего на Крит, легко объясняется минойским происхождением всего ритуала. На Крите он должен был очиститься от скверны убийства. Специальные помещения для очищения с бассейнами для ритуальных омовений найдены при раскопках многих поселений минойского Крита. Тронный зал Кноссского дворца предназначался, как указывал Эванс, для религиозных церемоний. Здесь находился бассейн со ступенями, ведущими вниз, служивший для обряда очищения. Этот бассейн был поздним по времени, но ему предшествовали более ранние, один из которых был открыт в северо-западной части дворца, другой — в юго-восточной. Такой же бассейн открыт в Фесте, Маллии, Гурнии, а также в раскопанном в 1962 г. дворце в Като-Закро. Все они имеют примерно равную величину, что вряд ли можно объяснить простой случайностью.

Приведенные факты позволяют легко объяснить странный миф о любви, которая вдруг вспыхнула у Пасифаи к быку, посланному из моря Посейдоном. Так греки исторической эпохи осмыслили обряд ритуального священного брака, «гиерос гамос», который должен был доказывать права кноссского царя



Тронный зал Кноссского дворца

на власть. Подобно этому жена афинского архонта-царя (что особенно важно) вступала в ритуальный брак с Дионисом в Буколии (храме Диониса, название которого происходит от слова «бык»; кстати говоря, и сам Дионис чтился иногда в образе быка). Обряд этот, о котором упоминает Аристотель в «Афинской политике» (III. 5), восходил к временам, когда цари Афин, сохраняя ритуалы минойцев (оказавших сильнейшее влияние на микенские верования и культуру), совершали священный брак на микенские верования и культуру), совершали священный брак жены царя с богом-быком, главным божеством минойского пантеона. Геракл, победивший критского быка, является символом победы дорийцев (у которых он был главным божеством, поэтому в Спарте дорийские цари вели от него свое происхождение) над критянами, когда дорийцы завоевали Крит. Сами минойцы были неоригинальны в своем культе териоморфного божества, бога-быка. Титулатура египетских фараонов постоянно включала в себя формулу «мощный телец». На одном из самых ранних памятников египетской письменности — «таблетке Нармера» — фараон изображен в виде мощного быка, рогами разрушающего вражескую крепость. Культ быка Аписа, явленного бога Осириса, имел общеегипетское значение, и царицы Египта хоронили иногда в саркофаге, по форме напоминающем корову¹⁰. Связи между Египтом и Критом, берущие начало еще в эпоху Древнего царства, но особенно окрепшие в период Среднего и Нового царства, засвидетельствованы множеством памятников, надписей и предметов искусства египетского происхождения, открытых во время раскопок критских дворцов. Само божество в виде человека с головой быка могло быть навеяно египетскими образами богов, среди которых многие имеют туловище человека и голову животного: таков бог Анубис с головой шакала, бог Гор с головой сокола, богиня Хатор с головой льва, бог Тот с головой ибиса и многие другие.

Минос на Крите, как и Осирис в Египте, одновременно был богом подземного царства, судьей в царстве мертвых. Ему вверяются души умерших: гробница в Мессаре сохранила нам характерную вазу в виде быка, у рогов которого прилепилась небольшая фигурка человека. Н. А. Сидорова называет ее «акробатом»¹¹, но фигурка слишком мала, чтобы считаться изображением взрослого человека. Это, конечно, изображение души умершего; как многие народы, критяне, по-видимому, верили, что после смерти человека его душа отлетает, и представляли ее себе в виде маленького человечка.

Непременным атрибутом заупокойного культа были черепа быка, которые находят в микенских гробницах; так, в гробнице на острове Наксос были найдены девять изображений бычьего черепа из золота. В микенских шахтных гробницах Шлиман открыл множество маленьких золотых лабрисов, о чем он пишет в своей книге «Микены».

Исходя из рассмотренного выше культа бога-быка Астерия-Миноса-Минотавра, несомненно существовавшего на минойском Крите, бога солнца и, одновременно, подземного царства, которого греки идентифицировали со своим богом солнца и дня Зевсом (у римлян — Юпитер, в санскрите — Дияуш Питар, «отец дня»), можно предложить следующий текст к «книжке с картинками, но без текста», как назвал минойскую цивилизацию М. Нильссон. Кносский дворец, как и все другие «дворцы» древнего Крита, был, вероятно, сооружением религиозного характера, культовым центром территориальной общины — местом для отправления общеплеменного культа верховного божества в образе быка. Этот праздник состоял из ритуальных игр с быком, крайне опасных. Вряд ли обычные люди отваживались на эти смертельные сальто: для них тренировали юношей и девушек, возможно, даже из зависимых общин материка (отсюда миф о Тесее и кровавой дани в виде семи юношей и семи девушек, которых посылали Афины Миносу и которых затем пожирал чудовищный Минотавр). Игры заканчивались закланием быка (возможно, нескольких или даже многих), и затем в грандиозном пиршестве принимала участие вся община¹². О многочисленности участников праздника свидетельствует толпа зрителей, собравшаяся вокруг святилища на так называемой миниатюрной фреске Кносского дворца. Само изображенное святилище состоит из трех нефов, в каждом из которых находятся «рога посвящения»; они же увенчивают и крышу нефов¹³. Черепа быков и орудие, которым производилось заклание, были священными символами минойской религии. Праздник, вероятно, заканчивался очистительными обрядами, для которых использовались соответствующие помещения дворца — например, тронный зал в Кноссе.

Так как минойское общество было теократическим государством, во главе которого стояли цари, считавшие себя сыновьями верховного божества, искусство минойцев служило религиозным целям, но в гораздо меньшей степени, чем, на-

пример, в Египте. Однако между искусством древних минойцев и микенян, несмотря на их неразрывную связь, были существенные различия: у минойцев мы не найдем военных сцен, изображения вооруженных людей сравнительно редки, тогда как на микенских фресках и вазах сцены битв встречаются очень часто. Минойские общины не были укреплены стенами, в отличие от микенских «бургов», названных так учеными Германией, и минойский Крит в периоды расцвета представлял собою, по-видимому, единое государство, включавшее в себя «девять городов», как об этом упоминает Гомер в «Одиссее», сохранявших, вероятно, значительную степень самостоятельности. Еще одним доводом в пользу существования единого минойского государства наряду с отсутствием крепостных стен может служить и разветвленная сеть дорог.

Минойско-микенское изобразительное искусство представляет собой качественно новое явление в истории древнего мира. Это искусство было значительно свободнее, чем искусство Древнего Востока, и выработало свой особый стиль в изображении человека и окружающего его мира. Этот стиль был ближе к жизни, природе и человеку, в меньшей степени связан условностями, чем египетское искусство, оказавшее на минойцев определенное влияние.

Наиболее значительными памятниками минойско-микенского искусства могут считаться фрески и барельефы Кносского и Тиринфского дворцов, а также памятники живописи, открытые в Пилосском дворце и в домах на островах Фера, отрытых от вулканического пепла, следов извержения гигантского вулкана.

Художник, создавший фреску с изображением «игр с быками»¹⁴ (ее иногда называют тавромахией, но это неверно, здесь нет битвы с быком), в большей степени связан условностями стиля, чем другие мастера этой эпохи: различие особенно заметно, если сравнить изображение быка на фреске — плоскостное, с непропорционально длинным туловищем — с реалистическими, полными жизни, изображениями тех же животных на кубках из Вафио, о которых шла речь выше. Анатомия тела животного мастера фрески несколько не интересовала — его целью было передать только стремительность движения мчащегося во весь опор быка и впечатление огромной массы его тела, в сравнении с которым фигуры людей, «играющих» с быком, кажутся ничтожно

малыми и слабыми. Фигуры этих «акробатов» выписаны в правильном профиле, но сильно вытянуты, пропорции тела условны, изображение носит контурный характер. Тем не менее стройность и гибкость тел «акробатов» должна была, по мысли художника, отразить сложность стоявших перед ними целей.

Такие же «игры с быками» мы находим на фресках Тиринфского дворца в материковой Греции, что говорит о тесных связях с минойским Критом и центрами микенской цивилизации. На этих фресках также изображено мчащееся животное; «акробат», схватив его за рога, мчится с ним вместе, но одет он уже в микенские одежды. Фон фрески синий, вообще палитра микенских художников небогата — преобладают синие, желтые и красные тона.

Выдающимся произведением искусства является фреска с изображением так называемого «царя-жреца» из центрального вестибюля Кносского дворца (ее относят к первой половине XV в. до н. э.). Она представляет собой рельефную фреску: фигура выполнена в технике барельефа и затем окрашена в светло-розовые тона; на ней перед зрителем предстает идущий молодой человек в типично минойском наряде: тугим поясом, напоминающим выпуклое кольцо, охватывает тонкую осиную талию, тело прикрыто лишь небольшим куском ткани (похожим на юбку или передник) с разрезами, открывающими бедра. Техника раскрашенного низкого рельефа широко применялась в Древнем Египте¹⁵, и сама конструкция фигуры напоминает египетскую: ноги и голова изображены в профиль, грудь и плечи в фас. Но этим сходство и ограничивается. Сам абрис фигуры,



«Царь-жрец».
Фреска дворца в Кноссе

с гордо закинутой головой и профилем, носящим совершенно европейский характер, руки, широким жестом совершающие какое-то движение, смысл которого для нас остается непонятным, четко проработанная мускулатура груди, рук и ног, выгодно отличают эту фигуру от подобных древнеегипетских изображений идущего человека. Пышный головной убор типа короны с султаном перьев послужил, по-видимому, причиной, по которой это изображение названо «царь-жрец». Любовь к природе, свойственная минойским художникам, проявилась и в этом произведении: легкой свободной походкой царь-жрец шествует по луку, поросшему высокими лилиями, стилизованными в одной повторяющейся манере.

Примерно к этому же времени относится фигура юноши с ритон¹⁶, изображенная уже в правильном профиле — здесь нет и следа египтизирующей манеры, туловище, чуть откинутае назад, придает этой фигуре горделивый оттенок, но лицо также не содержит индивидуальных черт: он очень похож на царя-жреца. Такая стилизация человеческих типов является особенностью минойско-микенского искусства и будет впоследствии свойственна греческому искусству архаической эпохи. Для мужских фигур характерен жизнерадостный настрой.

Если фрески Кносского дворца, на которых мы встречаем мужские фигуры, носят мирный характер, то этого нельзя сказать о фресках микенских дворцов — например, дворца в Пилосе. На одной из них изображен бой между двумя отрядами явно разноплеменного характера: одни воины носят на ногах поножи, а на голове — характерной формы шлемы, их полуобнаженные тела прикрыты лишь небольшой юбкой с разрезами. Противники одеты в пятнистые шкуры, по-видимому, шкуры леопарда. Воины в шлемах вооружены копьями и короткими мечами, воины в шкурах бегут, бросив, вероятно, оружие (на фреске оно не показано, лишь персонаж в правом верхнем углу фрески держит меч, по форме отличающийся от мечей противника)¹⁷. Одежда воинов — леопардовая шкура — заставляет вспомнить Гомера: в «Илиаде» Парис выбегает из рядов троянского войска, одетый в шкуру леопарда (III. 16), шкуру леопарда носит и Менелай (X. 29).

На другой фреске Пилосского дворца мы видим колесницу со стоящим воином, держащим в руках вожжи; второй воин,

вооруженный копьем, готовится взойти на нее. Колесницы имеют парный экипаж и у Гомера, но там воины лишь прибывают на них к полю боя, а далее сражаются в пешем строю. На второй фреске воины, готовящиеся к выезду на колеснице, одеты уже по-другому, в туники с рукавами, но на голове шлемы той же формы, что и на первой. Наряду с военными сценами на микенских фресках встречаются охотничьи сцены — например, травля кабана собаками на фреске Тиринфского дворца (правда, она искусственно составлена из обломков нескольких односюжетных фресок). Сцена полна экспрессии — распластавшийся в беге кабан и три собаки, с азартом преследующие его, причем одна из них даже вскочила кабану на спину. Зорким глазом художника точно схвачен и передан миг движения животных. Сцену охоты на оленя мы видим на фреске Пилосского дворца; охотник одет в такую же тунику с рукавами, что и на фреске с колесницей. Но другая группа охотников на тех же фресках одета в типично минойский наряд — толстый выпуклый пояс, охватывающий талию, и короткую юбку с разрезами до пояса. Контурно очерченные профили этих охотников уже ничем не напоминают египтизирующий стиль ранних минойских рельефных фресок, но головной убор охотников — нечто вроде платка, охватывающего лоб и ниспадающего на спину, — напоминает платок египетских фараонов.

В минойском искусстве часто встречаются образы женщин, что говорит о той значительной роли, которую они играли в обществе древних критян. Плутарх в биографии Тесея подчеркивает, что на Крите появление женщин в общественных местах было обычным делом. Идеал женской красоты, как ее понимали в этом обществе, мы видим на фреске из серии «раскладных стульев» из дворца в Кноссе (которую, как и «царя-жреца», относят к XV в. до н. э.)¹⁸. Это так называемая «Парижанка» — образ привлекательной юной девушки с огромными, подведенными на египетский манер глазами (глаз изображен в фас, лицо — в профиль), чуть вздернутым носиком и ярко накрашенными губами. Густые волосы падают пышными локонами на плечи; открывающий грудь наряд украшен большим бантом, искусно завязанным на спине; мастерски передана прозрачная ткань банта. Эта девушка — часть большой фрески, изображавшей молодых женщин и юношей, сидящих

на низких сиденьях. Кубки, которые они держат, говорят о том, что на фреске изображена сцена пиршества (так понимал ее и Эванс)¹⁹. Мы видим большое количество дам на миниатюрных росписях одного из небольших помещений Кносского дворца; эти росписи составляют часть фриза высотой 30–40 см. Дамы сидят в свободных позах, наклоняясь друг к другу в мирной беседе, нарядные одежды с глубоким декольте, открывающим грудь, — признак их высокого положения в обществе. Обращает на себя внимание свобода поведения и общения, которая отличает женщин на этих фресках; они живо беседуют, обернувшись друг к другу, полностью заняты своими разноцветными нарядами и разнообразными прическами, их длинные платья с красной, голубой или даже черной оторочкой, различными узорами и цветными полосами придают жизнерадостный, привлекательный вид всей сцене.

Характерной чертой фресок Кносского дворца является передача цвета кожи мужского тела темными тонами, а женского — светлыми, так же как на памятниках искусства Древнего Египта. Эта же особенность сохранится и в архаическом греческом искусстве. Например, на одной из самых знаменитых греческих ваз работы Экзекия мы видим Ахиллеса, пронзающего копьем царицу амазонок Пентесилею. Лицо, руки и ноги Пентесилеи подчеркнута выделены интенсивным белым цветом. Точно так же, в интенсивный белый тон, окрашено лицо богини Хелидон на древнейшем образце коринфской живописи — глиняной метопе первого архаического храма этолийского Терма.

Микенское (ахейское) искусство достигает высокого художественного развития в то время, когда минойское уже миновало этот уровень. Микенские мастера основывались на местных мотивах, для которых с самого начала характерна линейность узоров орнамента. Но завоевание Крита привело к проникновению в культуру греков-ахейцев более развитой минойской культуры с ее свободой и натурализмом, сюжетами и мотивами, заимствованными из непосредственного общения с природой. Менее всего подверглась влиянию микенская архитектура. В отличие от критских царей ахейские властители стремились к наибольшей концентрации сооружений внутри ограниченного пространства холма, на котором высился микенский «бург», окруженный мощной стеной. Центром микенских двор-

цов являлся мегарон. В Тиринфе он связан двумя поперечными вестибюлями, внешний из которых выходит в большой двор. Как стены Тиринфского бурга, так и стены микенского акрополя с его входом, «Львиными воротами», состоят из мегалитов, огромных каменных глыб. Обе львицы декоративной композиции, венчающей микенские ворота, упираются лапами в колонну, своей конструкцией напоминающую колонны Кносского дворца с их характерными капителями, давшими повод называть их «протодорическими».

В стиле, точно совпадающем с тем, как нарисованы женщины минойского Крита, изображены женщины на фресках дворца в Тиринфе: подчеркнута высокая грудь, длинными локонами падающие на нее пышно убранные волосы, нарядные платья, украшенные сложным узором, — все это заставило многих исследователей прийти к заключению, что авторами фресок были художники, прибывшие сюда с Крита. Но тип лица на тиринфских фресках отличается от того, который мы видим на Крите, — иногда он очень похож на лица греческих женщин, изображенных на вазах архаической эпохи. В 1910 г. при дальнейших исследованиях дворца в Тиринфе из множества мелких осколков была составлена еще одна фреска, на которой изображены две женщины, стоящие на колеснице. Наряд их более прост, но лицом обе дамы похожи на кносских женщин, лишь немного от них отличаясь. Композиция фрески гармонична и проста: мы видим коня и колесницу, на которой стоят обе дамы, условно трактованы лишь деревья, на фоне которых совершается выезд. На греческих вазах чернофигурного стиля мы часто встречаем ту же композицию: колесницы, коней и всадников, только вместо женщин на них стоят мужчины-воины,



Женщины на колеснице.
Фреска дворца в Тиринфе

а женщины при этом играют роль провожатых. Колесница с фрески Тиринфского дворца заставляет вспомнить поэмы Гомера, где на колесницах ездят и женщины²⁰.

Две прекрасные женщины, похожие друг на друга как две капли воды, изображены на одной из фресок Пилосского дворца — в типично минойских роскошных, до пят, платьях, украшенных узором, с открытым декольте, полностью обнажающим грудь.

В 1970—1971 гг. были произведены раскопки в Фивах, городе с древними традициями, с которым связан один из наиболее известных циклов мифов. Дворец, открытый здесь, имел план, типичный для микенской эпохи. В одном из его помещений фреска покрывала весь верх стены, внизу шла деревянная панель. Роспись имела длину около 14 м; на ней изображена процессия идущих вправо женщин, кроме двух, обернувшихся влево. Женщины нарисованы в натуральную величину (1,59 м), примерно около 14 фигур, пышно одетых по критской моде, в «жакеты» с вышитыми оторочками, открывающие полностью грудь, и длинные платья с оборками и воланами — обычный наряд участниц торжественной процессии. Густые волосы, убранные красными лентами, заплетены в косы или ниспадают длинными локонами. Контуров лиц с глазами, подведенными черной краской, не очерчены четко, рот и уши слегка намечены красными линиями. Монотонность нарядов одинакового покроя смягчается голубыми и розовыми тонами «жакетов». Каждая женщина несет дары божеству, цветы лилий, маки и розы, красные и белые шкатулки и сосуды светло-оранжевого цвета (возможно, золотые). Фрески были реставрированы из множества фрагментов, но нет сомнения в том, что они представляют собой обычный тип фресок, украшавших дворцы микенской эпохи.

До нас дошли лишь жалкие остатки той роскошной фресковой живописи, которая украшала минойские и микенские дворцы, к тому же реконструкции росписей (в большинстве случаев собранных из мелких осколков) недостаточно надежны, и все же они свидетельствуют о высоком художественном уровне живописи, достигнутом минойско-микенской, или, как ее еще называют, эгейской культурой. Но многие исследователи эгейского мира приходят к выводу, что лучшие из сохранившихся образцов критской фресковой живописи найдены не на самом Крите, а на острове Фера, где под слоем лавы сохранилось в прекрасном состоянии множество фресок самого различного содержания²¹.

На следы человеческой деятельности на острове Фера (ныне Санторин) обратили внимание еще в прошлом столетии, но открытием на этом острове культурного слоя, связанного с минойской цивилизацией, наука обязана выдающемуся греческому ученому-археологу Спиридону Маринатосу. Начав свои раскопки близ современной деревни Акротирис, он открыл настоящие «ферские Помпеи» — засыпанный вулканическими породами город. Извержений вулкана здесь было несколько, но самое большое произошло около 1470 г. до н. э. Оно разрушило не только это селение (жители которого, судя по данным раскопок, успели оставить остров), но, по мнению Маринатоса, его результатом была морская волна типа цунами, обрушившаяся на Крит и уничтожившая критские города. Однако это всего лишь одна из версий: по мнению ряда исследователей, связь между извержением вулкана на Фере и гибелью минойской цивилизации не представляется полностью доказанной.

Среди фресок, открытых в домах «ферских Помпей», обращает на себя внимание сценка, изображающая двух боксирующих мальчиков. Несмотря на плоскостный характер изображения, позы переданы необычайно живо, в сложном ракурсе — изогнувшись в поясе, они стараются попасть в лицо друг другу, и обоим это удалось. К сожалению, эта фреска, открытая в 1970 г. Маринатосом, сохранилась хуже, чем другие, и не исключено, что живость изображения можно отнести и за счет работы реставратора. На противоположной стене того же дома — две антилопы, грациозно повернувшие головы друг к другу. Любовь к природе, любованию цветами присущи всей минойской цивилизации: в одном из домов на острове Фера изобра-



Боксирующие мальчики.
Фреска с острова Фера



Антилопы.
Фреска с острова Фера

жениями лилий украшена целая стена! В другом доме мы видим стаю обезьян, прыгающих с ветки на ветку. Совершенно ясно, что эти животные не водились на острове, и впечатления о них жители минойского города на Фере могли почерпнуть только из путешествий в далекие южные страны, возможно в Африку. Изображения многовесельных кораблей, открытые на Фере, говорят сами за себя.

В искусстве минойско-микенской эпохи широко представлены керамические изделия, мелкая пластика, резные печати и перстни, ювелирные изделия. В развалинах критских дворцов открыты глиняные сосуды самых разнообразных типов, от огромных пифосов до двух метров высотой, вмещающих до 185 литров жидких или сыпучих веществ (часто они украшены букраниями — орнаментом из черепов быков с рогами или изображением священного фетиша минойцев — двойного топора, сочетающегося с растительным орнаментом), до крошечных «яичных скорлупок» — сосудов, названных так за тонкие стенки. Высокой художественной ценностью обладает керамика стиля «Камарес», названная так по пещере на Крите, недалеко от Феста. Она отличается особой техникой росписи — светлыми красками по темной обмазке глиняной поверхности вазы. Простым декором в виде спиралей украшены огромные пифосы, выполненные в стиле «Камарес»; вазы меньшего объема украшены узорами из растительных мотивов, с большим художественным вкусом расположенными по всей поверхности сосуда. Одной из самых известных vaz этого стиля является кратер с лилиями, излюбленным цветком минойцев, открытый в старом дворце Феста: скульптурно выполненные цветы лилий украшают тулово и ножку кратера, гармонично сочетаясь с покрывающим сосуд узором в виде вьющихся растений (или кораллов?) и шахматного орнамента. На других вазах этого стиля мы видим морских животных — рыб, каракатиц, морских звезд, разнообразных моллюсков. Ремесленники, их изготовив-



Кратер с лилиями из дворца
в Фесте



Сосуд из Феста с изображениями
морских животных

шие, были знатоками морской фауны и флоры, истинными сынами народа моряков.

Керамика, обнаруженная в шахтных гробницах Микен, особенно могильного круга Б, значительно отличается от критской как формами, так и более простой росписью. Пифос, обнаруженный в могиле Омикрон, расписан геометрическим узором, состоящим из линий, пересекающихся в виде буквы Х. Но встречаются сосуды с типично критской орнаментацией — как, например, амфора из могилы Ро с изображениями осьминогов²².

К XIII в. до н. э. относят кратер с изображением шествия воинов, найденный в одном из домов микенского акрополя. Они идут гуськом, один за другим, в полном вооружении: на головах шлемы с высокими султанами, панцири, копья, круглые щиты. Их провожает женщина, поднимающая руки в прощальном жесте. По сравнению с критскими вазами рисунок здесь кажется наивным, одинаковые длинные носы производят комическое впечатление, хотя художник, конечно, не стремился к такому эффекту. По-видимому, вазу расписывал мастер невысокого класса.



Кратер с изображением воинов из Микен



Богиня со змеями.
Статуэтка из святилища
Кносского дворца

Микенские колонисты расселялись по всему бассейну Эгейского моря, и часть их осела на Кипре. Там в Энкоми был открыт кратер с росписью на мифологическую тему: изображение колесница с двумя седоками, перед ней — человек в широкой одежде, держащий весы. Как предполагают, это бог Зевс, на весах взвешивающий судьбы людей, как описано в «Илиаде», в сцене, где решается судьба Гектора в поединке с Ахиллесом. Все фигуры носят геометризованный характер, особенно нарисованный ниже колесницы человек с луком.

Из мелкой пластики минойских дворцов наибольшей известностью пользуются богини со змеями — фигурки женщин в коротких, оставляющих грудь полностью открытой, одетых в нарядные платья, украшенные воланами и перетянутые в талии. Две такие статуэтки высотой около 30 см, относящиеся к началу XVI в. до н. э., найдены в Кносе: одна из них держит в каждой руке по извивающейся змее, третья змея вьется по ее головному убору, у другой змеи опоясывают талию и грудь. Значение этих

фигурок неясно: одни полагают, что это изображения жриц, поскольку они одеты в традиционный наряд минойских женщин, другие — что это культовые изображения хтонических богинь. В Кносе найдены и статуэтки, изготовленные из слоновой кости, а также отлитые из бронзы. Выразительностью позы отличается статуэтка «молящегося» (определение очень условно) из Тилисса (середина XVI в. до н. э.): туловище изображенного человека изогнуто в поясе, плечи откинuty назад, жестом правой руки он дотрагивается до лба, что, по-видимому, и дало повод назвать его «молящимся».

Искусство минойско-микенского мира отличается высоким уровнем художественного видения мира, разнообразием жанров и художественной техники, множественностью сюжетов, часто остающихся загадкой для современного человека, высокой техникой строительства. Эгейский мир — мир высокоразвитых цивилизаций, тесно связанных между собой и с цивилизациями Древнего Востока. Живое общение критян, микенцев и жителей островов Киклад с Египтом, Финикией и другими странами Ближнего Востока засвидетельствовано многочисленными находками — вещи египетского происхождения служили, например, датирующим элементом при открытии шахтных гробниц Микен. Для эпохи Нового царства в Египте связи с Критом (Кефтиу, как он называется в египетских надписях) становятся особенно тесными. Внимательно изучая фигуры послов Кефтиу, изображенных на фресках гробниц вельмож Нового царства — Рехмире, Менхеперрасенба, Сенмута, Усерамуна и других, Дж. Пендлбери, известный специалист по археологии Крита, установил необыкновенное сходство приносимых ими даров с типичными для Крита изделиями ремесла. Так, ритоны в виде бычьей головы, составляющие часть приношений Кефтиу на фресках гробницы Рехмире, совершенно идентичны таким же ритонам из малого Кносского дворца и четвертой шахтной гробницы в Микенах. То же можно сказать об одежде послов Кефтиу: юбки, которые они носят, точно такие же, какие мы видим на изображениях критских мужчин. На Крите найдены в большом количестве предметы египетского искусства времени правления XVIII династии, а в эпоху Амарны взаимосвязи Египта и Крита становятся особенно тесными. Критские художники позднеминойского периода (1580—1050 гг. до н. э.) широко используют мотив папируса на фресках и вазах, но это растение они могли видеть только в Египте. В то же время памятники

эгейского искусства глубоко оригинальны, им свойственны от-
личительные черты, не позволяющие путать их с памятниками
какой-либо иной культуры. Для них были характерны близость
к природе, стремление к монументальности, экспрессивность
художественных средств, полихромия и красочность, особенно
проявившаяся в фресковой живописи.

Можно утверждать с достаточной степенью уверенности, что
главные типы архитектурных сооружений Эгейского мира за-
родились еще в неолитическую эпоху; во всяком случае, это мож-
но сказать в отношении мегарона. Но строительство больших
монументальных сооружений началось тогда, когда произошла
централизация минойского общества и достигли определенного
уровня развития культовые основы деятельности царей-жрецов,
ставших во главе территориальных общин. Минойские дворцы
стали центрами экономической, политической и религиозной
жизни критян. Огромные размеры дворцов и вилл, сложенных
из очень больших каменных блоков, были обусловлены в какой-
то мере и средиземноморским климатом, жарой, характерной
для этих широт. Для подобных сооружений требовалось такое
освещение, которое уменьшало бы количество солнечных лучей,
несущих не только свет, но и тепло. Поэтому освещение в ми-
нойских дворцах шло через световые колодцы. Такие помеще-
ния, как, например, Тронный зал, освещались светом, отражен-
ным от внутренних потолков. Монументальность дворцов,
подобных Кносскому, усиливалась расположением — как пра-
вило, на возвышенных местах — и применением колонных кон-
струкций, украшавших залы и просторные пропилон дворца,
лестниц, связывающих помещения в один комплекс. Красочные
фрески сглаживали суровость каменных стен.

Расцвет дворцового строительства на Крите падает на ко-
нец III — начало II тысячелетия до н. э.; на материке строи-
тельство подобных сооружений началось значительно позднее,
к XIV в. до н. э. Они строились по определенному плану, как
это можно видеть на примере Микенского дворца, дворца в
Тирифе или Пилосе: скромный мегарон неолитического пе-
риода становится пышным парадным центром дворца микен-
ских царей.

Одним из значительных вкладов минойско-микенского ис-
кусства в мировую культуру служит создание обобщенного об-
раза человека, движущегося или спокойно стоящего (сидяще-
го). Его фигура отличается свободой и раскованностью движений,

отказом художника от догматических норм, которые мы на-
блюдаем, например, в искусстве Древнего Египта. Мужские
фигуры выступают перед нами в сложных ракурсах, что дает
возможность говорить о минойском реализме, даже натурализ-
ме. Мужчины одеты одинаково в характерный минойский кос-
тюм — выпуклый пояс, иногда состоящий из нескольких слоев
материи, туго перехватывающий осиную талию, короткую юбку
с разрезами, открывающими бедро до самого пояса. Напротив,
женские фигуры отличаются пышностью наряда, состоящего из
узкого «жакета», оставляющего открытой подчеркнута высо-
кую грудь (идеал женской красоты в представлении минойцев),
узорчатого платья с оборками до самых пят, воланами и лента-
ми; иногда поверх него надет передник, руки украшены брасле-
тами. Большое внимание уделено прическе, с завитками надо
лбом, длинными локонами, падающими на грудь и спину.

Существенным отличием эгейского искусства является ред-
кая наблюдательность художника, его любовь к природе, про-
являющаяся в самых разнообразных растительных орнаментах,
составляющих фон микенских фресковых росписей или укра-
шающих сосуды разнообразных форм. Народ, которому при-
надлежит эта керамика, сроднился с морем, поэтому так часто
на критских сосудах встречаются изображения морских живот-
ных — каракатиц, морских звезд, осьминогов, охватывающих
своими щупальцами поверхность сосуда, подчеркивая тем са-
мым его форму. В настенных росписях микенских дворцов, на
фресках острова Фера, широко представлены изображения жи-
вотных и птиц.

Микенское искусство и архитектура, как уже говорилось,
восприняли многое с Крита, особенно после того, как ахейцы,
обитатели микенских «бургов», утвердились там в середине
XV в. до н. э. Если в живописи авторы фресок микенских
дворцов следовали почти полностью критским образцам, то в
архитектуре проявилась их полная самостоятельность. И здесь
многое определялось причинами социально-политического ха-
рактера: внешние формы микенских цитаделей диктовались
необходимостью защиты от вражеских нападений.

Минойско-микенское искусство, первоначально европейского
искусства, просуществовало вплоть до XII в. до н. э., когда
микенские крепости пали под ударами новых пришельцев-
завоевателей.

¹ Раскопки холма Гиссарлык были закончены лишь к 1938 г. на средства американского университета в Цинциннати. Их руководитель К. Блеген начиная с 1952 г. публиковал итоги своих работ в многотомном издании «Троя». С 1988 г. работы на Гиссарлыке возобновились под руководством немецкого профессора Манфреда Корфмана.

² Позднее, в 1952 г., были открыты в нижнем городе Микен новые захоронения (могильный круг Б), но они оказались намного беднее.

³ В дальнейшем вывод В. Дерпфельда был еще более уточнен. К. Блеген признал за гомеровский город Трою VII. А В. Дерпфельд, ознакомившись с аргументацией коллеги, признал его правоту, и сейчас мнение Блегена является общепризнанным.

⁴ Сходные «дворцы» были обнаружены и в других местах Крита — в Фесте (на юге Крита), Маллии, Като-Закро. Сам термин «дворец» условен: истинное предназначение этих комплексов и социальная структура общества, построившего их, остаются до настоящего времени в значительной степени загадочными.

⁵ Они сначала были открыты Эвансом в Кносском дворце, но позднее в большом количестве обнаружены К. Блегеном при раскопках дворца Нестора в Пилосе (на Пелопоннесе), а затем и в других местах материковой Греции, связанных с микенской культурой.

⁶ Дольше всего в Греции такая система письменности удержалась на острове Кипр (кипрский силлабрий). Он прекратил там свое существование в III в. до н. э.

⁷ Ковбои рассказывали Эвансу, что для таких игр потребовалась бы тщательная и длительная подготовка.

⁸ Минойско-микенское происхождение культа Зевса Диктейского точно удостоверяется одной из табличек линейного письма Б (Fr 1), где он так и назван — Зевс Диктайос (см.: Бартошек А. Златообильные Микены. М., 1991. С. 203).

⁹ Луры С. Я. Язык и культура Микенской Греции. М.; Л., 1957. С. 321.

¹⁰ Культ бога в образе быка засвидетельствован также в Финикии и в Библии (Исход. 32).

¹¹ Сидорова Н. А. Искусство Эгейского мира. М., 1972. С. 81.

¹² Тогда можно понять причину хранения огромных запасов продовольствия в кладовых Кносского дворца.

¹³ Сидорова Н. А. Искусство Эгейского мира. С. 108. Ил. 103.

¹⁴ Там же. С. 111. Ил. 106.

¹⁵ Н. А. Сидорова допускает неточность, утверждая, что она не встречается ни в одной из стран древнего мира (см.: Сидорова Н. А. Искусство Эгейского мира. С. 110).

¹⁶ Сидорова Н. А. Искусство Эгейского мира. С. 111. Ил. 107.

¹⁷ В книге А. Бартошека эта фреска названа «сценой охоты», но здесь вкралась какая-то ошибка. См.: Бартошек А. Златообильные Микены. М., 1991. С. 192 сл.

¹⁸ Сидорова Н. А. Искусство Эгейского мира. С. 107. Ил. 102.

¹⁹ Там же. С. 109.

²⁰ Таково, например, описание поездки на колеснице царевны Навсикаи:

Бич и блестящие вожжи взяла Навсикая и звучно
Мулов стегнула...

Одиссея. VI.82–83

²¹ Бартошек А. Златообильные Микены. С. 153–154.

²² Сидорова Н. А. Искусство Эгейского мира. С. 173.

Центры микенской цивилизации, выступающие в поэмах Гомера как столицы его персонажей, великих вождей ахейского войска, подверглись, как выяснили археологи, насильственному разрушению, но не все одновременно, а с промежутками в 50—100 лет. Время начала этого процесса — рубеж XIII—XII вв. до н. э. Пилос, Микены, Тиринф были опустошены, дворцы (как Пилосский) сожжены, пострадали и более мелкие центры, многие из которых так и не смогли оправиться. Причиной этой катастрофы большинство исследователей считает вторжение дорян, переселившихся на Балканский полуостров позже всех других греческих племен. В греческой легендарной традиции сохранились отчетливые воспоминания об этом вторжении, вытеснившем греков ахейского племени с исторической арены.

В истории Греции классической эпохи ахейские полисы играют совершенно ничтожную роль. Гомер знал, что доряне в событиях, о которых повествуют поэмы, активно участвовать не могли (их попросту не было), и поэтому о дорийцах он практически не упоминает, за исключением двух мест, где идет речь о предметах, относящихся ко времени жизни поэта. Упоминание о дорийцах мы находим в «Одиссее» (XIX. 172—179), в тех строках, где поэт рассказывает о пестром этническом составе населения Крита, и в «Илиаде», где речь идет о кораблях Тлеполема, сына Геракла (II. 655 сл.). Часть ахейцев была ассимилирована дорийцами. В Спарте мы находим два аристократических рода, Эгидов и Талфибиадов, которые гордились своим ахейским происхождением. Цари рода Агиадов в Спарте также считали себя ахейцами, потомками додорийских царей Спары. Но в подавляющем большинстве ахейское население полуострова было вытеснено на земли, малопригодные для сельского хозяйства. Так случилось на Пелопоннесе, где ахейцы были изгнаны с самых плодородных земель и оттеснены на Аркадское плато. Значительная часть их была вынуждена эмигрировать.

Те же ахейцы с Пелопоннеса успешно колонизовали Кипр и Памфилию, о чем красноречиво свидетельствует не только мифологическая и историческая традиция, но и полное совпадение кипрско-памфилийского диалекта с аркадским.

В эпоху, о которой идет речь, движение затронуло все греческие племена как цепная реакция. В XI в. до н. э. происходит заселение греками побережья Малой Азии и островов Эгейского моря. Явление это известно в науке под названием эгейской колонизации. Заселение северной части малоазиатского побережья имело исходным пунктом Северную и Среднюю Грецию (Беотия, Фессалия), побережья к югу от Смирны — Аттику и Эвбею (Халкида, Афины), дорийцы колонизовали побережье Карики (Галикарнасс, Книд). Острова Эгейского моря были заселены представителями различных греческих племен — диалекты островов представляют такую же пеструю картину, что и диалекты малоазиатского побережья. Но было бы значительным упрощением считать дорийское вторжение единственной причиной колонизационного движения. Аттика, к примеру, устояла перед этим вторжением, но тем не менее приняла активное участие в колонизации Малой Азии (как мы уже упоминали, Милет считался колонией Афин).

С разрушением микенской цивилизации в истории Греции наступает длящийся с X по VIII в. до н. э. период, который называют «темными веками». Он характеризуется тем, что с разрушением микенских дворцов пала и система централизованных микенских государств с их иерархией чиновников, порядком землепользования, строгой хозяйственной отчетностью; исчезла и сама письменность — линейное письмо Б, вариант которого остался только на Кипре (так называемый кипрский силлабрий, просуществовавший там до III в. до н. э.). Вместо этого мы сталкиваемся с родовым строем в греческих территориальных общинах, племенными вождями, примитивным бытом и полным отсутствием письменности. Эта жизнь отражена в поэмах Гомера.

В области изобразительного искусства в «темные века» наблюдается полное исчезновение традиций высокоразвитой минойско-микенской живописи и пластики, от великолепных образцов минойской керамики не остается и следа. Черты упадка становятся заметными уже к концу XIV — началу XIII в. до н. э. К этому времени относится кратер из Британского музея,



Кратер Зевса
из Энкоми на Кипре

на котором в условно-схематическом стиле изображены колесницы со стоящими в них фигурами, в которых мы не можем различить даже частей человеческого тела: они состоят из полуокружностей, соединенных с неким подобием лица. Столь же примитивно выглядят впряженные в колесницу кони. Подобную колесницу мы видим и на знаменитом кратере Зевса из Энкоми на Кипре, уже упоминавшемся выше и относящемся приблизительно к тому же времени. Перед очень условным изображением колесницы стоит представленная в виде некоего подобия закругленного прямоугольника человеческая фигура, которая держит в руках весы. Большинство исследователей справедливо сопоставляет эту сцену со знаменитой «психостасией» «Илиады», где описывается, как Зевс решает судьбу вступивших в единоборство Ахиллеса и Гектора:

*Зевс распостер, Промыслитель, весы золотые: на них он
Бросил два жребия смерти, в сон погружающей долгий...
Взял посредине и поднял: поникнул Гектора жребий...*

Илиада. XXII. 209—212

Под этой группой на вазе изображена еще одна человеческая фигура, составленная из прямых линий, обозначающих руки, ноги и лук, который эта фигура держит в руке. Близки по стилю к кратеру Зевса из Энкоми недавно найденная на Крите пиксида, относящаяся к концу XIV или к XIII в. до н. э., а также ларнак, глиняный гроб высотой около метра, украшенный рисунками, хранящийся в музее Хании на Крите. На пиксиде изображен человек в виде квадрата с возвышающимся конусом, который должен служить шеей, увенчанным кружком — головой. В руках, представляющих собой две линии, он дер-

жит ветку — в левой руке и лиру — в правой. Слева от этого рисунка изображены обычные священные символы минойской религии — лабрисы, под которыми помещены две пары «рогов посвящения».

Те же священные символы мы видим на одной из торцовых сторон ларнака (на другой торцовой стороне нарисованы три стилизованных козла). Совершенно загадочен сюжет, изображенный на длинной стороне саркофага. Мы видим здесь крайне примитивно нарисованных четвероногих с высокими рогами, рядом с которыми находятся телята в позе сосунков. Стилизованные стрелы, вонзившиеся в спину двух «коров» (как условно мы их назовем), показывают, что они являются объектом охоты. Три человеческие фигуры, присутствующие здесь же, по стилю точно совпадают с фигурой Зевса на кратере из Энкоми: это прямоугольники с парой линий вверху и внизу, долженствующих изображать руки и ноги. Торчащая вверху между руками линия с кружком на конце должна изображать голову и шею. Странные полуовалы, в одном из которых помещена человеческая фигура, ничем не объяснимы, как и странного вида птицы, изображенные рядом. Несмотря на загадочность сюжета, примитивность и линейность изображений говорят за то, что этот стиль — предшественник геометрического стиля.

Черты примитивизации усиливаются в так называемую постмикенскую эпоху, и к X в. мы сталкиваемся со стилем вазовой живописи, который назван геометрическим. Его развитие следует связывать с примитивизацией всего образа жизни греческого общества после крушения микенской цивилизации. Он был обусловлен кризисными явлениями, сменой форм хозяйствования, общим упадком изобразительного искусства. Отличительной чертой такой живописи является орнамент из прямых линий, шахматного узора, меандра, который надолго станет



Ларнак позднемикенского
времени из Армени

характерным признаком украшающих орнаментов в греческом искусстве (французы называют этот узор «а ля грек»), а также волнистых линий, треугольников и квадратов. Впервые вазы такого типа были обнаружены на древнем кладбище в Афинах. Они были огромной величины — до полутора метров высотой. Кладбище находилось у Дипилонских ворот, поэтому на первых порах вазы этого типа стали называть «дипилонскими». Стиль орнамента на них называют протогеометрическим. В протогеометрических вазах заметно стремление к симметрии, пропорциональности, ясности композиции — это те принципы, которые станут характерными для более позднего греческого искусства. Характерным обстоятельством следует считать то, что именно Афины, не затронутые дорийским вторжением, явились родиной геометрического стиля, центром производства ваз, расписанных таким орнаментом. На вазах протогеометрического стиля фигуры людей и животных появляются сравнительно поздно. Для человеческих фигур геометрического стиля характерна крайняя условность изображения, полный «геометризм»: туловище изображается в виде треугольника, голова в виде окружности, руки обозначаются прямыми линиями. Первые вазы протогеометрического стиля относятся ко второй половине X в. до н. э., а существовать геометрический стиль продолжал до самого конца VIII в. до н. э.

Вазы геометрического стиля имеют разнообразные формы — это и амфоры, и кратеры, и пиксиды, небольшие глиняные сосуды плоского типа, заменявшие женщинам современные шкатулки. Наиболее интересны и отличаются богатством рисунка амфоры, достигающие очень больших размеров. Эти древние вазы украшены темно-коричневыми рисунками по красновато-желтому фону глины. Деление поверхности сосуда приспособлено к его форме, при этом иногда не оставляет свободного места, все покрыто орнаментом. Растительные мотивы почти исключены, а если встречаются животные, то они имеют также геометризованные формы: они угловаты, с тонкими шеями и длинными ногами.

В Афинах, в музее Керамика, хранится пиксида раннегеометрического стиля, относящаяся к IX в. до н. э. Эта глиняная шкатулка очень проста по форме, и всю ее боковую поверхность покрывает узор в виде очень крупно выписанного меандра. Низ и верх

расписаны очень простым узором, напоминающим ряд высоких треугольников. Но очень гармонично сочетается с формой сосуда крышка, где ручку заменяет фигурка стилизованной лошади. Части тела животного не дифференцированы, передан лишь общий облик, напоминающий глиняные игрушки: в величине самой фигурки коня соблюдено чувство меры.

Одним из самых распространенных сюжетов на амфорах геометрического стиля является похоронный обряд. Поскольку такие амфоры служили своеобразным памятником усопшему, это не должно удивлять. В Национальном археологическом музее Афин хранится большая амфора, высота которой 1,55 м. На самой широкой ее части изображен обряд выноса тела и оплакивания покойника. На высоком ложе помещена человеческая фигура, грудь которой очерчена в виде треугольника, а остальная часть тела, имеющая более мягкие очертания, присоединена к груди тонкой продолговатой линией и изображена в странном ракурсе: она лежит боком, повиснув в пространстве. С обеих сторон ложа симметрично стоят плакальщицы с воздетыми кверху в знак горя руками. Их тела также представлены в форме треугольников, бедра и ноги имеют известную округлость, головы с утиным носом больше похожи на птичьи. Мастер попытался показать и участие в похоронном обряде ребенка, но он отличается от взрослых только величиной фигуры. Перед самым ложем (на рисунке они оказываются под ложем) — четыре сидящих плакальщицы. Остальная поверхность амфоры расписана орнаментом в виде горизонтальных полос, фризов, состоящих из разнообразных геометрических фигур и меандров, простых и более сложных. В самом низу горловины амфоры тонкий фриз состоит из повторяющихся фигурок какого-то животного с длинной шеей и повернутой



Амфора с изображением оплакивания покойника



Погребальный кратер с изображением процессии колесниц и оплакивания покойника

назад головой. Каждая полоса орнамента отделена от другой тремя концентрическими линиями. Вся композиция носит линейный характер, заметно стремление к симметрии, заполнению всего пространства.

На фрагменте кратера, происходящего из того же кладбища близ Дипилонских ворот, представлена сцена, особенно популярная в греческой вазовой живописи классического периода, — выезд воина. Очень наивно показана колесница — ее колеса поставлены рядом, и также рядом показаны фигурки воинов, из которых один держит щит, а второй управляет упряжкой. Сцена заставляет вспомнить героев гомеровских поэм, которые тоже попарно прибывают на поле

боя и затем уже сражаются в пешем строю. Так же наивно изображена пара лошадей, запряженных в колесницу: она выглядит странным животным, имеющим восемь ног и две головы. Пространство между людьми и колесницей сплошь заполнено орнаментом, пояса которого отделены концентрическими окружностями. Точно такие же колесницы изображены на большом погребальном кратере середины VIII в. до н. э., хранящемся в Национальном археологическом музее Афин, с той лишь разницей, что изображена целая процессия таких колесниц и на каждой из них стоит воин. Не исключено, что эта процессия изображает участников состязаний, устраиваемых в честь покойника: она составляет нижний фриз кратера, в то время как верхний его фриз посвящен сцене оплакивания покойника, подобной описанной выше. Так же как на других вазах этого типа, остальное пространство занято орнаментом в виде концентрических окружностей, между которыми располагаются различного типа меандры.

Несмотря на единые художественные принципы, геометрическое искусство не было однообразным, и стремление к развитию, поиску нового, так характерное для греческой классики, мы можем проследить и здесь. Если самые ранние вазы, XIX в., имеют еще очень простой геометрический узор, то на вазах VIII в. до н. э. он все более усложняется и совершенствуется, орнаменты становятся все более разнообразными, фантазия рисовальщика все более богатой. Орнамент подчеркивает архитектуру вазы, как бы формирует ее, гармонически составляя с формой вазы единое целое. Ваза больших размеров становится монументальным произведением искусства и не кладется покойнику в могилу в качестве погребального инвентаря, но становится своеобразным памятником, устанавливаемым в углублении на краю могилы.

В позднегеометрическом искусстве заметно усложняются сюжеты, приобретают самостоятельное значение фигурные изображения. Таким сложным сюжетом является кораблекрушение, представленное на небольшой вазе, хранящейся в Мюнхенском музее и относящейся к концу VIII в. до н. э. На горловине сосуда изображен перевернутый корабль, окруженный фигурами людей, выполненных в обычном геометризованном стиле, вперемишью с рыбами, что, по замыслу художника, должно показывать, что люди эти тонут, «идут к рыбам». Пропорции не соблюдены — корабль настолько мал, что на нем поместилась верхом лишь одна фигура из числа терпящих кораблекрушение.

К концу геометрической эпохи художники, мастера расписных vaz, создают уже более объемные фигуры, разнообразят сюжеты, вводя в рисунок не только людей, но и животных, птиц, рыб. Образцом такого стиля может служить амфора из Беотии, на которой изображена женщина, скорее всего богиня, окруженная фигурами двух стилизованных хищных зверей (по-видимому, пантер); по обеим сторонам ее головы, над распростертыми руками, летят две птицы, а все свободное пространство расписано узором — свастиками. Фигура богини объемна, но эта объемность по-своему «геометризована»: руки составлены из почти прямоугольных плоскостей, туловище напоминает трапецию, поставленную меньшим основанием книзу, от линии бедер падает одежда, украшенная изображением рыбы. Скорее всего, эта богиня — властительница животного мира,

«Потνια терон», как она названа в «Илиаде» (XXI. 470 сл.); там же она названа «Артемидой Агротера», «охотница», причем то, что она являлась охотницей, не мешало ей быть охранительницей животного царства.

В «темные века», когда в вазовой живописи господствовал геометрический стиль, создавались и произведения мелкой пластики (как предполагают, крупные статуи в искусстве этого периода отсутствовали). До нас дошли лишь небольшие бронзовые статуэтки и глиняные фигурки, украшавшие вазы. Среди них выделяется своей линейностью как бы сплетенная из толстых нитей фигурка сидящего человека (эта бронзовая статуэтка, найденная в долине Алфея и относящаяся к концу IX — началу VIII в. до н. э., хранится в музее американского города Балтимора — Уолтерс арт Геллери). Сидящий мужчина прижал к лицу обе руки, вырастающие в виде толстых проволок из плеч, они округло изогнуты и прижаты к лицу, черты которого едва обозначены. Поза строго симметрична, если статуэтку разрезать по линии от носа и далее вниз, то получатся две почти полностью идентичные половины. Несмотря на условность трактовки частей тела, фигурка выразительна и поза реалистична: локти, упершиеся в колена, руки, прижатые к лицу, выхвачены из жизни и говорят о наблюдательности мастера.

К VIII в. до н. э. относится найденная в конце 30-х гг. нашего века на острове Кос, в Серайе, бутылкообразная статуэтка женщины с длинной шеей, в конце которой нарисованы огромные глаза и нос. Шея украшена горизонтальными окружностями, на груди вверху мы видим две свастики, симметрично расположенные по обеим сторонам, ниже — какой-то непонятный знак, может быть иероглиф, но, скорее всего, прообразом замысловатый геометрический узор, по бокам которого размещены два прямоугольника с перекрещивающимися внутри диагоналями. Руки женщины едва отделены от туловища, плотно прижаты к животу и тоже расписаны геометрическим узором. Сочетание скульптурного и живописного эффектов, характерное для этой статуэтки, было, по всей видимости, распространенным явлением в произведениях мелкой пластики, материалом для которой служила глина.

Уже к середине VII в. относится хранящаяся в Нью-Йорке (дар Джона Пирпонта Моргана в 1917 г.) парная отлитая

из бронзы статуэтка (высотой 11,4 см), представляющая кентавра и человека, руки которых переплелись. Скорее всего, художник решил изобразить схватку — так начал развиваться сюжет, столь популярный в искусстве классической эпохи и обычно называемый «кентавромахией». Задачу создания фигуры кентавра, получеловека-полуконя, художник решил очень наивно: к человеческой фигуре он присоединил конский круп с огромным хвостом, упирающимся в землю, вместе с двумя конскими ногами, в геометрически линейном сочетании. Стоящий перед кентавром герой значительно выше ростом, но черты геометрического стиля сказываются в осиной талии, в лишенных моделировки руках (в правой руке он, по-видимому, держал меч, но эта часть отломана). Точно так же характерны для геометрического стиля преувеличенно мощные ягодицы, бедра и ноги, с подчеркнуто выпуклой массой мышц, очень обобщенно трактованной. Характерное для греческого искусства стремление создать образ сильного и мужественного воина уже проявилось в этой парной статуэтке, но решена задача еще наивно и неумело. Особенно искаженными пропорциями отличается форма головы сражающегося с кентавром воина, с преувеличенно мощным затылком и выдвинутым вперед подбородком. Колпаки, похожие на шлемы, венчают головы как воина, так и кентавра.

Традиции геометрического искусства продолжали существовать еще в VII в. до н. э. — к середине VII в. относят хранящуюся в музее изящных искусств Бостона статуэтку бога Аполлона, которую посвятил божеству некий Мантикл, сообщающий об этом своем даре в надписи на бедрах своего приношения. Она сформована скульптором в строго геометрических традициях —



Схватка человека и кентавра



Аполлон.
Статуэтка, посвященная
божеству Мантиклом

треугольное тело до бедер, округлые, но бесформенные ноги, как бы прилепленные к туловищу, очень высокая шея. Крупное выразительное лицо с круглыми глазами смотрит прямо на зрителя, вдоль головы до самых плеч спадают завитые локоны, строго симметрично по обеим сторонам головы. Но в отличие от других изображений человека в геометрическую эпоху мы видим в этой фигуре уже попытку моделирования мышц груди. Крутые широкие плечи подчеркивают мужественность облика. Стиль этой статуэтки можно обозначить как переходный от геометрической к архаической эпохе в истории греческой пластики.

Кажущееся скромное место, которое занимает геометрическое искусство в истории изобразительного искусства Древней Греции, тем не менее дает нам возможность получить представление о его истоках, в нем отчетливо, хоть и в зародышевом состоянии, проявляются те черты, которые получают дальнейшее развитие в искусстве архаики. Освободившись от прежней скованности и условности, греческая пластика и живопись обретут в классическом искусстве ту свободу совершенства, которая составила ее вечную славу.

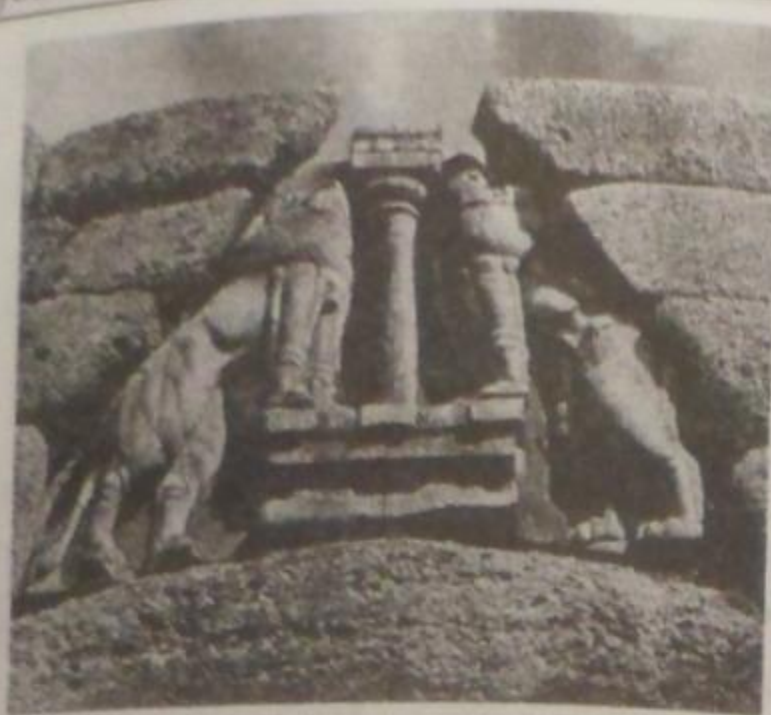
Глава 5 АРХИТЕКТУРА

Строительное искусство древних греков уходит своими корнями в далекую микенскую эпоху. От ахейских государств, образовавшихся к середине II тысячелетия до н. э., до нас дошли значительные строительные комплексы, развалины дворцов микенских властителей, мощные укрепления микенских «бургов» в виде стен, окружающих акрополи микенских поселений. В поэмах Гомера Микены выступают в качестве могущественного политического центра ахейской цивилизации и названы «златообильными», что косвенно подтвердил богатый погребальный инвентарь шахтных гробниц, раскопанных Шлиманом на микенском акрополе. Но в начале V в. до н. э. Микены были незначительным полисом Аргολиды, пославшим в общегреческую армию, выступившую против персов, лишь небольшой отряд гоплитов — 80 человек (*Геродот. История VII. 202*). Через 12 лет после этих событий Микены стали жертвой нападения своих могущественных соседей с Аргосом во главе. С той поры город опустел и более не восстанавливался. Павсаний, посетивший эти места во II в. н. э., сообщает: «До сих пор все еще сохранились от Микен часть городской стены и ворота, на которых стоят львы... Тут могила Атрея, а также и могилы тех, которые вместе с Агамемноном вернулись из Илиона...» (*Павсаний. Описание Эллады. II. 16. 4*).

Микенский акрополь, расположенный на высоком холме, окружен мощной оборонительной стеной. Внутри цитадели сохранились руины царского дворца с парадным залом — «мегароном», остатки другого сооружения, названного археологами «колонным домом», а также могильный круг, где и были открыты Шлиманом шахтные гробницы. За пределами стен акрополя Микен, у подножья холма, открыт ряд купольных гробниц, среди которых выделяется своими размерами так называемая сокровищница Атрея, каменные гробницы и частные строения. Оборонительные стены микенской цитадели сложены из огромных каменных блоков и сохранились достаточно



«Львиные ворота» в Микенах



Рельеф над воротами

хорошо, особенно в той части, где расположен главный вход в цитадель, «Львиные ворота», описанные Павсанием. Конструкция ворот свидетельствует о высокой строительной технике древних обитателей Микен. Три массивных призматических блока образуют порог и боковые столбы ворот, имеющих правильную форму квадрата со стороной в 3 м. Порог сохранил следы колеи от проезжавших повозок. Ворота перекрыты громадным многотонным каменным блоком, которому сверху придана округлая форма. Они встроены в массивную, сложенную из таких же громадных блоков, каменную стену. Для облегчения конструкции в кладке этой стены над воротами оставлен треугольник. В него вставлена известняковая плита с рельефным изображением двух львов, вставших на задние лапы по обеим сторонам колонны, возвышающейся на высоком пьедестале; передними лапами они опираются на этот пьедестал. Обрамляющие плиту блоки стены стесаны так, что в них точно вписана плита с барельефом, по принципу ложного свода или напуска.

Техника ложного свода применена и в сокровищнице Атрея, круглой гробнице, толосе, как принято называть сооружения этого типа, расположенной у подножия микенского акрополя. Она является выдающимся образцом этого типа памятников и великолепным образцом строительного искусства древних обитателей Микен. Толосы сооружались в микенскую эпоху повсеместно начиная с XVI в. до н. э. Как и «Львиные ворота»,

эта гробница относится примерно к XIII в. до н. э., к более поздним памятникам, чем шахтные гробницы. Центральная круглая камера этого сооружения сложена из массивных каменных кубов, положенных кругами так, что каждый верхний круг несколько выдается над нижним. Постепенно сужаясь, эти круги образуют купол, перекрытый сверху плитой, так что 33 ряда каменных блоков смыкаются на высоте 13,4 м. Выступающие ступеньками части ложного свода были сглажены и образовали сфероидную поверхность. Поверхность купола была, по-видимому, украшена бронзовыми розетками, частично даже позолоченными. От них остались только отверстия для стержней, которыми они крепились к своду. Подножие большого толоса имеет диаметр 14,5 м, а высота его 13,2 м. Из толоса дверь вела в погребальную камеру, высеченную в скале, служившую, по-видимому, местом покойника, тогда как центральная камера хранила принесенные дары. К самому толосу вел длинный коридор, так называемый *дромос*, открытый сверху, выходящий во входной коридор, сообщающийся с камерой. Этот входной коридор, *стомион*, перекрыт двумя каменными блоками, из которых внутренний весит около 120 т. Вход в толос был оформлен в виде роскошного портала с двумя полуколоннами из зеленого камня по обеим сторонам, увенчанными капителями в виде круглой подушки, и карниза под ней, украшенного кольцом из листьев. Точный инженерный расчет заставил строителя оставить незаполненный треугольник над плитой, перекрывающей портал, чтобы облегчить конструкцию, — так же, как это сделано в «Львиных воротах» Микен. Над всем сооружением был насыпан земляной курган.

Еще более внушительное впечатление, чем микенская крепость, оставляет крепость Тиринфа, другого центра ахейской цивилизации, расположенная также на холме, возвышающемся на 20 м над равниной. Стены крепости сложены из громадных глыб известняка, вес которых достигает иногда 12 т.



Мегарон Пилосского дворца



Толос Атрея

Время создания этой крепости приблизительно совпадает со временем постройки микенского оборонительного комплекса. Стены тиринфской крепости двойные, и пространство между обеими стенами заполнено мелкими камнями. Громадный вес камней, из которых выложены стены, избавлял строителей от использования какой-либо цементирующей смеси. Как и в микенской крепости, в Тиринфе мы находим большой мегарон и многочисленные другие помещения, использовавшиеся для хозяйственных нужд. Особенностью Тиринфской крепости являются также галереи, проложенные внутри стен, и казематы, в которых могли укрыться защитники крепости. Мощь всего сооружения настолько поражала позднейших писателей античности, что они принимали на веру (как это сделал, например, Страбон в своей «Географии») легенду, согласно которой стены Тиринфа построили одноглазые великаны, циклопы, приглашенные царем Пройтом из Ликии. Толщина стен в среднем равняется 4,5 м, но в некоторых местах она достигает 17 м.

Микены и Тиринф — не единственные памятники микенской эпохи на территории Арголиты: археологи обнаружили свыше 40 мест, хранящих следы микенской культуры. Поселения микенской эпохи обнаружены и в Средней Греции (Беотия, Аттика), и на юго-западе Пелопоннеса.

В 1939 г. американский археолог К. Блеген и греческий ученый К. Куруниотис раскопали в южном Пелопоннесе большой строительный комплекс, относящийся приблизительно к XIII в. до н. э.¹ Местонахождение этого комплекса точно совпадало с описанным Гомером «песчаным Пилосом», городом, где царствовал старец Нестор, один из наиболее часто упоминаемых героев Гомера. Раскопанное ими городище находилось на высоком холме Эпано Энглианос, господствовавшем над окрестной равниной, и представляло собой развалины огромного дворца с фресковой живописью. Величина этого дворца и планировка

внутренних помещений имели много сходных черт с соответствующими дворцами Микен и Тиринфа.

Открытый Блегеном и Куруниотисом строительный комплекс, получивший в науке название «дворец Нестора», состоит из трех довольно четко различающихся частей: «нового дворца», площадью около 1500 м², и значительно уступающего ему по занимаемой площади «старого дворца», а также подсобных помещений и складов, расположенных в восточной части комплекса.



Тиринф. Стены цитадели

Центральным помещением «нового дворца» является мегарон — обширный зал площадью около 130 м², почти квадратный в плане, посередине которого расположен круглый очаг диаметром 4 м, приподнятый над полом на высоту 20 см. Очаг был окружен четырьмя деревянными колоннами, служившими опорой свода (от этих колонн сохранились лишь каменные базы). Очаг топился «по-черному», и дым выходил через обширное отверстие в крыше здания. Вертикальные края очага украшены узором, изображающим языки пламени, а стены мегарона были расписаны живописными изображениями грифонов и львов. Этот мегарон обычно называется «большим» в отличие от малого мегарона, который некоторыми исследователями без достаточных оснований принимается за апартаменты «царицы». В помещении рядом с этим малым мегароном пол был расписан квадратами, внутри которых сменяются изображения различных морских животных — осьминогов, дельфинов. Такие узоры свидетельствуют о связях обитателей дворца с морем — не случайно главным божеством, почитавшимся в Пилосе, был Посейдон. Именно ему приносил в жертву черных быков старец Нестор, когда прибыл юный Телемак, отправившийся на поиски отца (Гомер. Одиссея. III. 6—7). Мегарон служил парадным залом; здесь, вероятно, собирались приглашенные на пиршество гости, а стены были увешаны оружием,

как во дворце Одиссея на острове Итака. Возможно, и во дворце Одиссея, где женихи Пенелопы жарили на вертелах туши козлов и баранов из стада хозяина дома, был такой же очаг, как в мегароне Пилосского дворца. На угольях такого очага готовились козы желудки, наполненные жиром и кровью (предводитель женихов Антиной подарил один из них самому Одиссею, явившемуся в рубище нищего неузнанным в свой дворец, за победу в драке с местным нищим, бродягой Иром) (Гомер. Одиссея. XVIII. 44–50).

Особенность архитектурной конструкции мегарона Пилосского дворца, свойственная также мегаронам Микенского и Тиринфского дворцов, состояла в том, что по отношению к поперечной стене, в которой была дверь, ведущая в мегарон, продольные стены были выдвинуты несколько вперед так, что образовалось свободное пространство перед входом в зал (это открытое помещение обычно называют *продомос*).

Археологические данные, а также сведения, которые можно почерпнуть из прочитанных ныне текстов линейного письма Б (целый архив таких надписей был найден в одном из помещений Пилосского дворца), свидетельствуют о том, что Пилосский дворец был центром политического объединения, в которое входили целый ряд мелких поселений. Названия их встречаются в «Илиаде» (IX. 149 сл.) и у Страбона (VIII. 4. 1), и исследователи успешно сближают эти названия с поселениями, упомянутыми в пилосских надписях линейного письма Б¹. Мы можем, таким образом, с уверенностью говорить о существовании в микенскую эпоху Пилосского государства, центром которого являлся дворец Нестора, сходный с соответствующими «дворцами» Микен и Тиринфа.

В конце XIII в. до н. э. центры микенской или, вернее, ахейской цивилизации подверглись нападению, были сожжены и разрушены². Упадок микенской культуры был длительным процессом, население некоторых микенских государств упорно цеплялось за старые места обитания. Ряд микенских дворцов подвергся разрушению уже позднее, в конце XII в. до н. э.³

Хотя религия занимала значительное место в жизни обитателей микенских государств, формы поклонения божеству, существовавшие в это время, значительно отличались от тех, которые характерны для более поздних периодов истории Элла-

ды. Олимпийская религия складывалась в «темные века» (X–VIII вв. до н. э.) и окончательно оформилась в «геометрическую эпоху» (конец IX–VIII в. до н. э.). Религия микенской эпохи в принципе обходилась без культовых статуй богов, служивших предметом поклонения, и поэтому не было нужды в «жилищах богов» — храмах, где обитали бы эти боги.

На ранней стадии развития олимпийской религии статуи богов были еще весьма примитивными — мы можем судить о них по тем оберегавшимся как величайшие святыни деревянным изображениям (*ксоанам*), описания которых дошли до нас. Чтобы уберечь эти изображения от влияния атмосферных осадков, нужны были специальные помещения — *храмы*, и поэтому греческая архитектура древнейшей поры была прежде всего храмовой архитектурой.

Греческий храм в отличие от европейских церквей и соборов не был местом, где молящиеся общались с божеством, произнося молитвы и творя соответствующие религиозные обряды. Его главной функцией было служить «жилищем бога». Но, помимо этого, храм постепенно становился средоточием государственной и общественной жизни в том смысле, что в нем могла находиться государственная казна, он мог служить архивом, где хранились важнейшие документы; наконец, в нем хранились посвящения богам. Местом, где совершались религиозные обряды, была священная ограда храма, *темен*, где стоял алтарь, на котором под звуки флейт и лир при благоговейном молчании окружающих сжигались тук и кости жертвенных животных. Мясо животных распределялось между членами общины, в зависимости от их общественного статуса (до нас дошли соответствующие надписи). Миф о Прометее («Промыслителе») объясняет происхождение этого обычая. Между богами возник спор о том, какая часть туши должна доставаться людям, а какая — богам, и Прометей взялся разрешить его. Зарезав двух быков, он в одну кучу сложил мясо, а в другую, большую по размерам, кости, покрыв их жиром. Прикрыв обе кучи шкурами убитых животных, он предложил Зевсу выбрать одну из них. Верховный олимпийский бог выбрал ту, что по объему была больше, и таким образом мясо досталось людям...

Как и первые статуи, древнейшие храмы строились из дерева или сырцового кирпича и по конструкции точно совпадали



Планы греческих храмов

с мегароном микенской эпохи. Прямоугольные в плане, причем поперечная сторона была вдвое меньше продольной, они были еще очень примитивны, торцы продольных стен выдавались вперед, образуя свободное пространство перед входом. Эти торцы принято называть латинским термином *анты*, и храмы в антах принадлежат к древнейшему типу греческих храмов. Время их появления — примерно середина VIII в. до н. э. В это время первобытная родовая община у греков начинает превращаться в полис, город-государство. От материальных возможностей полиса зависели размеры храма, его украшения, используемые при строительстве материалы. Часто древние микенские дворцы, там, где они сохранились, переделывались в храмы. Так, на месте мегарона в Микенах был сооружен в более поздние времена храм олимпийскому божеству.

В эпоху ранней эгейской колонизации, когда греки покорили острова восточной Эгейды и заселили побережье Малой Азии, они принесли на новые места обитания культы своих богов и создали здесь их культовые места, самые ранние из которых назвать храмом было бы не совсем точно. Традиции микенской архитектурной застройки здесь не было, и древнейший храм на острове Самос, посвященный богине Гере, покровительнице самосцев, построенный около 800 г. до н. э., имел в плане вид прямоугольника, одна из сторон которого в пять раз меньше другой. Перекрытия храма были деревянными. В первой половине VII в. до н. э. храм был перестроен (он перестраивался не менее трех раз) и окружен деревянной колоннадой, став, таким образом, прототипом того вида греческих храмов, который называется *периптером* («вкруговую охваченным крыльями»).

ми»). Колоннада расширяла пространство храма и позволяла расширить крышу так, что стены, сложенные из не очень прочных материалов, получали лучшую защиту от дождя.

Наряду с двумя упомянутыми типами храмов, храмом в антах и периптером, в Элладе архаического периода строились *простильные* и *амфипростильные* храмы. Время их появления не поддается точному определению, но они также принадлежат к числу ранних. Если у основного помещения антового храма убрать анты и заменить их колоннами, то фасад будет представлять собой портик, или *пронаос*. Такой храм называется *простильным*. В амфипростильном храме подобный портик добавлен со стороны заднего фасада. В процессе усложнения храмовой архитектуры в схему периптера — храма, окруженного колоннадой со всех сторон, — был добавлен дополнительный ряд колонн со стороны обоих фасадов с целью увеличения декоративности и пышности. Такой храм называется *диптером*. Добавочный ряд колонн усиливал глубину портика (пронаоса) и производил особо живописное впечатление, радуя глаз игрой света и тени в преддверии храма.

В VII—VI вв. до н. э. многие греческие полисы переживают экономический подъем, связанный с развитием средиземноморской торговли и усилением колонизационного процесса. Возникают такие крупные торговые центры, как Коринф или Халкида на Эвбее, значительных успехов добиваются Афины. Возросшее могущество позволяет этим государствам тратить значительные средства на общественные сооружения, прежде всего храмы. Глина и дерево уступают место камню, вначале недорогим известняку и песчанику, позднее — мрамору. Постепенно в творчестве греческих архитекторов вырабатываются определенные каноны и принципы построения общественных сооружений, нормы соотношения частей здания, несущих и несомых конструкций. Так возникает *ордерная архитектура*. Наиболее распространенным на материке, Балканском полуострове, становится дорический ордер.

Мы можем проследить этот процесс на примере одного из самых древних греческих храмов — храма богини Геры в Олимпии (Герайоне). Он был сильно вытянут в длину (50 м при ширине 18,5 м) и со всех сторон окружен колоннадой, по шесть колонн с короткой и по шестнадцать с длинной стороны. Колонны были деревянными, но по мере естественного разрушения их заменяли каменными (еще во II в. н. э. одна из колонн

заднего портика Герайона, по словам Павсания, была деревянной). Поверхность колонн была прорезана каннелюрами — желобками, идущими снизу доверху вдоль всего ствола колонны, края которых, тесно смыкаясь, образовывали острые кромки. Каннелюры придавали колонне стройность и легкость, подчеркивая стремление ввысь — без них она казалась бы тяжелой и безжизненной. Число каннелюр на колоннах Герайона колеблется в основном от 16 до 20, такой же разброс наблюдается в пропорциях колонн и типах капители. Это можно объяснить тем, что замена деревянных колонн каменными происходила постепенно, и каждая вновь поставленная колонна оформлялась соответственно нормам архитектуры своего времени. Верхняя часть храма была сложена из сырцового кирпича, перекрытия и стропила крыши были деревянными. От них ничего не сохранилось.

Сама целла храма, сильно вытянутая в длину, имела два портика — передний и задний, образованные сильно выступающими спереди и сзади антами, с двумя колоннами посередине. Таким образом, мы встречаем в Герайоне удивительное сочетание периптера с антовым храмом, и это свидетельствует о том, что в эпоху строительства храма еще только складывались традиционные типы, свойственные классическому периоду. Прямоугольная в плане целла храма делилась на три помещения. Передний восточный портик, пронаос, имел в задней стене высокую дверь, которая вела в главное помещение храма — *наос*, где находились культовые статуи главных олимпийских богов — сидящая богиня Гера (голова ее была найдена при раскопках) и стоящая рядом фигура Зевса с шлемом на голове. Наос был разделен двумя рядами колонн на три «корабля» (нефа), из которых средний, более широкий, был собственно «жилищем бога» (здесь стояли упомянутые культовые статуи). Внутренняя колоннада выполняла функции конструктивного характера, служа опорой перекрытиям и всей верхней части здания.

Конструкция Герайона ясно свидетельствует о происхождении этого типа храма от микенского мегарона, являющегося как бы ядром дорического храма. Но в отличие от мегаронов микенской эпохи, почти квадратных в плане, наос Герайона сильно вытянут в длину. Изменение пропорций продиктовано различными целевыми установками. В мегароне в центре зала находился очаг, окруженный четырьмя колоннами. По сообра-

жениям безопасности он должен был располагаться точно посередине, на равном расстоянии от каждой из стен. Помимо этого в древнейших греческих храмах наблюдается стремление удалить изображение божества как можно дальше от массы посетителей храма, поэтому культовые статуи помещались близко к стене, противоположной входу.

Приемы обработки дерева, из которого строились древнейшие храмы, вначале переносились греческими строителями и на каменные конструкции, что можно заметить на примере храма Артемиды на острове Корфу. Он построен несколько позже олимпийского Герайона, который археологи относят к концу VII — началу VI в. до н. э. Вся верхняя часть храма Артемиды выполнена из камня, но в каменные конструкции были механически перенесены элементы, технически обусловленные деревянными сооружениями. Колонны храма, слегка суживающиеся кверху, лишены базиса, поднимаясь прямо с поверхности массивного постамента, на котором покоится все здание. Перекрытия храма лежат на сильно выдающихся круглых расширениях верхней части колонны, так называемых *эхинах*, своеобразных подушках. Эхин сверху перекрыт массивной каменной плитой квадратной формы — *абакой*, образующей вместе с *эхин*ом капитель дорического ордера.

В VI в. до н. э. в материковой Греции окончательно складывается тип дорического храма, сурового и торжественного. Этот тип храма был перенесен греческими колонистами и на территорию Южной Италии (Посейдония), и на Сицилию (храмы в Селинунте, Агригенте и Сегесте).

Храм дорического ордера стоит на массивном постаменте, обычно трехступенчатом — *стереобате*. Поверхность *стереобата*, крытая тонкими плотно пригнанными плитами, называется *стилобатом*. Из него поднимаются колонны, отстоящие друг от друга на 1,5 или 1,25 диаметра нижнего барабана колонны (колонны обычно складывались из барабанов, но иногда встречаются и монолитные, как, например, в храме Аполлона



Храм дорического ордера (Посейдона в Пестуме)

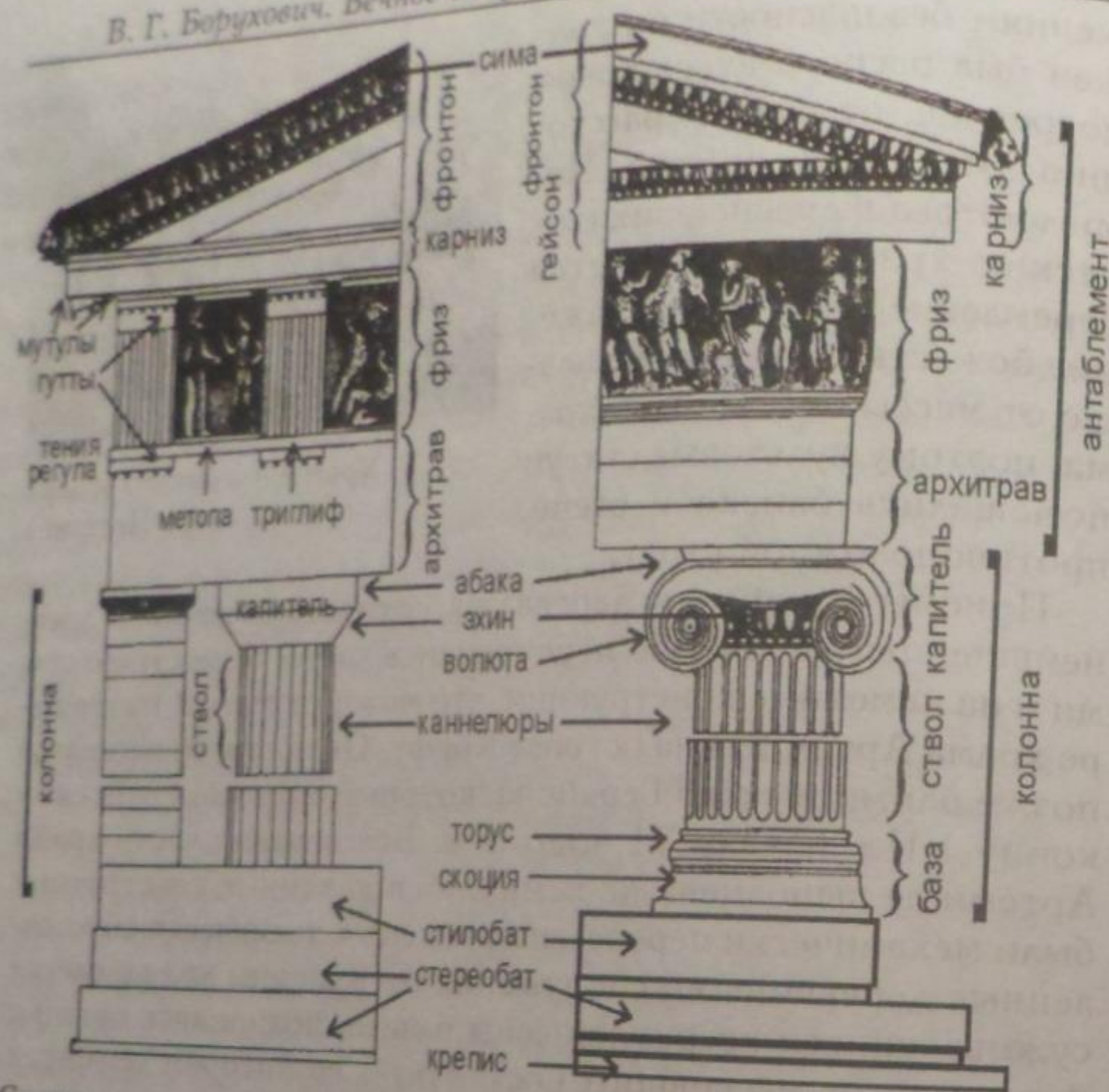


Схема дорического и ионического ордера

в Коринфе, который относится к середине VI в. до н. э.). Высота и диаметр колонны могли быть различными в разных храмах. В среднем наиболее часто встречающаяся высота колонны равнялась 5 или 6 диаметрам ее нижнего барабана. Здесь предоставлялась свобода творчества авторам проекта. Колонны суживались кверху, напоминая о своем происхождении из древесного ствола, поставленного комлем книзу. К середине колонны барабаны несколько утолщались, образуя так называемый энтасис, который придавал колонне упругость и силу, уподобляя ее мышце живого существа.

Стереобат и колонны представляют собой несущую часть ордера. Выше колонны находится его несомая часть — антаблемент, состоящий из архитрава, фриза и карниза.

Архитрав состоит из массивных каменных балок, переброшенных от оси одной колонны к оси соседней. Благодаря это-

му тяжесть верхней части ордера распределяется равномерно между колоннами; этим же достигается и прочность всей конструкции. Выше архитрава находится фриз, состоящий из отдельных призматических блоков, из которых одни несколько выдаются вперед (*триглифы*), другие, чередуясь с ними, несколько отступают назад. Поверхность триглифа прорезана двумя каналами так, что посередине триглифа остается гладкое поле. Такие же каналы, но срезанные вдоль оси наполовину, украшают края триглифов так, что у зрителя, смотрящего на фриз снизу вверх, создается впечатление, что он видит как бы три стержня, выступающие над поверхностью плиты (отсюда и само название, заключающее в себе число *три*). Перемежающиеся с триглифами плиты называются *метопами* (*лбами*): они несут на себе живописный или скульптурный декор дорического храма, изображения, выполненные в технике высокого или низкого рельефа. В отличие от триглифов метопа имеют форму, приближающуюся к квадрату.

Фриз отделен от архитрава узкой плоской планкой, к нижней части этой планки прикреплены небольшие бруски, составляющие как бы основание каждого триглифа. Эти бруски снабжены шестью коническими утолщениями — *гуттами* (*каплями*) (по-видимому, эта деталь дорического ордера также восходит к традициям деревянного зодчества).

Над фризом тянется, сильно выступая вперед, карниз, *гейсон*, охватывающий здание с четырех сторон. Нижняя поверхность карниза, обращенная к земле, украшена пластинами с тремя рядами утолщений, капель, по шесть в каждом ряду. Косой карниз окаймляет края двускатной крыши со стороны коротких фасадов, образуя треугольник — *фронтон* храма. Основание треугольного фронтона представляет собой площадку, на которой размещались скульптурные группы. Вершину и углы фронтона увенчивали *акротерии* в виде статуй, фигур животных или сосудов. Крайние черепицы крыши с длинных сторон храма украшались пальметтами.

Ранние дорические храмы, относящиеся к VI в. до н. э., выглядят грузными и приземистыми, колонны их сравнительно невысоки, антаблемент кажется утяжеленным (особенно это заметно у храма Аполлона в Коринфе, у храмов Агригента, Сегесты и Селинунта в Сицилии). В последующие столетия тип дорического храма претерпевает значительные изменения,

колонны становятся более высокими и стройными, антаблемент более легким.

Гармоническое сочетание элементов конструкции дорического храма, пронизанные внутренним единством пропорции, мужественная красота его пластического облика символизировали силу и оптимистическое мироощущение полиса эпохи расцвета. Храм был центром праздника, и общий праздничный настрой усиливался его нарядностью, чему немало способствовали яркие интенсивные цвета раскраски антаблемента (применялись главным образом синий и красный цвета, узкие ленты позолоты). Раскраска подчеркивала архитектуру отдельных архитектурных деталей. Тип дорического храма — одно из наиболее совершенных достижений греческого гения. Он оказался настолько жизненным, что элементы его конструкции сохранили свое значение до нашего времени и находят отражение в произведениях современной архитектуры.

На востоке Эллады, на островах Эгейского моря и побережье Малой Азии, заселенном греками ионического племени, получил развитие ионический архитектурный ордер. Он значительно отличается от дорического своей декоративностью, легкостью и стройностью. Колонны ионического храма достигают высоты 8,5–9,5 диаметра ее нижней части, тогда как у дорического ордера средняя высота равна 4–6 диаметрам. Число каннелюр у ионической колонны равно, как правило, 24. Более глубокие и округлые, они отделены друг от друга плоскими дорожками. Колонна опирается на базис, состоящий из комбинаций одного или нескольких круглых валиков (*торусов*) и кольцевых выемок (*тфохиллов*), пластинчатые края которых, выдающиеся над выемками, носят название *астрагалов*. Базис представляет собой переход от стилобата к колонне, усложненный иногда дополнительной деталью — квадратной плитой (*плинтусом*), составляющей его нижнюю часть. Капитель колонны ионического ордера носит гораздо более декоративный характер по сравнению с дорической капителью, довольно простой и однообразной. Составные элементы ее выступают в многочисленных вариантах — практически в каждом храме ионического ордера мы обнаруживаем особую, иногда более нигде не встречающуюся разновидность. Как и в дорической капители, на вершине ионической колонны служит эхин, соединенный со стилом *астрагалом* — лентой с нанизанными на ней «жемчу-

жинами». Эхин покрыт скульптурным узором в виде яйцеобразных выпуклостей, называемых *овами*, по углам его может украшать еще растительный орнамент из листьев. Такой эхин античный теоретик архитектуры Витрувий называет *киматий* — «маленькая волна» — из-за его волнистой поверхности. На этом киматии лежит «подушка», середина которой слегка прогнута книзу, а плоские концы закручены спиралями по всем четырем углам (так называемые *волюты*). В самой середине волюта помещено круглое окончание спирали — «глазок», обычно покрывавшийся позолотой.

Антаблемент ионического ордера состоит из архитрава, разделенного на три равные горизонтальные полосы. Над ним высятся сплошной фриз, несущий на себе скульптурные украшения. Он отделен от архитрава полосой киматия или полосой стилизованных листьев, под которыми тянется нить «жемчужин». Такая же полоса может встречаться между нижней выносной плитой и выступающим вперед карнизом.

Храмы ведущих ионических центров — Самоса, Милета и Эфеса — намного превосходят по величине дорические храмы материка. Например, высота колонны знаменитого храма Артемиды в Эфесе равнялась 12 м.

Великолепие и пышность ионических храмов, усиленные двойными рядами колонн, должны были производить соответствующее впечатление на зрителя, получающего таким образом представление о богатстве и экономической мощи государства, построившего эти храмы. Это впечатление усиливалось помещенными в темена храмов громадными алтарями, на которых приносились жертвы богам — покровителям общины.

Значительно позднее, к IV в. до н. э., получил развитие коринфский ордер, отличающийся от ионического прежде всего своей капителью, декоративной и пышной. Основная ее часть — корзина, из которой свисают по сторонам листья аканфа («медвежья лапа»). Листья этого растения, живописные сами по себе, со сложной конфигурацией прожилок и зубчатыми краями, развернуты как лепестки цветка из бутона. Над ними нависают в сложном узоре также стилизованные побеги растения, сочетаясь с архитектурными деталями — небольшими волютами по углам верхней части капители, напоминающими о том, что предшественником коринфского ордера является ионический.



Коринфская капитель

В одном из наиболее совершенных образцов этого ордера — памятнике Лисикрата в Афинах (334 г. до н. э.) — центр верхней части капители украшен пальметтой. Чтобы усилить декоративный эффект, греческие мастера вносили в коринфскую капитель аллегорические элементы, головы животных и людей, священные символы и атрибуты. Из дорического ордера была заимствована тяжелая плита, абак, венчающая капитель.

Изобретение коринфского ордера традиция приписывает мастеру Каллимаху, но существует и иная легенда, повествующая о том, как некий юный скульптор, увидев на могиле любимой девушки корзину, оплетенную листьями аканфа, решил воплотить ее в мраморе.

Ствол и верхняя часть колонны в коринфском ордере немногим отличались от ионических. Каннелюры ствола также отделялись гладкими дорожками, несколько более широкими; сами колонны казались выше благодаря высокой капители.

Коринфскому ордера было суждено блестящее будущее. Его живописность и декоративность способствовали широкому распространению в последующие века, особую популярность он приобрел в Риме. Элементы этого ордера использовались в архитектуре Европы вплоть до Нового времени.

Храм божества в греческом полисе был символом государства, средоточием политической жизни, художественным воплощением его эстетических и этических идеалов. Ипполит Тэн в своих лекциях по истории греческого искусства, читавшихся в Школе изящных искусств в Париже, говорил о грече-

ском храме: «Греческое здание не построено с исключительной целью долговечности, как здание египетское. Материалы, из которых оно строится, не подавляют его своей тяжестью, подобно упорному и коренастому Атланту: оно развивается, разветвляется и вытягивается в высоту подобно красивому телу атлета, в котором сила соизмерима с изяществом и прочностью. Рассмотрите затем его наряд, золотые щиты, звездами усиливающие его архитрав, золотые пьедесталы, львиные головы, блистающие в лучах солнца, золотые и разноцветные нити, извивающиеся на его капителях, подбор цветов, алого, красного, голубого, бледно-желтого, зеленого, во всех ярких и тусклых тонах, которые, сливаясь и отделяясь один от другого, доставляют глазу ощущение открытого и здорового южного веселья. Считите, наконец, все барельефы и статуи фронтонов и промежутков, фриз, особенно колоссальное изображение внутри храма, все изваяния из мрамора, слоновой кости и золота, все тела героев и богов, которые предстают перед глазами человека совершенными образами мужественной силы, атлетического превосходства, воинской доблести, благородной простоты, несокрушимого величия... считите их — и вы представите себе превосходное понятие об их гении и их искусстве».

С особой роскошью и великолепием строились общегреческие святилища: храм Зевса в Олимпии, храм Аполлона в Дельфах, которым жертвовали значительные средства богатые люди и те греческие общины, которые были заинтересованы в благоприятном для них отношении божества (что использовали в своих интересах жрецы этих храмов — особенно прославилось своей алчностью дельфийское жречество). Священные города, Олимпия и Дельфы, становились символами национального единства как центры общегреческих спортивных игр, они играли важную роль в сложном сплетении общегреческих политических интересов. Храм Аполлона на острове Делос стал, благодаря своему влиянию и мировой славе, центром созданного в 478 г. Афинского морского союза (Делосской симмахии).

Близкими по типу к храмовой архитектуре являются так называемые сокровищницы — небольшие здания, строившиеся на территории священных городов, Олимпии и Дельф, и предназначенные для хранения посвящений, жертвуемых



Сокровищница сифнийцев.
Реконструкция

богам. Обычным приношением божеству была его статуя или иное произведение искусства. Часто божеству посвящали треножники с котлом, бывшие традиционным даром с гомеровских времен. По сообщению Фукидида (I.132), спартанский царь Павсаний, командовавший общегреческой армией в битве при Платеях в 479 г. до н. э., посвятил в Дельфы такой треножник с гордой надписью:

*Эллинов вождь и начальник Павсаний в честь Феба владыки
Памятник этот воздвиг, полчища мидян сломив.*

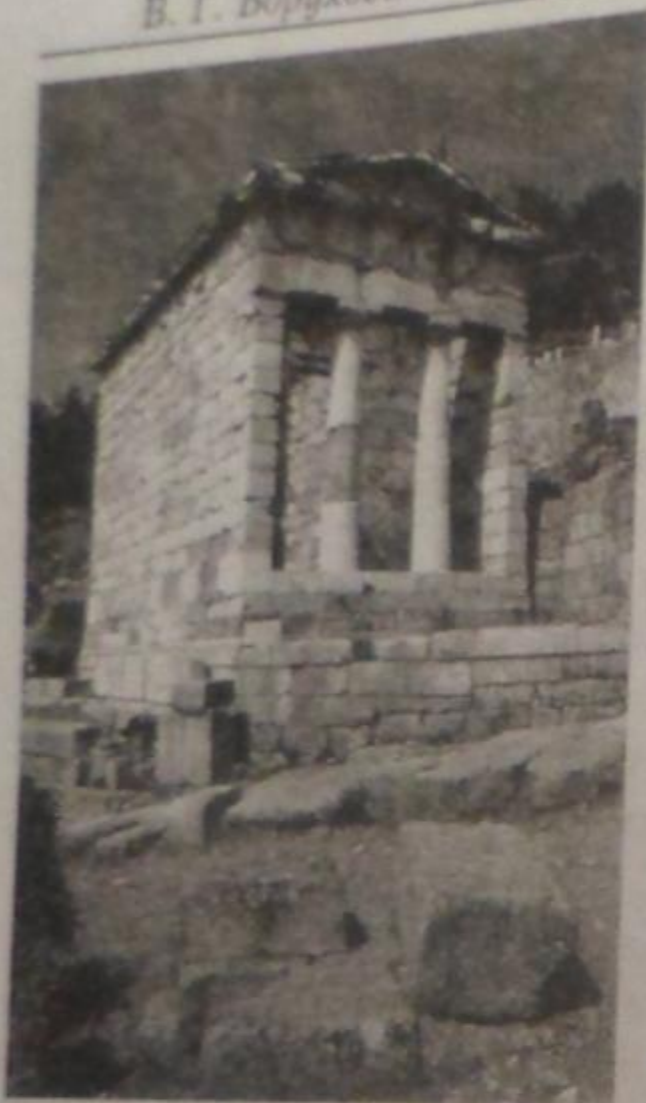
Спартанцы, возмущенные таким поступком своего царя, немедленно отправили в Дельфы делегацию, чтобы соскоблить эту надпись.

В Олимпии мы находим целую террасу, уставленную такими сокровищницами, от которых остались одни руины. Лучше сохранились подобные сооружения в Дельфах. Развалины их, открытые усилиями французских археологов, позволили восстановить в основных чертах эти небольшие храмы, и теперь туристы, посещающие Дельфы, могут увидеть сокровищницу афинян, дорического Сикиона, расположенные по обе стороны священной дороги в Дельфах. Сокровищница сифнийцев в виде небольшого ионийского антового храма, где между антами пронаоса вместо колонн высятся две кариатиды, построена около 525 г. до н. э. из мрамора. Кариатиды, одетые в обычный для ионийских девушек наряд — хитон и гиматий, оставляющий открытым одно плечо и ниспадающий строго симметричными стилизованными складками до самых колен, — поддерживают антаблемент, состоящий из узкого архитрава и более широкого фриза, разделенных широкой лентой «жемчужника». Этому киматию ионийского типа соответствует венчающий фриз лесбийский киматий, протянутый под кар-

низом. Ионический фриз сокровищницы сифнийцев представляет собой сплошной ряд изображений, рельефов, посвященных различным мифологическим сюжетам. Восточная часть фриза разделена на две половины: крайняя слева представляет сидящих олимпийских богов, спокойно наблюдающих за битвой у стен Трои, изображенной в правой половине. Боги, сидящие на тронах в спокойных позах, одеты в длинные, ниспадающие до пят хитоны, параллельно расположенные складки которых напоминают каннелюры колонны. Этот элемент скульптурного декора будет пользоваться особой популярностью (мы увидим его на фризе целлы Парфенона, где точно так же располагающиеся на тронах боги будут следить за панафинейской процессией). В остальных частях фриза сокровищницы сифнийцев использованы мифологические сюжеты, не связанные между собой, — гигантомахия, суд Париса и похищение дочерей Левкиппа Диоскурами, Кастором и Полидевком. Фронтонная композиция посвящена традиционному дельфийскому сюжету — похищению дельфийского треножника, причем похитителю Гераклу, отнимающему у Аполлона этот священный атрибут, помогает богиня Афина. Пластическое воплощение сюжета здесь еще очень примитивно, автор следует обычной для ионического фриза раннего времени схеме, в которой фигуры представляют собой скорее участников процессии, а не персонажей, увиденных художником в момент борьбы.

Сокровищница сифнийцев, несмотря на всю архаичность ее скульптурного декора, оказала большое влияние на аттических скульпторов и архитекторов, раскрыв широкие возможности для творчества, которые заключал в себе сплошной ионический фриз зофор. Автор фриза целлы Парфенона, гениальный скульптор древних Афин Фидий, несомненно, учел опыт своего предшественника.

Архаический принцип компоновки фигур в схеме движущейся процессии замечен в метопах сокровищницы сикионцев в Дельфах, относящейся к более раннему периоду (около 570 г. до н. э.). На ней изображены Диоскуры, вместе с Идасом и Линкеем угоняющие стадо быков⁴. Однообразно трактованные фигуры движущихся людей перемежаются столь же однообразно трактованными головами быков, а ноги людей совмещены с геометризованными конечностями животных. В целом барельеф производит еще очень архаическое впечатление.



Сокровищница афинян в Дельфах

Сокровищница афинян в Дельфах построена значительно позднее, чем сифнийская и сикионская. Строгость и одновременно легкая гармония ее дорического ордера представляет собой значительный шаг вперед в искусстве зодчества. Анты и колонны ее портика кажутся выше, стройнее и тоньше, чем у дорических храмов того времени. Здесь сказалось чувство меры, внутреннего ритма, стремление к соразмерности частей, гармонии несущих и несомых элементов конструкции, свойственное аттическим мастерам, — качества, которые потом найдут блестящее воплощение в шедеврах архитектурного ансамбля афинского Акрополя. От скульптурных

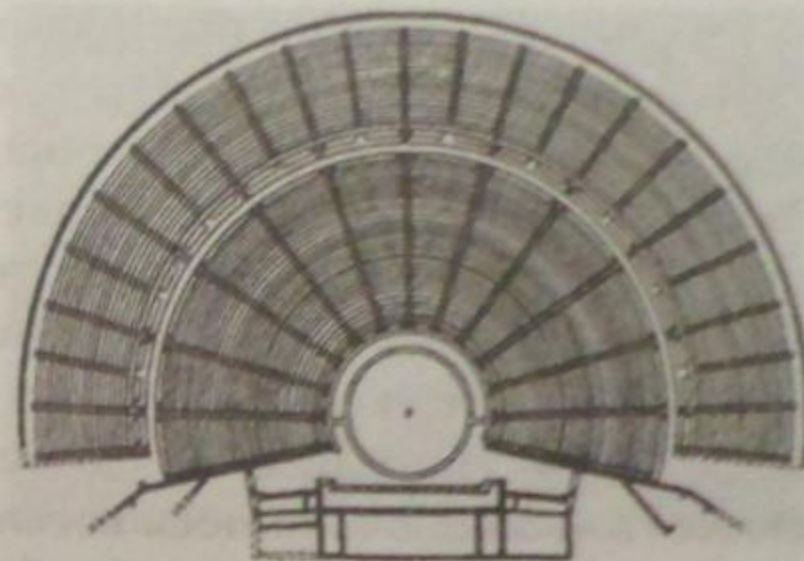
украшений афинской сокровищницы сохранились лишь полтора десятка сильно фрагментированных метоп, на которых изображены подвиги Геракла и Тесея. Фигуры на них еще носят плоскостный характер, движения героев скованны, очень архаична одежда, симметричные и прямые складки которой достигают пят. Исключением является метопа, изображающая Геракла, борющегося с Керинейской ланью. Торс Геракла с могучей мускулатурой, хотя и несколько геометризованной, свидетельствует о великолепном знании художником анатомии. Необычайно привлекательно молодое лицо Геракла, приветливо улыбающееся «архаической улыбкой».

Сокровищницы греков в священных центрах соединяют в себе черты гражданского и религиозного зодчества. Только через полтора столетия после появления первых каменных храмов в городах Эллады стали строиться капитальные каменные здания и сооружения, предназначенные для светских целей, административных учреждений, имевших целью удовлетворение повседневных нужд граждан полиса⁵. К таким сооружениям

следует отнести прежде всего театры и одеоны, затем здания, предназначенные для совета старейшин, — булевтерии и пританеи. На центральной площади стали воздвигаться крытые галереи — стои. В Афинах в начале правления Перикла на агоре, в ее западной части, была построена «Пестрая галерея», стоа пойкилэ, украшенная фресками знаменитых художников того времени. Такие галереи были местом, где могли проводить свой досуг свободные граждане. Здесь начинали деловые встречи, заключали торговые сделки, здесь же можно было послушать заезжих учителей мудрости, философов-софистов, как их тогда называли... В Греции того времени люди большую часть дня проводили под открытым небом, что обуславливалось не только национальным характером древних греков, живым и общительным, но и особенностями климата.

Большое число посетителей собирал греческий театр. Искусство драмы было наиболее популярным зрелищем, имевшим общегосударственное значение. В Афинах был даже учрежден специальный фонд — «касса теорикона», из которого выплачивалось пособие беднейшим гражданам, чтобы те могли внести плату за посещение театра. Эти деньги афинский демос ревностно защищал от посягательств, и лишь в 339 г. до н. э. вождю афинских демократов Демосфену удалось добиться закона, по которому эти «зрелищные деньги» были направлены на военные нужды (это произошло в связи с возросшей угрозой нападения со стороны Филиппа, царя Македонии). Платон в диалоге «Минос» писал, что драма представляет собой самое демократическое и увлекающее души людей зрелище. По его же словам, подтверждаемым и другими источниками, трагедия и комедия как жанры литературы возникли в Афинах.

Аттическая драма (трагедия и комедия) появилась на рубеже VII—VI вв. до н. э., и уже Аристотелю, жившему в IV в. до н. э., ее истоки и первоначальные формы, а также авторы первых трагедий и комедий были неизвестны. В Афинах трагедии и комедии стали ставиться регулярно лишь в конце VI в. до н. э.,



Театр в Эпидавре (план)

и эти представления были частью праздника Великих Дионисий, происходившего в марте; со второй половины V в. до н. э. они ставились и в Ленэи (январь). Отбор пьес, предназначенных к постановке, вели городские магистраты, предоставлявшие поэтам актеров и хорегов — организаторов представлений, бравших на себя и финансовые издержки. В первый день ставились пять комедий, в три последующие дня — по *тетралогии* (три трагедии, объединенные в ранние времена единым сюжетом, заключавшиеся веселой и бесшабашной сатировской драмой — из которой, по сообщению Аристотеля, собственно, и возникла трагедия).

Вначале сценические представления могли ставиться где угодно — на городской площади, за городской стеной, и лишь позже, с усложнением самого жанра, потребовались специальные сооружения, строившиеся из деревянных конструкций. Места для зрителей устраивались на возвышении, специальных деревянных подмостках, так, чтобы задние ряды располагались выше передних. Но такие сооружения часто рушились под тяжестью зрителей, и в IV в. до н. э. в Афинах был выстроен каменный театр, законченный в 343—329 гг., когда финансами города ведал оратор Ликург.

Римский архитектор Витрувий, книга которого «О зодчестве» считалась основным пособием для архитекторов Европы вплоть до эпохи Возрождения, намечает четыре части театрального здания: 1) места для зрителей; 2) орхестра; 3) сцени (в латинизированном произношении — «сцена»); 4) проскений. Последний появился сравнительно поздно, в эллинистическую эпоху.

Орхестра, название которой происходит от глагола «орхеомай», «танцевать», представляла собой круглую утоптанную площадку (позднее крытую каменными плитами), где танцевал и пел хор трагедии и выступали актеры. Посредине орхестры стоял алтарь, где перед представлением приносилась жертва богу Дионису, покровителю этого рода искусства (из культовой обрядности этого бога и возникла трагедия). Орхестру наполовину или несколько более охватывали концентрическими полукругами места для зрителей, поднимавшиеся амфитеатром так, что каждый последующий ряд располагался выше предыдущего. Эти каменные ряды скамей высекались в склоне холма (в Афинах — в склоне Акрополя), что избавляло

строителей от необходимости устраивать подпорки. Широкими концентрическими полукругами этот амфитеатр делился на три яруса, прорезанные радиальными проходами на сектора так, чтобы зрители легко могли пройти на предназначенные им места. Эти проходы делили места для зрителей на клинья (таких клиньев в афинском театре Диониса было тринадцать). В театре Эпидавра на Пелопоннесе, построенном Поликлетом Младшим почти в одно время с афинским, количество клиньев в верхнем ярусе вдвое больше, чем в нижнем. В афинском театре места для зрителей отделены от орхестры балюстрадой, перед которой высится передний ряд сидений, представляющий собой кресла со спинками (последующие ряды сидений спинок не имели). Особенно роскошным было кресло жреца Диониса Элевферского, на котором имеется соответствующая надпись. Право сидеть в первом ряду (*проэдрия*) предоставлялось ведущим политическим деятелям и самым почетным гражданам. Оно ценилось настолько высоко, что служило наградой, присуждавшейся за особые заслуги решением народного собрания.

В задней части орхестры находилась сцени («палатка»). Вначале, на самой заре театрального искусства, это действительно была палатка, в которой хранился театральный реквизит, требовавшийся по ходу пьесы, куда заходили и откуда выходили на орхестру актеры (такое появление актера называлось *эпейсодион*, отсюда происходит слово «эпизод»). Впоследствии палатку заменило деревянное, а затем и каменное сооружение, изображавшее фасад дворца, в котором были три двери: средняя — для актера, игравшего первые роли (*протагониста*), боковые — для игравших вторые и третьи роли (*девтерагониста* и *тритагониста*). Сцени имела несколько выдвинутые вперед боковые флигели, которые назывались *параскениями*: между ними в основном и играли актеры. Позднее пространство между параскениями заняли специальные подмостки, явившиеся предшественниками современной сцены, и актеры играли уже на этих подмостках — *просценионе*.



Театр в Эпидавре



Развалины булевтерия
в Олимпии

Античный театр не имел крыши — это объясняется огромным количеством мест для зрителей (в афинском театре Диониса их было 17 000, а театр в Мегалополе (Пелопоннес) вмещал 44 000 зрителей). Несмотря на открытое помещение театра, акустика в нем была превосходной. Театр в Эпидавре используется для сценических представлений в современной Греции, и акустика его настолько совершенна,

что звон монеты, брошенной на каменный настил оркестры, отчетливо слышен в самом последнем ряду.

Представление об административных зданиях Греции классической эпохи можно получить на основании сведений, сообщаемых античными источниками о булевтерии (здании Совета) в Мегалополе. Расположенный в Аркадии, самом центре Пелопоннеса, он был основан в 370 г. до н. э. как центр аркадского союза городов после победы фиванцев над спартанским ополчением в битве при Левктрах 371 г. до н. э. Строился Мегалополь по всем правилам градостроительного искусства с необычайной пышностью, о чем свидетельствуют размеры выстроенного там театра.

Булевтерий Мегалополя, Терсилион, представлял собой огромное здание, занимавшее площадь около 3000 м², входной портик которого был оформлен четырнадцатью дорическими колоннами. По трем сторонам огромного зала ступенями располагались места для членов совета, в центре между ними высилась ораторская трибуна. Шестьдесят пять колонн служили опорой верхней части здания. Ряды колонн расходились лучами так, чтобы все присутствующие могли видеть ораторов, выступающих с трибуны.

По иному плану был построен булевтерий в Олимпии. Он состоял из трех больших залов, соединенных общим портиком с дорической колоннадой. Средний зал в плане был квадратным, примыкающие к нему с обеих сторон боковые залы были вытянуты в длину, причем восточная короткая стена этих двух

залов имела форму полукруга. Западная сторона всех трех помещений открывалась в портик с колоннами, поставленными между антами. Посреди каждого зала шел ряд колонн, деливший помещение на два «корабля». Олимпийский булевтерий был построен не сразу, и археологи отмечают следы застройки VI и V вв. до н. э.

Так же как без театра, греческий полис классической эпохи немыслимо представить без целого комплекса спортивных сооружений — гимнасия, палестры, стадиона. Спортивные состязания общегреческого характера (Олимпийские, Пифийские, Немейские и Истмийские игры) были формой, в которой находило выражение сознание эллинского единства, того особого, свойственного только грекам, мироощущения, которое отличало эллинский мир от всех остальных народов. В честь победителей этих соревнований слагались гимны, им ставили статуи, они считались отмеченными особой милостью богов. Идеалом греческого воспитания было гармоническое сочетание физического и духовного совершенства, и юноши, став взрослыми, продолжали посещать палестру.

В священном городе Дельфы общегреческие игры происходили первоначально каждые восемь лет. С 582 г. до н. э. дельфийские жрецы отказались от восьмилетних циклов (в греческой системе счисления — девятилетних, восходивших, вероятно, к религиозным традициям минойского Крита⁶) и под влиянием наиболее популярных игр — Олимпийских перешли к четырехлетним. Как и в Олимпии, атлеты задолго до начала игр собирались в Дельфы и готовились к состязаниям. Подготовка проводилась в выстроенных для этой цели спортивных комплексах. На двухступенчатой террасе, где ранее находился монастырь, французские археологи обнаружили руины гимнасия, сооруженного в 334—326 гг. до н. э. Сохранившиеся остатки строений позволяют получить представление о первоначальном облике сооружения. Вдоль террасы расположен ксис — крытый портик длиной 160 м с гладкой беговой дорожкой шириной 7 м, в котором атлеты занимались бегом при плохой погоде. Параллельно крытой галерее шла беговая дорожка такой же длины и ширины под открытым небом (парадромид), замкнутая с юго-западной стороны каналом.

Ниже гимнасия находилась палестра — своего рода пристройка, где гимнасты занимались главным образом борьбой.



Стадион в Дельфах

От нее сохранилась стена высотой от 4 до 5 м и длиной 75 м из плотно пригнанных камней, ограничивающая участок палестры с северо-востока. В центре палестры находился квадратный двор.

В середине обширного двора был устроен круглый бассейн, имеющий диаметр 10 м и глубину 1,8 м, в котором гимнасты купались, смывая с себя пыль палестры. Бассейн, прекрасно сохранившийся до нашего времени, имел ступени для спуска и два стока — один для грязной воды, другой для предохранения бассейна от переполнения. Имелся еще и туалет для атлетов: вдоль верхней части опорной стены было проделано одиннадцать отверстий, некогда снабженных бронзовыми масками животных, из пасти которых лилась вода в столько же находящихся внизу раковин, фрагменты которых сохранились. Отсюда стоки поступали в сточный канал шириной около 70 см, и затем грязная вода уходила в долину. Палестру снабжал водой специальный резервуар, сообщавшийся с Кастальским ручьем, священными водами которого очищались паломники, собиравшиеся на праздники в честь дельфийского бога Аполлона.

За пределами священного округа (темена) Аполлона был расположен стадион, который глубоко врезается в склон. Он имеет продолговатую форму и тянется с востока на запад. Сиденья в нем первоначально были вырыты в земле, по склону горы, что позволяло располагать их ряды уступом, так что каждый последующий ряд был выше предыдущего. В централь-

ной части были отведены почетные места в первом ряду, снабженные спинкой. Длина беговой дорожки составляет 178,35 м — это длина дельфийского стадиона. Ширина дорожки в середине 28,5 м, по концам — 25,6 м. Сохранился старт (*афесейя*), обозначенный линией из мраморных плит с углублениями для ступни бегуна, и финиш (*терма*). Вдоль северного склона горы тянулись двенадцать рядов каменных сидений, отделенных от беговой дорожки барьером. Северная сторона сидений была разделена тринадцатью лестницами на двенадцать секторов, последняя лестница на западной стороне вела в грот с источником, где могли освежиться атлеты и зрители. Западная часть стадиона образовывала полукруглую выемку, которую разделяли три лестницы, делившие ряды сидений на четыре сектора. На южной стороне помещались только шесть рядов сидений, оборудованных на насыпи. Надпись, относящаяся к V в. до н. э., вырезанная на одном из каменных блоков субструкции южной стороны стадиона, в 15 м от входа, запрещала вносить на стадион молодое вино под угрозой штрафа в 5 драхм. Это было сделано во избежание эксцессов со стороны болельщиков, которые переживали за своих любимцев и земляков ничуть не меньше, чем современные футбольные фанаты.

Примечания

¹ Лурье С. Я. Язык и культура Микенской Греции. М.; Л., 1957. С. 191 сл.

² Андреев Ю. В. Раннегреческий полис. Л., 1976. С. 13.

³ Там же. С. 14.

⁴ Этот миф изложен у Аполлодора (Мифологическая библиотека. III. II. 2).

⁵ Раскопки Американской археологической школы на территории афинской агоры в 30-х гг. XX в. позволили установить, что уже в начале VI в. до н. э. в Афинах начали сооружаться общественные здания, но масштабы строительства были тогда еще очень незначительны.

⁶ О девятилетних циклах правления Миноса в Кноссе упоминает Гомер в «Одиссее» (XIX. 175 сл.).

Глава 6 МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

Традиции минойско-микенского искусства, в котором мастерство фресковой живописи достигло высокого расцвета и художественное постижение мира было поднято на новую, более высокую ступень по сравнению с изобразительным искусством Древнего Востока, погасли в «темные века», «геометрическую эпоху». От живописи этого времени до нас дошли лишь орнаменты и рисунки на вазах, характер которых и дал название «геометрической» эпохе; но нет сомнения, что более масштабные произведения живописи этого времени незначительно отличались от типов росписи на вазах. В этом убеждают нас и немногие сохранившиеся произведения пластики с их геометризированными формами и примитивизмом. И в эти, и в последующие века развитие искусства отличалось в Греции поразительным единством стиля, и те явления, которые были характерны для одного вида искусства, распространялись и на другие, современные ему виды. На этом основаны принципы датировки сохранившихся до нашего времени памятников, позволяющие иногда определять время их создания с точностью до десятилетия.

Бурный рост греческих городов материка, таких как Коринф, Халкида на острове Эвбея, Милет в Малой Азии, Самос на одноименном острове и многих других, обусловленный их возросшей ролью в средиземноморской торговле, интенсивным колонизационным процессом, окончательным отделением ремесла от сельского хозяйства, вызвал к жизни и новые явления в изобразительном искусстве. Строительство храмов, общественных зданий, которые каждое греческое государство старалось украсить возможно более пышно, демонстрируя таким образом свои возросшие материальные ресурсы, заставляло искать новые идеи и художественные открытия соответственно возросшему уровню требований новых лидеров греческих полисов и общины в целом. Эти явления затронули архитектуру, пластику, они не могли не отразиться и на ис-

Глава 6. Монументальная живопись

кусстве живописи. Последняя очень часто выступает в союзе с пластикой и архитектурой: детали верхней части архитектурного ордера раскрашиваются в яркие тона, для оживления архаических статуй также используются различные цветовые эффекты — выделяются цвет волос, яркие тона и узоры на одежде, особенно характерные для женских фигур.

До нас дошли сохранившиеся в сочинениях древних авторов легенды о том, что первые греческие живописцы учились искусству, обводя на стене или доске контуры тени, отбрасываемой предметом, причем одни художники удовлетворялись только полученным контуром (будто бы так родилась линейная живопись), другие заполняли ограниченное этим контуром пространство краской (так возникла одноцветная живопись). Вряд ли эта легенда основана на каких-то действительных фактах, но она хорошо объясняет то внимание, которое художники архаического периода уделяют точно очерченному контуру, а также то, что в искусстве указанного времени господствуют одноцветные тона. Уникальным примером может служить находка в пещере близ Коринфа в 1934 г. деревянной доски с нанесенным на ней рисунком, изображающим жертвоприношение божеству. Такие картины, *пинаки*, обычно изготовлялись художниками на глиняных табличках, и находка деревянной пинаки сама по себе является уникальной (дерево как органическое вещество требует особых условий, чтобы сохраниться на протяжении двух с половиной тысячелетий).

На небольшой доске мы видим изображенный с правой стороны алтарь, к которому приблизилась процессия из семи фигур. Из надписи на пинаке видно, что приносится жертва нимфам, поэтому главную роль в жертвоприношении играет жрица, совершающая из наклоненного кувшина ритуальное возлияние вина на алтарь. В другой руке она держит жертвенное блюдо. За ней стоит мальчик, который подвел к алтарю жертвенное животное — овцу. Позади стоят два музыканта, сопровождающие жертвоприношение игрой на музыкальных инструментах — двойной флейте и кифаре. Они различаются по росту, и над ними не написаны их имена — вероятно, потому, что они играют подчиненную роль в отличие от стоящих за ними, одна за другой, двух женщин, имена которых обозначены — Эвтидика и Эвколида. Шествие замыкает мужская фигура, сохранившаяся относительно плохо. Все участники, за исключением



Коринфская пинака

мальчика и музыкантов, увенчаны венками и несут в руках пальмовые ветви. Фигуры написаны в профиль и движутся вправо, контуры каждой тщательно обведены черной краской, ею же прописаны складки на одежде. Изысканный вкус художника проявился в гармоничности композиции и распределении фигур в пространстве, в подборе красок одежды, максимально приближенных к действительности (картина должна была увековечить действительно имевшее место событие, главными действующими лицами которого, по всей вероятности, и были две женщины, названные в надписях на картине). Художник пометил и свое имя, которое, к сожалению, не сохранилось; уцелело лишь указание, что он был коринфянином (в надписи на правой стороне картины). То, что картина надписана, имеет особое значение. В греческом искусстве архаического периода впервые в истории выступает личность творца, в отличие от искусства Древнего Востока, в подавляющем большинстве безымянного. Гордость мастера, высоко ценящего свое искусство и сознающего самоценность своей личности — признак гражданского общества, целью существования которого является свобода, и в этом состоит его отличие от восточной деспотии.

Большое внимание мастер коринфской пинаки уделил одежде. Эвтидика и Эвколида одеты в нарядные хитоны голубого цвета, украшенные вышивкой по поясу, внизу и у самой шеи,

причем узоры вышивки отличаются у обеих участниц. Но их плащи, плотно облегающие грациозные, гибкие и очень женственные фигуры, совершенно идентичны по цвету (вначале темно-красному, но потускневшему со временем) и положению складок. Условный характер складок, плоскостность изображения, глаза, показанные анфас, в то время как фигуры поставлены строго в профиль — все это, так же как полная идентичность лиц обеих женщин, — признаки архаического искусства.

Коринфскую пинаку обычно датируют серединой VI в. до н. э., но произведения этого типа стали популярны гораздо ранее — об этом свидетельствуют открытия археологов в районе священной рощи Посейдона близ Коринфа, где в большом количестве находят посвященные богу морей пинаки, на которых чаще всего изображен он сам или его супруга Амфитрита. Они относятся к VII в. до н. э. Этим же временем датируют многочисленные образцы ваз так называемого коврового, или ориентализирующего, стиля, также происходящие из Коринфа.

Расцвет изобразительного искусства в древнем Коринфе послужил основанием для распространенного мнения, будто именно здесь зародилось искусство живописи (о существовании такого взгляда уже у самих греков свидетельствует, например, Плиний в своей «Естественной истории», XXXV. 15). Страбон (География. VIII. 3. 12. С. 343) называет имена первых художников из Коринфа, расписавших храм Артемиды Алфеонии: это были Клеанф и Арегон, из которых первый изобразил на картине взятие Трои и рождение Афины, а второй нарисовал Артемиду, летящую на крыльях грифона. «Все эти произведения превосходны», — отмечает Страбон.

Близки по стилю к образцам коринфской живописи росписи метоп архаического храма Аполлона в этолийском Терме, хранящиеся в Национальном археологическом музее Афин. На одном из них изображены в профиль три сидящие богини, одетые необычайно нарядно; одежда украшена узорами в виде меандра и пальметт, разбросанных по всей поверхности, но она не обрисовывает контуров тела и как бы прислонена к нему. Правая рука богини, сидящей ближе к зрителю, с неумело выписанными торчащими пальцами, говорит о том, что тело человека еще очень мало занимало мастера, для которого главными были чисто внешние эффекты от цвета и узоров на одежде. На другой метоге изображена трагическая героиня Хелидон (это имя над ее головой начертано буквами древнейшей

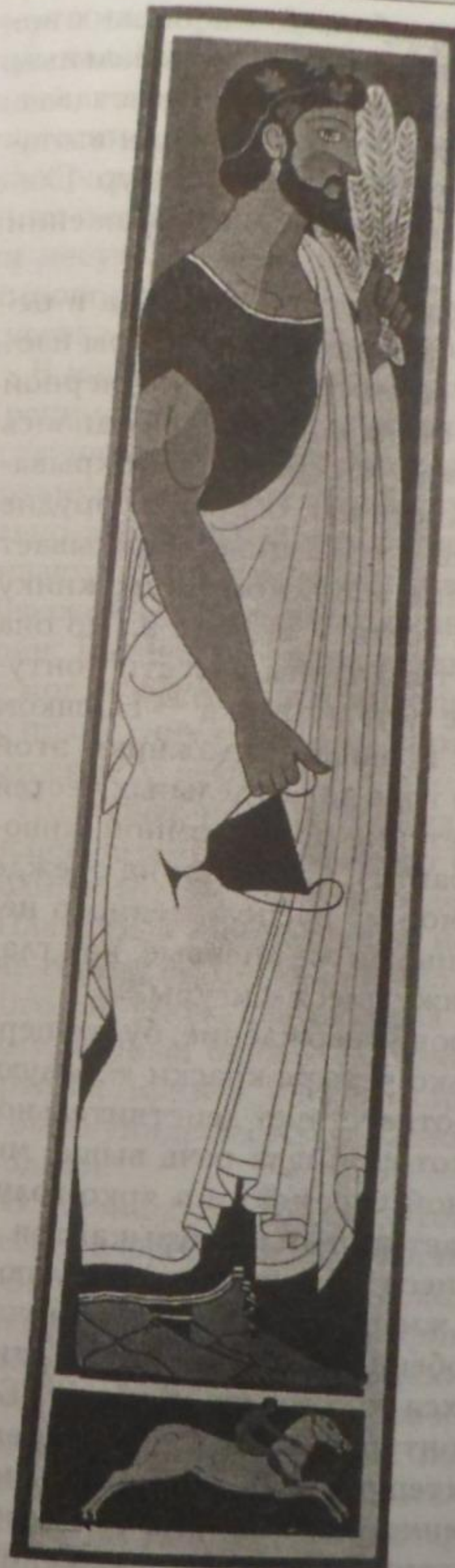


Хелидон

разновидности греческого алфавита). Сгорбленная фигура героини, склонившейся в неестественной позе, говорит о неумении художника связать образ человека с пространством. Столь же примитивно выписана ее голова с глазом, нарисованным анфас, тогда как вся голова, обращенная влево, написана в профиль. На этой мето-пе мы замечаем свойственное и мастерам греческих расписных ваз архаического периода использование белого цвета для тела и лица женщин. Здесь, как и в произведениях пласти-

ки архаического периода, следует усматривать влияние канонов искусства Древнего Египта. Это же влияние можно констатировать и для метопы, изображающей бегущего Персея, несущего на правом плече сумку с головой Медузы: торс Персея выписан анфас, тогда как голова и ноги движущейся вправо фигуры изображены в профиль. Эта мета-па является наиболее удачным произведением мастера. Превосходно передана динамика бурного движения, несмотря на условность изображения частей человеческого тела и их положения, особенно согнутой под прямым углом и вытянутой книзу правой руки. Края всех метоп украшены справа и слева крупно выписанными розетками, создающими дополнительный декоративный эффект.

Метопы храма в Терме относятся к концу VII в. до н. э. и дают отчетливое представление о монументальной живописи этого периода. Ведущими центрами в области изобразительного искусства оказываются города Пелопоннеса — Коринф и Сикион, где создаются художественные школы, откуда вышли многие известные скульпторы и художники архаической Греции. Выдающимися центрами изобразительного искусства в рассматриваемый период были и малоазиатские города Ионии — Милет, Эфес, Клазомены, а также прилегающие острова — Самос, Хиос и др. Но если раскопанные археологами руины крупных памятников архитектуры позволяют получить о них известное



Надгробная стела Лисия

представление, то от монументальной живописи, украшавшей знаменитые храмы Ионии, остались лишь описания в сочинениях древних авторов.

Значительных успехов добиваются и художники Афин, тяготевшие к художественным школам Ионии. Памятником монументальной живописи Аттики является надгробная стела Лисия, выполненная в технике темперы. Умерший представлен в естественную величину; он стоит в торжественной позе, держа кубок для возлияний божеству в опущенной правой руке и пальмовую ветвь в поднятой левой. Стилизованные складки хитона прямыми, несколько скошенными книзу линиями достигают самых пят. Четко очерченный контур фигуры говорит о внимании, которое уделял мастер этой стороне живописного изображения. К сожалению, от головы сохранилась лишь нижняя часть. Краски от времени сильно потускнели, но видно, что фигура была написана в более светлых, по сравнению с темным фоном, тонах. Борода и волосы Лисия окрашены в красноватые тона, тело сохранило цвет мрамора, но контуры и складки одежды выделены черной краской. К VI в. до н. э. относятся глиняные

пинаки, найденные в 1872 г. в Афинах близ Дипилонских ворот. Изображенные на них картины связаны с погребальным обрядом. Представлен так называемый *протесис* — выставление тела покойного для оплакивания. Фигуры женщин выписаны белой краской в отличие от темных мужских фигур. Глазаны белой краской в отличие от темных мужских фигур. Глазаны изображены анфас при строгом профильном изображении голов.

Техника живописи в архаическую эпоху оставалась в основном неизменной. Художник вначале намечал контуры изображаемой фигуры или предмета, преимущественно черной краской (на вазах чернофигурного стиля контуры обводились процарапыванием), затем обведенная поверхность покрывалась краской при помощи губки. Кисть как основное орудие художника была изобретена позднее — традиция приписывает это техническое усовершенствование афинскому художнику Аполлодору, жившему в последней трети V в. до н. э., но она вряд ли заслуживает доверия. Для того чтобы обвести контуры рисунка или нарисовать мелкие детали, губка — слишком неподходящий инструмент. Как правило, художники этой эпохи предпочитали краски одного тона для отдельных частей одежды, хитона или плаща (изобретение монохромной живописи традиция приписывает Клеофанту). Складкам на одежде стал уделять особое внимание Кимон из расположенного неподалеку от Коринфа города Клеоны; он же впервые, как гласит традиция, стал изображать движущиеся фигуры.

Встречающееся у древних авторов утверждение, будто первые живописцы использовали только четыре краски — белую, черную, желтую и красную — не соответствует действительности, и на коринфской пинаке, о которой шла речь выше, мы видим главных участниц ритуальной церемонии в ярко-голубых хитонах. В такой же хитон одет и один из музыкантов.

Немногочисленные сохранившиеся памятники позволяют все же получить представление о живописи Эллады архаической эпохи. Ее стилистические особенности совпадают со стилем росписи на вазах, относящихся к тому же времени. Ей свойственны строго очерченные контуры изображаемых предметов и фигур, плоскостный характер рисунка, условность передачи складок одежды при усиленном внимании к ее цветовой гамме и узорам на ткани, скованный характер движения. Тем не менее в архаической живописи можно различить те

черты, которые станут определяющими для классического искусства. Это прежде всего постоянный поиск новых форм и идей, праздничный и жизнерадостный настрой, стремление к гармонии линии и цвета, первые попытки передать объемность изображения. Несмотря на наивность, а иногда и примитивизм в трактовке сюжета, произведения архаической живописи несут в себе зародыш той красоты и обаяния целостного мировосприятия, которые проявят себя в полную силу в искусстве классической эпохи.

В начале V в. до н. э. в изобразительном искусстве Древней Греции происходит колоссальный по своему историческому и эстетическому значению переворот, связанный с переходом от архаики к классике. Он был обусловлен политическими и социально-экономическими причинами, которые детально рассматриваются ниже, в главе, посвященной общему состоянию политической и культурной жизни Эллады после греко-персидских войн. Расцвет всех без исключения видов и жанров искусства не мог не коснуться и живописи. Величайшим художником V в. по праву считается Полигнот, творивший в основном в первой половине V века.

Полигнот происходил из семьи профессиональных живописцев, его отец Аглаофонт был художником. Им же стал сын Полигнота, носивший имя деда. Работал Полигнот в Дельфах, в Платеях, в Афинах, где в награду за свои картины, украсившие город, он получил в 463 г. до н. э. права гражданства (до этого он, уроженец острова Фасоса, был метеком). По-видимому, он был близок с Кимоном, вождем аристократической партии в Афинах, и на его картине «Разрушение Илиона» можно было увидеть сестру Кимона, Эльпинику, в образе троянки Лаодики.

В Афинах первой работой Полигнота была роспись стен Тесейона фресками, возмечивавшими подвиги национального героя и основателя афинского государства. Он использовал здесь традиционные для афинских мастеров сюжеты — «амазономахию» и «кентавромахию», связанные с мифами о подвигах Тесея, а также изобразил бегство Тесея к своей матери¹. В другом афинском храме, посвященном божественным близнецам Диоскурам, он написал картину, где было изображено похищение Диоскурами дочерей Левкиппа.

В Платеях — городе Беотии, исторические судьбы которого были тесно связаны с Афинами, — он создал одну из самых

знаменитых своих фресок «Избиение женихов Одиссеем». Сюжет потребовал от мастера решения сложных живописных и композиционных задач. Надо было представить гибнущих от стрел Одиссея так, чтобы ни одна фигура корчащихся в предсмертных муках женихов не повторяла другую.

Полигнот возглавил целое направление в искусстве живописи, вокруг него группировались такие завоевавшие известность художники, как Микон с острова Эгина (прославившийся картиной «Аргонавты» и создавший образы самых известных мифологических героев — Тесея, Пелия, Акаста и др.), Панэн, Онасий. Вместе с Миконом Полигнот расписал «Пеструю галерею», выстроенную в Афинах в западной части городской площади, агоры, в самом начале правления Перикла. На стенах этой галереи были изображены «Битва при Эное», «Амазономахия», «Гибель Илиона» и «Битва при Марафоне» (первая и четвертая картины на двух боковых стенах галереи, а «Амазономахия» и «Гибель Илиона» — на средней). Картина «Битва при Эное» была написана Полигнотом после 460 г. до н. э. В этом сражении афиняне в союзе с аргосцами нанесли сокрушительное поражение спартамцам. Известие об этой победе было встречено в Афинах с огромным воодушевлением (спартанское войско гоплитов считалось непобедимым). Полигнот в своей картине представил «сражение не разгоревшееся, когда каждый желает отличиться, а только начинающееся, когда противники готовы схватиться» (Павсаний. Описание Эллады. I. 15. 1). То, что это сражение было изображено рядом с битвой при Марафоне, говорит о значении, которое придавали в Афинах этой победе.

Вторая картина «Пестрой галереи», «Битва при Марафоне», по сведениям, сообщаемым Плинием Старшим в его «Естественной истории», была написана Миконом и его молодым коллегой Панэном, братом Фидия: «Панэн, брат Фидия, нарисовал также сражение афинян с персами при Марафоне... По преданию, Панэн представил в этой картине портретные изображения полководцев, из афинян — Мильтиада, Каллимаха, Кинегира, а из варваров — Датиса и Артаферна» (Естественная история. XXXV. 34. 57). Павсаний подробно описывает эту картину: «Здесь отряды платейцев и афинян бросаются против варваров, бой на обеих сторонах идет одинаково, но вдали уже бегут варвары и один другого толкает в болото. А в самом конце картины представлены финикийские корабли, на которых спасаются

варвары, и их убивают эллины. Там же изображен герой Марафон, от которого получила название эта равнина, дальше виден Тесей, поднимающийся из земли, и затем — Афина и Геракл, так как по легендам марафонцев Геракл почитается у них первым среди богов. Между сражающимися наиболее всех выделяется на картине Каллимах, избранный тогда афинянами начальником конницы, а между полководцами — Мильтиад и герой Эхетл...» (Павсаний. Описание Эллады. I. 5. 4).

Сохранились сведения, что за картину «Битва при Марафоне» Микона приговорили к штрафу. Поводом послужило то, что фигуры персов были выписаны художником в более крупном масштабе, чем фигуры греков. Можно с большой уверенностью предполагать, что и Микон и Панэн работали под руководством Полигнота, которому принадлежали основные идеи и художественные принципы, положенные в основу фресок, украсивших «Пеструю галерею». Художественный разноречивый в работах мастеров такого масштаба был бы совершенно недопустим при решении одной общей художественной задачи. Выбор сюжетов «Пестрой галереи» не был простой случайностью. Здесь Полигнот сделал первый шаг в направлении, по которому впоследствии пойдет гениальный Фидий, украсивший Парфенон скульптурами, где наряду с героями мифов были представлены современные афиняне, торжественно шествующие в процессии на празднике Панафиней. Полигнот показал сюжетами своих картин, что победы афинян в битвах при Марафоне и при Эное достойно продолжили героические традиции великих предков, прославленные в популярных мифах².

В фресках «Пестрой галереи» Полигнот проявил себя как мастер многофигурных композиций. Мы можем судить о них только по описаниям Павсания, уделившего в своем «Описании Эллады» Полигноту больше внимания, чем какому-либо другому художнику. Особенно детально он описывает две картины, по единодушному мнению тех, кто мог их видеть, признанные шедеврами, — «Разрушение Илиона» и «Одиссей в царстве мертвых».

Обе картины были заказаны Полигноту жителями дорического Книда, города на юго-западном побережье Малой Азии, для своей лесхи (здания, предназначенного для собраний земледельцев) в Дельфах. Сюжет первой картины был взят Полигнотом из эпической поэмы «Разрушение Илиона», принадлежащей

к числу «киклических поэм» (авторство их приписывалось Гомеру, но позднейшей литературной критикой оно было отвергнуто).

Как рассказывает Павсаний, на передней части фрески «Разрушение Илиона» художник изобразил каменистый берег моря и группы воинов-греков, готовящихся к отплытию. Палатки, в которых жили воины, были изображены уже в разобранном состоянии, выше них была видна часть городской стены Трои и голова деревянного коня. Неподалеку был нарисован дом троянца Антенора и вся его семья, в глубокой грусти стоящая около осла, их домашний скarb, который, готовя его к отправке, грузит слуга на это животное (согласно мифу, Антенор был пощажён ахейцами за помощь, которую он им оказал во время штурма Трои). Тут же можно было увидеть вождей ахейского войска — Агамемнона, Менелая, Диомеда, Одиссея и других, спокойно стоящих, и юного Неоптолема, продолжающего преследовать и убивать троянцев. Рядом с ними была показана Кассандра, дочь троянского царя Приама, безмолвно ожидающая своей участи.

Кроме людей, на картине были изображены предметы быта, животные, оружие, разнообразные сосуды, что придавало необыкновенную жизненность всей композиции.

Вторая картина дельфийской лесхи книдян была написана Полигнотом на сюжет одиннадцатой песни «Одиссеи», в которой рассказывается о том, как Одиссей вызвал из Аида тени умерших, прежде всего — тень слепого предсказателя Тиресия, чтобы спросить его о своей судьбе:

Сам я барана и овцу над ямой глубокой зарезал.

Черная кровь полилась в нее, и слетелись толпою

Души усопших, из темных бездн Эреба поднявшись,

Сам же я меч обнажил изощренный и с ним перед ямой

Сел, чтоб мешать приближаться безжизненным теням усопших

К крови, пока мне ответа не даст вопрошенный Тифесий...

Гомер. Одиссея. XI. 35—37, 48—50

Точно следуя описанию Гомера, Полигнот поместил в верхней части картины Одиссея, наклонившегося над ямой, куда он слил кровь зарезанных им животных, чтобы на запах крови слетелись тени из Аида. Появившаяся в числе прочих тень Тиресия, напившись крови, предсказывает Одиссею, что ему

предстоит претерпеть, прежде чем он вернется на родину. В центр картины художник поместил фигуры героев Троянского цикла мифов — Агамемнона, Ахиллеса, Патрокла и других, а над ними представил популярных героев аттических мифов, Тесея и Пирифоя, окружив их группой женщин.

На картине были изображены также воды подземной реки Ахеронта и барка Харона, перевозчика душ в Аиде. Значительную часть картины занимали изображения лиц, наказанных богами за совершенные ими преступления: Сизиф, вкатывающий в гору камень, который вновь и вновь скатывается вниз, Тантал, стоящий по грудь в воде, и склонившееся над ним дерево с плодами, которые тотчас же отклоняются, как только он пытается их достать, ослепленный Музами за гордость певец Фамирид. Целой группой тут же стояли вожди троянцев — Гектор, Сарпедон, пришедший на помощь троянцам, вождь эфиопов Мемнон, а также царица амазонок Пентесилея, внимание которой старается привлечь красавец Парис.

В другой группе фигур были представлены ахейские герои Аянты, следящие за игрой в кости Полимеда и Терсита, рядом с которыми можно было различить мифического охотника Актеона, разорванного собственными собаками, и ниже его — дерево, под которым сидит легендарный певец Орфей, окруженный группой слушателей...

Павсаний насчитал в картине «Разрушение Илиона» сто фигур, в картине «Одиссей в царстве мертвых» — восемьдесят. За точность сообщаемых им цифр поручиться нельзя, но нет сомнения, что они близки к действительности. Как пишет Павсаний, имя каждого героя было в соответствии с древним обычаем написано рядом с ним.

Поместить столь большое число фигур на плоскости картины без учета законов перспективы и использования светотеневых эффектов, создающих впечатление глубины пространства и объемности изображения, было задачей необыкновенной трудности. Как можно судить по отзывам видевших эти фрески античных авторов, художник преодолел трудности, расставив фигуры группами так, что они казались вписанными в пространство. Герои троянского цикла мифов, изображенные в натуральную величину, выглядели строго и величественно, соответственно духу героического эпоса — незыблемой основы эллинской культуры и символа этнического единства эллинской нации.

В своих фресках Полигнот отошел от традиционного профильного изображения человеческой фигуры, представляя в батальных сценах сражающихся воинов в сложных ракурсах, передавая сдержанными и скупыми приемами эмоциональное напряжение не только жестами и движением, но и выражением лица, иногда с полуоткрытым ртом. Этими приемами художники и скульпторы стали пользоваться много позднее, в конце IV в. до н. э. и в эллинистическую эпоху. В некоторых случаях он рисковал придавать мифологическим героям черты своих современников, соответственно духу времени, в связи с нарождающимся искусством портрета. Женщин Полигнот изображал в прозрачных одеждах, сквозь которые просвечивало тело. Большое количество женских образов в картинах Полигнота было для его современников совершенно новым явлением, особенно для жителей Афин, где положение женщины сводилось к очень ограниченному кругу обязанностей, — она практически была затворницей в женской половине дома, *гинекее*.

Полигнот и художники его круга, испытавшие на себе воздействие своего великого современника, оказали значительное влияние на развитие искусства V в. до н. э. Мотивами и сюжетами его произведений, приемами его живописного мастерства не могли не заинтересоваться мастера греческих расписных ваз, работы которых находили самое широкое распространение. Производство керамических изделий, украшенных рисунками на мифологические и бытовые темы, было настолько развито в Афинах, что эти ремесленники населяли самый большой квартал города — Керамик. Можно предположить, что любители такого рода художественных произведений охотно приобретали вазы, где они находили копии или, по крайней мере, образцы произведений большого искусства, картин, которыми были украшены общественные здания. Попытку проследить влияние искусства Полигнота на аттическую вазовую живопись сделал в свое время известный знаток античного искусства и археолог Б. В. Фармаковский³. Трудность, однако, заключается в том, что от творчества Полигнота не дошло ничего, кроме описаний в сочинениях античных авторов, что создает подчас непреодолимые препятствия при решении конкретных задач, определении степени влияния того или иного произведения мастера вазовой живописи. С некоторой долей уверенности

можно предполагать, что встречающиеся на вазах этого времени изображения воина, сидящего в свободной позе, охватив руками одно колено, или свободно стоящего, опираясь одной ногой на возвышение, восходят к соответствующим фигурам на фресках Полигнота или его коллег, работавших под его влиянием.

Традиции Полигнота продолжил происходивший из Афин художник Аполлодор, работавший в последней трети V в. до н. э. Традиция называет его «скиаграфом», живописцем теней, так как он первым (или, по крайней мере, одним из первых) стал использовать искусство светотени для создания объемных композиций и фигур. Он отказался от принципа монохромной живописи, свойственной большинству художников того времени, и стал смешивать краски, используя полутона, добиваясь новых живописных эффектов. Эти новшества, как всегда бывает в подобных случаях, вызвали негодование многих его современников, особенно собратьев по искусству. Возражая им, Аполлодор заявлял, что порицать — легче, чем следовать. Аполлодор считается также основателем станковой живописи, но это название может быть отнесено к его произведениям только условно — он писал свои картины на предварительно загрунтованных деревянных досках. Большой известностью пользовались его «Молящийся жрец», «Аянт, пораженный молнией». Существует предположение, что среди найденных при раскопках Геркуланума расписанных мраморных досок, вмазанных в стенную штукатурку, есть копии картин Аполлодора — например, картина, подписанная афинянином Александром, на которой изображены в грациозных позах пять женщин, играющих в кости.

Младшими современниками Аполлодора были Зевксис и Паррасий, стяжавшие себе громкую славу среди художников древнего мира.

Расцвет творчества Зевксиса падает на рубеж V—IV вв. до н. э. Он происходил из Гераклеи, греческого города в Южной Италии (по другой версии — из Гераклеи Понтийской). Зевксис одним из первых стал работать с натуры, об этом рассказывает Плиний Старший: когда Зевксис, расписывая храм Геры Лакинии в Кротоне, искал модель для образа прекрасной Елены, он отыскал в этом городе пять самых красивых девушек и, соединив лучшие черты каждой из них, создал свою картину (Плиний Старший. Естественная история. XXXV, 64). Он расписал

для македонского царя Архелая, правившего с 413 по 399 гг. до н. э., его дворец, куда впоследствии приходило множество людей, прибывающих издалека с целью полюбоваться произведениями художника.

Живую характеристику творчества Зевксиса мы находим в сочинении писателя II в. н. э. Лукиана, бывшего большим знатоком и ценителем живописи: «Этот Зевксис, оказавшийся лучшим среди художников, не писал картины на обычные встречающиеся у всех темы... но всегда стремился к новизне. Заметив нечто необычное и чуждое, он тратил на это всю силу своего искусства. Среди прочих его творческих дерзаний выделяется картина, на которой он изобразил самку гиппокентавра, заботливо кормящую двух младенцев гиппокентавров одновременно... Копия этой картины находится ныне в Афинах... подлинник римский полководец Сулла отправил вместе с другими трофеями в Италию, но у мыса Малеи, как я полагаю, грузовое судно потонуло, и все трофеи погибли вместе с картиной...

Кентавресса изображена им лежащей на земле всей лошадиной частью тела, вытянув назад задние ноги, женская же половина тела чуть приподнята над землей и опирается на локоть.

Одного из детенышей она держит, подняв на руки, и кормит по-человечески, давая ему женскую грудь, другой же, как жеребенок, припал к лошадиному вымени. Пovyше, словно страж, изображен гиппокентавр... Он смотрит, смеясь, скрытый до половины своего лошадиного тела, и в правой руке, подняв над собой, держит львенка, как будто шутя хочет им попугать своих детей... Кентавра-отца художник сделал совершенно страшным и диким, с развевающейся гривой, покрытым волосами не только в лошадиной, но и в другой, человеческой половине, с очень сильно поднятыми плечами; он хотя и улыбается, смотрит вполне по-звериному, в его взгляде есть что-то свирепое и дикое. Подруга же его, как лошадь, представляющая собой красивейшую кобылицу, ...верхней же половиной она женщина совершенной красоты, за исключением ушей, только они у нее несколько напоминают сатира, и это смешение, эта сложность двух тел, соединяющая женское с конским, — постепенно превращение одного в другое и совершенно незаметно для глаз... Маленькие кентавры, хотя и дети, все-таки дики и — несмотря на нежный возраст — страшны. И как изумительно показалось мне то, что они оба по-детски глядят вверх,

на львенка, и, застигнутые зрелищем во время еды, продолжают сосать, прижимаясь к телу матери» (Лукиан. Зевксис. 3—6).

Изложение Лукиана, образец античной экфразы (распространенного в эпоху поздней античности описания картины или статуи), дает яркое представление о картине Зевксиса.

Его кисти принадлежал ряд других известных в античности картин — Зевс, окруженный сонмом богов, изображение сатира Марсия, позднее выставленное в храме Конкордии в Риме, Эрот, увенчанный розами, младенец Геракл, душащий змей. Из этих картин ничего не сохранилось, за исключением копии в виде фрески в доме коммерсантов, вольноотпущенников братьев Веттиев в Помпеях. Сюжет картины был взят из цикла мифов о Геракле. В нем рассказывалось, как верховный олимпийский бог Зевс влюбился в Алкмену, жену жившего в Фивах героя Амфитриона, и та родила двух сыновей — Геракла от Зевса и Ификла от Амфитриона, причем Геракл был старше своего брата на одну ночь. Приревновавшая к Алкмене супруга Зевса, богиня Гера, наслала на младенца Геракла двух змей, желая его погубить. Алкмена стала громко звать Амфитриона на помощь, но Геракл, поднявшись с постели, задушил обеих змей руками (Аполлодор. Мифологическая библиотека. II. 4. 8). На этой фреске мы видим в центре мальчика Геракла, с суровым и напряженным выражением лица, душащего двух змей. Рядом на кресле сидит изумленный супруг Алкмены, Амфитрион, прижавший палец к губам, широко открытыми глазами смотрящий на представившееся ему зрелище. Позади него, в испуге всплеснув руками, торопится звать на помощь Алкмена. Наконец, сбоку, спиной к зрителю, изображена спешащая на помощь служанка, которая держит в руках какое-то оружие типа дротика, чтобы поразить им змей. Вся композиция картины тщательно продумана и полна динамики, лица выразительны и индивидуальны



Младенец Геракл, душащий змей. Фреска из дома Веттиев в Помпеях

без утрирования. Сейчас трудно судить, насколько римский художник следовал Зевксису: установлено, что римские кописты не очень строго придерживались оригинала, внося изменения соответственно своему пониманию стоящих перед ними задач.

И все же искусствоведы должны быть благодарны неизвестному гражданину Помпей, который устроил в своем доме настоящую картинную галерею до того, как владельцами этого дома стали бывшие рабы, а впоследствии разбогатевшие вольноотпущенники, братья Авл Веттий Реститут и Авл Веттий Конвива. Без стенных фресок дома Веттиев наше представление об античной монументальной живописи было бы гораздо беднее.

Античная традиция сохранила анекдот о состязании Зевксиса и Паррасия. Оба художника выставили на суд народа свои картины. Зевксис нарисовал гроздь винограда, притом настолько близко к натуре, что птицы слетелись клевать их. Уверенный в победе, Зевксис подошел к картине Паррасия и потребовал, чтобы тот снял покрывавшую ее завесу. Оказалось, что эта завеса и была изображена на картине. Тогда Зевксис признал себя побежденным. Рассказы, подобные этому, хорошо иллюстрируют эстетические установки античной художественной критики, равно как и позднеклассической живописи, ценившей в искусстве максимальное приближение к действительности. Искусствоведом, он усовершенствовал настолько, что это вызвало замечание Плиния, будто Зевксис победно вошел в искусство в те двери, которые Аполлодор открыл (Плиний Старший. Естественная история. XXXV. 61). В этом же месте Плиний хвалит Зевксиса за то, что он достиг высшего мастерства в использовании кисти как главного орудия художника.

Благодаря своему искусству Зевксис достиг высот материального благополучия — произведения живописи ценились в то время уже очень высоко; на праздниках в Олимпии он выступал в драгоценных одеждах, на которых красовалось его имя, написанное золотыми буквами. Он мог и дарить свои картины — изображение Алкмены он подарил городу Агригенту в Сицилии, а изображение Пана — македонскому царю Архелаю.

Современник Зевксиса и в какой-то мере его соперник Паррасий в рассказах античных авторов предстает тенью Зевксиса: их творчество постоянно сопоставляется и сравнивается, причем сравнение делается не в пользу Паррасия.

Паррасий происходил из Эфеса, но работал в Афинах и так же, как Полигнот, получил права гражданства в награду за свое искусство. Сюжетами своих картин он делал по преимуществу патетические сцены, наполненные драматическим действием. В этом смысле на него особенно большое влияние оказало искусство трагедии, достигшее расцвета в Афинах того времени. Об уловках, к которым прибегал Паррасий, стремясь как можно более правдиво передать страдания человека, рассказывали анекдоты. Так, например, создавая свою картину «Прикованный Прометей», он, будто бы, по словам позднейших риториков, до смерти замучил старого раба. О том, какие сюжеты предпочитал Паррасий, говорят названия его картин — «Безумный Одиссей» (согласно мифу, Одиссей, стремясь избежать участия в походе на Трою, притворился безумным) или «Филоктет, страдающий на острове Лемнос». Отсюда видно, что он значительно расширил круг сюжетов, популярных среди художников. Однако кое в чем он следовал традициям своих предшественников — это нашло выражение в его стараниях строго очерчивать контуры изображаемых предметов и лиц.

В своих картинах Паррасий стремился к симметричности композиции. По словам Квинтилиана, он во всем соблюдал такую соразмерность и точность, что и считался законодателем живописцев вплоть до его времени, поскольку оставшиеся после него картины, изображающие богов и героев, служили как бы обязательными образцами для всех художников. Современники Паррасия поражались тому, насколько умело передавал он едва заметные движения души, самые мимолетные переживания человека. Он высоко ценил свое искусство и, будучи однажды побежден в соревновании с художником Тиманфом (оба они должны были изобразить один и тот же сюжет — спор Одиссея и Аянта из-за оружия Ахиллеса), огорченно заявил, что Аянт дважды оказался побежденным в споре с недостойным противником. Подобно Зевксису, он не был лишен тщеславия и, по свидетельствам древних авторов, ходил в пурпурном плаще с венком на голове, держа в руках посох, изукрашенный золотом.

Ксенофонт в «Воспоминаниях о Сократе» приводит любопытный диалог, посвященный тому, какие задачи ставил Паррасий перед искусством: «...Сократ пришел однажды к живописцу Паррасию и в разговоре с ним сказал:

— Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение того, что мы видим? Вот, например, предметы вогнутые и выпуклые, темные и светлые, жесткие и мягкие, неровные и гладкие, молодое и старое тело вы изображаете красками, подражая природе?

— Верно, — отвечал Паррасий.

— Так как нелегко встретить человека, у которого одного все было бы безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете вместе, какие есть у кого, наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым.

— Да, мы так делаем, — отвечал Паррасий.

— А изображаете вы то, что в человеке всего более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, — я разумею душевный строй? Или этого и изобразить нельзя? — спросил Сократ.

— Как же можно, Сократ, — отвечал Паррасий, — изобразить то, что не имеет ни пропорции, ни цвета, и вообще ничего такого, о чем ты сейчас говорил, и даже совершенно невидимо?

— Но разве не бывает, что человек смотрит на кого-нибудь ласково или враждебно? — спросил Сократ.

— Думаю, что бывает, — отвечал Паррасий.

— Так это-то можно изобразить в глазах?

— Конечно, — отвечал Паррасий.

— А при счастье и при несчастье друзей, как ты думаешь, разве одинаковое бывает выражение лица у тех, кто принимает в них участие и кто не принимает?

— Клянусь Зевсом, конечно, нет, — отвечал Паррасий, — при счастье они бывают веселы, при несчастье мрачны.

— Так и это можно изобразить? — спросил Сократ.

— Конечно, — отвечал Паррасий.

— Затем, величавость и благородство, униженность и рабский дух, скромность и рассудительность, наглость и грубость сквозят и в лице, и в жестах людей, стоят ли они или двигаются?

— Верно, — отвечал Паррасий.

— Так и это можно изобразить?

— Конечно, — отвечал Паррасий.

— Так на каких людей приятнее смотреть, — спросил Сократ, — на тех ли, в которых видны прекрасные, благородные, достойные любви черты характера или же безобразные, низкие, возбуждающие ненависть?

— Клянусь Зевсом, Сократ, тут большая разница, — отвечал Паррасий» (Ксенофонт. Воспоминания о Сократе. III. 10. 1—5).

Мы не можем сейчас узнать, встречался ли Паррасий с Сократом и имел ли место в действительности сходный разговор, но в одном можно быть уверенным: этот диалог отражает характерные особенности творческого метода Паррасия, его стремление к глубокой психологической характеристике героев создаваемых им картин.

Победивший Паррасия в соревновании художник Тиманф, долгое время работавший в Сикионе, прославился своей картиной «Жертвоприношение Ифигении».

Миф повествовал о том, как ахейцы, собравшиеся в гавани Авлида в Беотии, не могли отплыть, задержанные плохой погодой. «Тогда Калхант сказал, что они не смогут пуститься в плавание, пока не принесут в жертву Артемиде самую красивую из дочерей Агамемнона. Богиня же гневается на Агамемнона за то, что он, поразив на охоте оленя, сказал: "Даже сама Артемида не смогла бы..."; другой причиной гнева Артемиды было то, что Атрей не принес ей в жертву золотого ягненка. Получив такое прорицание, Агамемнон послал к Клитемнестре Одиссея и Талфибия, прося прислать Ифигению, сославшись при этом на свое обещание выдать ее замуж за Ахиллеса в награду за его согласие принять участие в походе. Когда Клитемнестра прислала ее, Агамемнон подвел ее к алтарю и уже собрался заколоть. Но Артемида похитила ее и перенесла к таврам, сделав Ифигению своей жрицей. Вместо нее богиня подвела к алтарю оленя» (Аполлодор. Эпитома. III. 21—22).

Картину Тиманфа на этот сюжет подробно описывает Плиний: «Его Ифигения превознесена похвалами ораторов. Он изобразил ее обреченной на смерть и стоящей у алтаря, причем всех, и особенно ее дядю, нарисовал глубоко опечаленными,



Жертвоприношение Ифигении.
Фреска из дома трагического
актера в Помпеях

доведя до крайних пределов выражение скорби. Лицо ее отца он скрыл под покрывалом, не будучи в состоянии придать ему соответствующее выражение...» (Плиний Старший. Естественная история. XXXV. 79).

Картина в Помпеях, украшавшая дом «трагического актера», не является повторением произведения Тиманфа, как полагают некоторые. На ней Ифигения не стоит у алтаря, но ее несут к жертвеннику Менелай и Одиссей. Тело Ифигении обнажено, и его ослепительная белизна резко контрастирует со смуглыми телами несущих ее мужчин. Умоляющим движением рук, поднятых к небу, Ифигения просит богиню спасти ей жизнь, туда же обращено ее лицо и глубоко запавшие от ужаса глаза. Рядом с этой группой стоит и отрешенно смотрит вдаль величественный Калхант в одежде жреца, голова его с седыми всклокоченными волосами повернута в сторону. В руке он держит обнаженный кинжал, готовясь заколоть Ифигению. Совсем поодаль художник поставил фигуру Агамемнона, закрыв ей лицо плащом, — повторяя тем самым мотив картины Тиманфа, с которой автор помпейской фрески был, несомненно, знаком. Трагизмом происходящего проникнуты все персонажи картины, но трагизм смягчается тем, что показан переломный момент: в небе появилась богиня Артемида с луком в руках. Рядом с ней помещено изображение оленя, которого по ее приказанию несут к алтарю, чтобы принести в жертву вместо Ифигении.

Помпейская фреска является выдающимся произведением живописи, и мастер, создавший ее, не был простым копиистом, рабски следующим оригиналу; он усилил драматизм ситуации, представив Ифигению обессиленной от ужаса перед предстоящей смертью. Ее несут двое мускулистых мужчин, поза которых показана в сложном ракурсе, и их полусогнутые колени подчеркнута отражают усилие, с которым они несут Ифигению к алтарю.

Среди современников Тиманфа и Паррасия Плиний называет еще одно имя — Эвпомпа, при котором произошло четкое деление школ живописи на сикионскую, ионическую и аттическую. О его творчестве мало что известно (упоминается картина, на которой был изображен гимнаст, победитель соревнований с пальмовой ветвью в руке). Плиний приводит характерный анекдот, свидетельствующий о том, как много зна-

чения придавал Эвпомп натуре как источнику вдохновения для художника. Однажды Лисипп задал Эвпомпу вопрос, кому он, Лисипп, должен следовать в искусстве. Эвпомп ответил: «Не кому-нибудь в отдельности, но самой природе».

Главой сикионской школы стал Памфил, ученик Эвпомпа, о деятельности которого (390—340 гг. до н. э.) известно лишь то, что он много уделял внимания обучению будущих художников. По некоторым сведениям, оно длилось до 12 лет, и ученики в общей сложности должны были уплатить мастеру солидный гонорар, равный одному таланту. Как пишет Плиний, следствием его деятельности было то, что «сначала в Сикионе, а потом и по всей Греции было установлено, чтобы свободные дети прежде всего учились рисованию, то есть живописи на буковом дереве, причем это искусство было включено в число предметов первоначального образования». В курс своего преподавания он ввел основы геометрии, полагая, что без знания ее основ нельзя достичь совершенства в композиции, и пытался с ее помощью обосновать законы пропорционального построения фигуры.

Памфил усовершенствовал технику энкаустической живописи. В основе ее лежало использование красок, растворяющихся в особой массе, основой которой был воск. Вначале воск варили в морской воде, затем добавляли смолы и минеральные краски. Полученные разноцветные восковые пасты накладывались на доску нагретым металлическим инструментом, кавтерием, контуры тщательно обрабатывались. Затем по поверхности картины проходили нагретым железным стержнем. Воск при этом плавился, и краски переходили одна в другую. В этой технике особенно прославился ученик Памфила, Павсий, создававший небольшие жанровые картины.

К компромиссу между стилистическими особенностями двух школ живописи, пелопоннесской и аттической, стремился художник и скульптор Эвфранор из Коринфа, ученик фиванца Аристида. Эвфранор долгое время работал в Афинах и, как многие другие выдающиеся художники, получил там права афинского гражданства. Помимо скульптурных произведений он прославился тем, что украсил своими картинами стены так называемой Элевферской галереи на афинской агоре. На средней стене была изображена историческая битва при Мантинее 362 г., которая подвела итог длительной борьбе за гегемонию



Ио, Аргус и Гермес. Фреска из дома Ливии в Риме

в Элладе самых крупных греческих государств. На боковых стенах галереи были изображены с одной стороны двенадцать олимпийских богов (особенно славилась его Гера и Посейдон), на противоположной стороне был изображен Тесей и персонифицированные народ (демос) и демократия. Темы картин этой галереи являются ясным свидетельством того, что Эвфранор умел учитывать вкусы и интересы афинского демоса, прославляя его подвиги, совершенные под руководством олимпийских богов.

По отзывам древних писателей, деятельность Эвфранора как живописца ставилась выше, чем его успехи в области скульптуры. Он оставил после себя многочисленных учеников, среди которых называют Хармантида, Леонида из Антедона, Антидота.

Учеником Антидота был известный афинский живописец Никий, которого особенно высоко ценил знаменитый скульптор IV в. до н. э. Пракситель (ему одному он доверял раскрашивать свои скульптуры).

Никий работал как в технике темперы (краски растирались на яичном желтке), так и в технике энкаустики, причем темперой писал только большие картины. Большой известностью пользовалась его картина «Ио, Аргус и Гермес». В Риме, в так называемом «доме Ливии» на Палатине была обнаружена фреска, которую считают повторением картины Никия. В мифе рассказывалось о том, как дочь Инаха, красавицу Ио, бывшего жрицей Геры, соблазнил Зевс. Так как Гера застала его с девицей, он превратил Ио, коснувшись ее рукой, в белую корову, поклявшись при этом, что он с ней не сходил. Гера, выпросив у Зевса эту корову, приставила к ней в качестве стража всевидящего Аргуса. Зевс приказал Гермесу украсть это животное, что он и сделал, убив Аргуса камнем.

На фреске в доме Ливии мы видим в центре композиции прекрасную Ио, обратившую свое лицо, обрамленное густой шапкой волос, к небу с выражением сдержанного упрека. Перед ней в свободной позе, поставив одну ногу на возвышение, стоит Аргус, держа в руке меч и опираясь на копье. Из-за скалы, под которой сидит Ио, крадется Гермес, держа в руках кадуцей, волшебный жезл, с помощью которого он собирается усыпить Аргуса.

В верхней части картины на высоком пьедестале высится статуя олимпийской богини, скорее всего Геры, которая жестом правой руки как бы пытается остановить Гермеса.

Гармоничность композиции и тщательно выдержанный принцип симметрии говорят скорее всего за то, что автор римской фрески довольно близко следовал оригиналу. Объемность фигур, уверенно вписанных в пространство, а также игра света и теней восходят к Никию.

В числе произведений Никия Плиний называет портрет Александра Македонского, из чего можно заключить, что этот афинский художник прожил долгую жизнь. Неизвестно, насколько верно передал Никий черты Александра, собравшего при своем дворе большое количество художников и скульпторов, которые должны были увековечить подвиги царя. Большинство портретов Александра, дошедших до нас, передают идеализированный образ (в том числе и скульптурный портрет Лисиппа), но мы обладаем образцом для сравнения, позволяющим восстановить подлинный облик завоевателя.

В октябре 1832 г. при раскопках в Помпеях был открыт дом, отличавшийся особой роскошью по сравнению с другими аналогичными сооружениями этого города. В нем было два перистилия (внутренних сада, окруженных колоннадой). Площадь одного из них превышала 900 м². Множество комнат, столовых (*триклиний*), подсобных помещений, парадных залов (*атриумов*) говорили о том, что хозяева этого дома были очень богатыми людьми. При этом они были большими ценителями искусства и обладали настоящим изысканным вкусом, о чем свидетельствуют многочисленные мозаичные картины, которыми был выложен пол в ряде помещений. В крыле одного из триклиний мы видим великолепную кошку, в прыжке схватившую птицу, двух удивительно симпатичных уток, мирно



Битва при Иссе. Мозаика из дома фавна в Помпеях

плывущих посреди лилий, в другом триклинии — Вакха, сидящего верхом на пантере, хищно оскалившей зубы... Но самым замечательным открытием, сделанным в этом доме, получившем у искусствоведов название «дом фавна» (по обнаруженной здесь статуе танцующего фавна), была огромная мозаичная картина (5 x 27 м), покрывавшая пол экседры. Сюжетом картины послужило историческое событие — битва между Александром Македонским и Дарием при Иссе в 333 г. до н. э.

Картина, фигуры которой выложены в натуральную величину, четко делится на две половины — правую, центром которой является стоящий на колеснице Дарий, за которым видна персидская конница с высающимся над ней лесом копий, и левую, где доминирующей фигурой является Александр, яростно атакующий персов. Мозаика сильно пострадала во время землетрясения 62 г. до н. э., поэтому изображение воинов Александра, которые его окружали, утрачено.

На картине изображен критический момент сражения, когда войско персов, не выдержав натиска македонян, обратилось в бегство. Возничий колесницы Дария в смятении, с выпученными от страха глазами, изо всех сил хлещет плеткой коней, запряженных в колесницу, стремясь выволить персидского царя из грозящего ему окружения, и кони, в галопе сбившиеся в кучу, едва не опрокинули уже наклонившуюся колесницу. Рядом с ней видны фигуры двух персидских гвардейцев, пытающихся отразить натиск Александра. Под одним из них пал конь,

а всадника, едва успевшего выпростать из-под упавшего коня ногу, пронзило насквозь длинное македонское копье Александра; в предсмертной судороге раненный перс ухватился за древко копья. Другой гвардеец, соскочивший с коня, показанного в очень смелом ракурсе (виден только круп), с ужасом смотрит на гибнущего товарища. Стоящий на колеснице Дарий в смертельном испуге, с широко открытыми от ужаса глазами, тянет руку в сторону Александра, указывая, откуда грозит опасность.

Великолепна и полна экспрессии фигура Александра, с худым и некрасивым, обросшим лицом и всклокоченными волосами (шлем он потерял в пылу сражения). Лицо его выражает неудержимую решимость во что бы то ни стало лично поразить Дария.

Иллюзия глубины пространства в этой картине убедительно создана объемным моделированием фигур, частично выступающих на первый план, частично удаленных вглубь. Фоном для центрального персонажа правой части картины, царя Дария, служат сбившиеся в кучу в беспорядочном бегстве всадники из личной гвардии царя.

Участники схватки изображены в естественных, лишенных всякой театральности позах, бушующая ярость сражения передана с поразительным реализмом. Талантливый мастер сумел выразить средствами мозаики тончайшие нюансы чувств на лицах персонажей своей картины. Нельзя не обратить внимания на тщательную проработку деталей — даже ремешок на плетке возничего обозначен четкой и выразительной линией.

Принято считать, что оригиналом для этой мозаики послужила картина Филоксена, написавшего по заказу македонского царя Кассандра, примерно около 300 г. до н. э., картину, изображавшую битву при Иссе, в которой армия Александра наголову разбила персидское войско Дария.

В последней трети IV в. до н. э. при дворе македонских царей работают самые известные художники Греции — скульптор



Александр. Деталь фрески «Битва при Иссе»

Лисипп, которому Александр, единственному из всех, доверял создавать свои портреты, и живописец Апеллес, имя которого стало легендарным. Родился он в Колофоне, но права гражданства получил в Эфесе. Его призвал в македонскую столицу еще царь Филипп, отец Александра (правил с 356 по 336 гг. до н. э.). Здесь, в Пелле, Апеллес возглавил группу художников, задача которых состояла в том, чтобы возвеличивать деяния царя и его полководцев. Он создал ряд портретов Филиппа и Александра, причем особой известностью пользовалось изображение Александра в образе Зевса с молниями в руках, помещенное в храме Артемиды в Эфесе. На другом портрете Александр был изображен на колеснице, за которой следовала аллегорическая фигура Войны, закованной в цепи. Когда Александр отправился на Восток, начав свои завоевательные походы, Апеллес переселился в Эфес. Уже после смерти Александра предпринял он путешествие в Александрию ко двору царя Птолемея. Соперники художника распространяли клеветнические слухи о целях его путешествия, что дало ему повод написать картину «Клевета», детально описанную Лукианом. Под впечатлением этого описания художники Возрождения С. Боттичелли и А. Дюрер попытались восстановить картину Апеллеса.

Лукиан в сочинении «О том, как не следует доверять клевете» так описывает картину и повод, по которому она была создана: «Один из соперников Апеллеса, по имени Антифил, завидуя почестям, которые оказывал Апеллесу царь и ревниво относясь к его искусству, обвинил Апеллеса, будто тот был соучастником во всех делах (имеются в виду детали заговора Феодота в Тире. — В. Б.) и что его, Апеллеса, видели в Финикии пирующим вместе с Феодотом, и в течение всего пиршества Апеллес нашептывал на ухо Феодоту. В конце же Антифила заявил, что Тир отпал, и Пелусий был захвачен по совету Апеллеса. Птоломей, будучи и в остальных делах не очень рассудительным, привыкнув к лести, настолько воспламенился гневом, приведенный в смятение этой бессмысленной клеветой, что, не принимая во внимание ни того, насколько правдоподобно это обвинение, ни того, что его выдвинул соперник Апеллеса по искусству... проникся гневом так, что крик его раздавался во всем дворце, называя Апеллеса неблагодарным, заговорщиком и злоумышленником. И если бы один из схваченных заговорщиков, возмущенный бесстыдством Антифила,

не заявил, пожалев несчастного Апеллеса, что у них ничего общего с художником не было, Апеллесу бы отрубили голову и отведал бы художник тех бед, что выпали Тиру, не будучи в чем-либо виновным. Говорят, что Птоломей, пристыженный тем, что произошло, подарил Апеллесу сто талантов, а Антифила отдал ему в рабство. Апеллес, помня об опасности, которой он подвергался, следующей картиной разоблачил возведенную против него клевету. На правой стороне картины сидит некий мужчина с огромными ушами, почти как у Мидаса, протягивая издали руку приближающейся Клевете. Рядом с ним стоят две женщины, Неведение, как я полагаю, и Предубеждение. С другой стороны подходит Клевета, бабенка необыкновенной красоты, озлобленная и возбужденная, весь вид которой выражает ярость и гнев. В левой руке она держит пылающий факел, другой же рукой она тащит за волосы какого-то юношу, простирающего руки к небу и призывающего в свидетели своей невиновности богов. Впереди же идет мужчина, безобразный и бледный, с пронзительным взглядом, похожий на тех, кто зачах после тяжелой болезни. О нем, пожалуй, можно было бы сказать, что он олицетворяет Зависть. Кроме того, еще две женщины сопровождают Клевету, поощряя, обряжая и украшая ее. Проводник, объясняющий картину, рассказал и об этих двух женщинах, что одна из них олицетворяет Коварство, другая же... Обман. Позади же всех сопровождала вся в трауре, очень дурно одетая женщина, в черном рваном платье. Как думается мне, это было Раскаяние. Обернувшись назад, она в слезах и с чувством стыда смотрела на приближающуюся Истину. Так Апеллес изобразил угрожавшую ему опасность на картине» (Лукиан. О том, как не следует доверять клевете. 2—5).

К позднему периоду творчества Апеллеса относятся его картины на мифологические темы. Среди них наибольшей славой пользовалась картина, изображающая Афродиту выходящей из моря и выжимающей из волос соленую влагу («Афродита Анадиомена»). Она была написана для храма Асклепия на острове Кос, позднее была перевезена в Рим и выставлена в храме Цезаря. Картины Апеллеса отличались грацией и легкостью исполнения. Сравнивая свое творчество с произведениями contemporaneous ему мастеров, он говорил, что Мелантий превосходит его в композиции, Асклепиодор — в симметрии и пропор-

циях человеческого тела, Протоген заслуживает наивысшей похвалы за тщательность, он же, Апеллес, превосходит всех естественной прелестью искусства (греки называли это качество «харис»). С именем Апеллеса античные авторы связывали многочисленные анекдоты, один из них сообщает Плиний: «Апеллес выставял свои картины напоказ прохожим и, прячась за картиной, слушал, какие недостатки ими отмечались, заявляя, что народ более беспристрастный судья, чем он сам. Говорят, будто один башмачник поставил ему в вину то, что на сандалиях он сделал внизу на одну привязку меньше. Ошибка была исправлена художником, и башмачник, возомнив от того, что замеченная им ошибка исправлена, стал прохаживаться насчет того, как нарисована голень. Но тут Апеллес с негодованием выглянул и заявил, чтобы башмачник выше обуви не судил, что вошло в пословицу» (Плиний Старший. Естественная история. XXXV. 84–85). А. С. Пушкин использовал этот сюжет для своего стихотворения:

САПОЖНИК (притча)

Картину раз высматривал сапожник
И в обуви ошибку указал.
Взяв тотчас кисть, исправился художник.
Вот, подбочась, сапожник продолжал:
«Мне кажется, лицо немного криво...
А эта грудь не слишком ли нага?»
Тут Апеллес прервал нетерпеливо:
«Суди, дружок, не выше сапога!»

Апеллес прославился не только своими картинами, но и своим трудолюбием (он написал свыше двух десятков картин), и тот же Плиний приписывает ему крылатое выражение — «ни одного дня без линии, проведенной кистью». Эти слова вошли в поговорку, особенно у писателей Европы, которые под словом «линия» стали понимать «строка».

Современниками Апеллеса были известные художники Аэтион и Протоген, из которых последний был с Апеллесом в дружеских отношениях. Протоген уединенно жил на острове Родос, всецело поглощенный своим искусством, и продолжал работать даже тогда, когда город подвергся осаде со стороны

известного полководца Деметрия, которого прозвали Полиоркетом («Градопобедителем»). Деметрий спросил Протогена, почему он не спрятался во время осады Родоса, на что Протоген ответил, что он, Протоген, надеялся на то, что царь будет воевать с родосцами, а не с искусством.

Протоген создавал свои картины на сюжеты, связанные с историей Родоса (такова была его картина «Иалис», изображавшая героя основателя города Иалиса на Родосе), Аэтион же работал, выполняя заказы наследников Александра Македонского, так называемых *диадохов* («преемников»). О его известной картине «Свадьба Александра с Роксаной» рассказывает Лукиан в сочинении «Геродот или Аэтион»⁴: «Изображена прекрасная спальня и брачное ложе, и на нем сидит красавица Роксана, потупившая девичий взор и робеющая перед стоящим Александром. Кругом видны улыбающиеся эроты. Один, стоящий за спиной, снимает покрывало с головы и показывает Роксану жениху, другой весьма услужливо снимает сандалию с ноги Роксаны, чтобы она скорее легла, третий эрот, ухватившись за хламиду Александра, тянет его, со всей силой увлекая его к Роксане. Царь сам протягивает венок к невесте, а дружка и сват Гефестион стоит подле него, держа горящий факел и опираясь на цветущего юношу, как я полагаю, Гименея, хотя имя его и не написано на картине. На другой стороне картины другие эроты играют с оружием Александра. Двое несут его копье, подражая носильщикам, когда они сгибаются под тяжестью бревна, двое других, взявшись за ремни щита, тащат третьего, возлежащего наподобие царя на доспехах. Один залез в панцирь, лежащий выпуклой поверхностью кверху, и сидит как в засаде, чтобы испугать других, когда они, таща щит, поравняются с ним. Не ради забавы и не просто так изобразил все это Аэтион, но для того, чтобы показать любовь Александра к воинскому искусству, а также для того, чтобы показать, как Александр, влюбленный в Роксану, не забывает и об оружии».

Картина Аэтиона особенно интересна тем, что здесь мы сталкиваемся с особым художественным приемом. В брачной церемонии Александра и Роксаны вместо взрослых слуг прислуживают амуры, которые своей веселой возней вносят в сюжет известную игривость. Этот прием будет широко использован римскими живописцами эпохи Империи. В Помпеях, в парад-

ной столовой дома Веттиев, сохранились изображения амуров, занимающихся ремеслом ювелиров, сбором винограда и продажей вина, приготовлением душистых масел, заменявших духи в античной парфюмерной промышленности. Несмотря на всю условность этих изображений, в позах амуров заметны профессиональные приемы и поведение людей, занимавшихся в те времена соответствующим ремеслом и торговлей, представлены определенные социальные типы.

Детальными описаниями картин знаменитых художников Лукиан отдал дань литературной моде II в. н. э. — века второй софистики. Жанр экфразы — художественного описания знаменитых произведений живописи и скульптуры — был тогда одним из самых распространенных. Но каким бы высокохудожественным, красноречивым и детализированным ни было такое описание, оно не может дать нам адекватного представления о мастерстве художников, создателей этих произведений. Оригиналы их погибли безвозвратно, как безвозвратно погибли здания и сооружения, стены которых были ими украшены. В какой-то мере эти потери возмещены усилиями археологов, заступ которых открыл нам стенные росписи домов античных городов, засыпанных вулканическим пеплом в 79 г. н. э. во время извержения Везувия. В этом смысле находки копий произведений греческих живописцев на стенах зданий Помпей, Геркуланума и Стабий особенно уникальны. Подобные открытия были сделаны в развалинах домов древнего Рима, но фрески, открытые там на стенах, сохранились в сильно поврежденном виде.

Находки новых памятников античной монументальной живописи не исключены — об этом свидетельствуют росписи на стенах гробницы фракийского царя, открытые в 1944 г. близ болгарского города Казанлык.

В гробницу ведет широкий вход, скорее преддверие, длиной 2,6 м, от которого отходит коридор длиной около 2 м, ведущий в главное помещение, склеп, напоминающий купольные гробницы микенской эпохи. Диаметр основания равен 2,65 м, свод имеет форму неправильного усеченного конуса, высота купола составляет 3,2 м. Свод склепа и потолок покрыты многофигурными композициями. Главная группа изображений в склепе представляет собой известную по другим па-



Фреска из Казанлыкской гробницы

мятникам фракийскую «прощальную трапезу». На широком белом фоне выступают различные фигуры, объединенные в одну повествовательную композицию, в центре которой находится супружеская пара — молодой фракийский царь, сидящий на троне, и рядом, на кресле, его жена в позе глубокой скорби. Потупив голову, она жестом интимной близости протянула руку своему супругу, который подхватывает ее ласкательным движением, так что руки их сплетаются как символ неразлучной любви. Перед царем стоит столик с яствами, правой рукой он протягивает чашу с вином своей супруге, как бы желая утешить ее в безутешном горе. Лицо женщины имеет несомненные портретные черты, ее бело-розовое тело резко контрастирует со смуглым мускулистым телом царя, одетого в белый хитон, поверх которого наброшен гиматий. Желая подчеркнуть высокое социальное положение царственной пары, художник прибегнул к гиперболизации размеров изображений. Высота сидящей царицы составляет 52 см, тогда как стоящая рядом служанка выше сидящей госпожи на 2 см. Если бы сидящая царица выпрямилась, ее фигура ушла бы далеко за рамки фриза, ширина которого составляет 58 см.

С обеих сторон от супружеской пары изображен ряд сцен, действующими лицами которых являются слуги и служанки. Справа к царю подходит высокая женщина, которая несет поднос с фруктами, лицо ее также выражает глубокую печаль. За нею шествует виночерпий с кувшином (*ойнохоей*) в руках, левой рукой он подает кубок с вином. За ним изображены две женщины-музыкантши, играющие на трубах, услаждая звуками своей музыки участников прощальной трапезы. Согласно традициям греческой монументальной живописи, тела их отличаются белизной по сравнению со смуглым телом мужчины-виночерпия. Все эти фигуры движутся легко и свободно, объемность их подчеркнута игрой светотени и бликов на выпуклых частях, в частности на головах изображенных людей.

Справа от фигуры царя мы видим вторую торжественную процессию. Стоящая вблизи царя служанка держит в правой руке ларец — мотив, хорошо известный по греческой живописи, а также по надгробным стелам женщин (например, известный памятник Гегесо, на котором сидящей госпоже служанка подносит ларец с украшениями, столь дорогими покойной при жизни). За ней следует другая служанка, несущая одежду ярко-голубого цвета. За женщинами следует колесница, запряженная четверкой коней, показанная в тот момент, когда ее останавливает юный возница. Разномастные кони изображены мастерски, тщательность работы художника здесь достигла особого эффекта, позы животных переданы с точностью мгновенно схваченных движений. Особенно удачна фигура юного возницы, движущегося свободно и в легком повороте останавливающего квадригу. Волосы его развеваются по ветру, а внимательный взгляд устремлен на коней, повинующихся его руке.

Во всех росписях Казанлыкской гробницы, в том числе в росписях коридора, где изображены батальные сцены, связанные с подвигами захороненного царя, поражает разнообразие поз и движений. Много внимания мастер уделил цветовой гамме росписей, в которой преобладают насыщенные красные, охровые, золотисто-желтые цвета, яркая киноварь. Перед нами выдающееся произведение монументальной живописи, созданное на рубеже IV—III вв. до н. э. Автором его, скорее всего, был художник греческого происхождения, работавший в традициях ионической школы.

Примечания

¹ Тесейон был храмом, построенным над могилой Тесея после того, как Кимон перенес прах афинского героя с о. Скироса в Афины. Есть сведения о том, что картины в Тесейоне написал Микон, хотя Павсаний называет имя Микона в связи только с одной картиной.

² В книге Ю. Д. Колпинского допущена ошибка: «Пестрая галерея» («Пойкиле») спутана с северным портиком Пропилей, известным под названием «Пинакотека» (см.: Колпинский Ю. Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977. С. 128).

³ Фармаковский Б. В. Аттическая вазовая живопись. СПб., 1902.

⁴ В книге А. П. Чубовой и А. П. Ивановой (Античная живопись. М., 1966. С. 181) это сочинение неправильно названо «Город, или Аэций». В приводимой авторами цитате из этого сочинения (С. 65) искажены имена (например, «Ганимед» вместо правильного «Гименей» и т. п.). Такие же искажения встречаются и на других страницах этой книги — с. 56 «Эпамидонт», с. 57 «Епомидонт» вместо требуемого «Эпаминонд»...

Глава 7 ЖИВОПИСЬ РАСПИСНЫХ ВАЗ

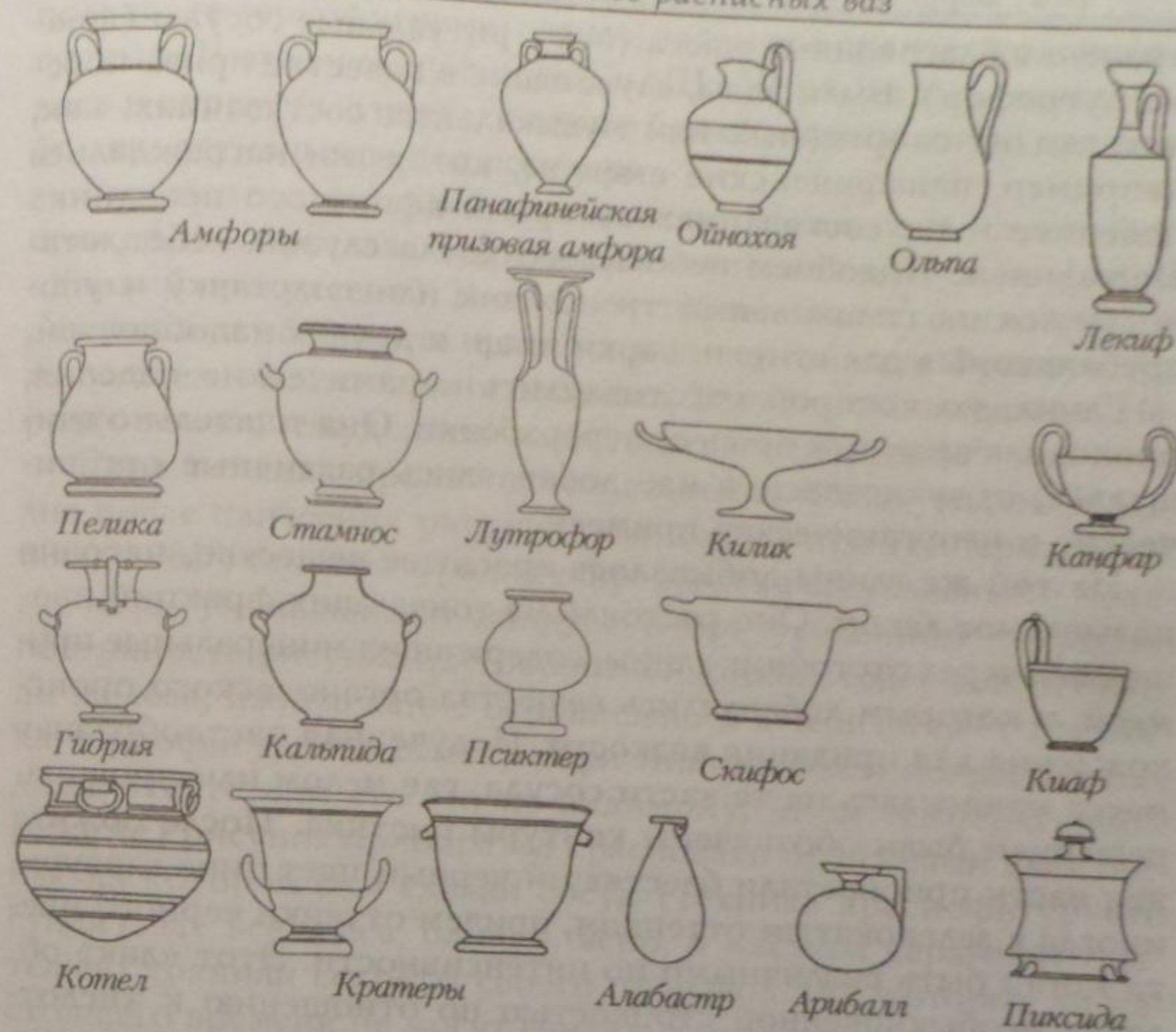
Греческие вазы, хранящиеся в музеях Европы и Северной Америки, а также в частных собраниях, представляют собой своеобразную летопись культуры народа, создавшего эти уникальные произведения прикладного искусства, — летопись, развернутую во времени и пространстве. Рисунки на вазах отразили самые разнообразные стороны духовной и материальной жизни Древней Эллады. Они представляют собой бесценный материал для историка, который он не найдет в других источниках, но при этом ему необходимо овладеть особыми навыками и знаниями, позволяющими получить из этого материала максимум информации.

Для древнейших периодов истории Греции керамика играет роль главного источника, позволяющего датировать археологический комплекс. Как мы видели выше (глава 4), от орнамента на вазах получила свое название целая эпоха — «геометрический период», охватывающий конец X—VIII в. до н. э.

Объектом подлинного научного исследования греческие вазы, изготовленные в мастерских Афин и других городов, стали сравнительно недавно. Еще в первой четверти XIX в. их обычно называли этрусскими вазами, так как находили преимущественно в этрусских гробницах. Обычай класть в могилу украшенные сосуды в качестве даров покойнику оказался счастливым для археологов, благодаря чему эти вазы сохранились неповрежденными, тогда как при раскопках на территории древних греческих городов археологи извлекают лишь фрагменты¹.

Торговые греческие города широко экспортировали продукцию своих мастерских. В геометрический период Афины выделялись среди других центров масштабами экспорта, но во второй половине VIII в. до н. э. их начинает вытеснять Коринф. В VI в., а особенно в V и IV вв. до н. э., Афины становятся монополистом, и изделия афинских керамистов находят буквально повсюду.

Глава 7. Живопись расписных ваз



Типы греческих сосудов

Коринфские вазы легко отличить по цвету глины (светло-желтой), тогда как глина в аттических вазах имеет красноватый оттенок (афинские керамисты добавляли красящее вещество — сурик).

Встречающиеся при раскопках в огромном количестве фрагменты керамики говорят о ее повсеместном и широком употреблении (металлическая посуда стоила очень дорого). Изделия керамистов были предназначены для самых различных хозяйственных и культовых целей, различные типы сосудов имели каждый свое назначение. Среди них мы встречаем сосуды для хранения и переноски жидкостей (амфора, стамнос, гидрия, пелика, кальпида), для смешивания вина с водой (кратер), для охлаждения вина (псиктер), черпаки (киаф), кувшины для разлива жидкостей (ольпа, ойнохоя), чаши для питья (килик, скифос, канфар, ритон), небольшие сосуды для

хранения благовонных масел (аск), ритуальные сосуды (фиалы, лутрофор). Были вазы, служившие в качестве приза победителям на спортивных или музыкальных состязаниях, как, например, панафинейские амфоры, которыми награждались победители на состязаниях во время афинского праздника Панафиней. Подобием небольшого котла служил лебет, ставившийся на специальный треножник или подставку и употреблявшийся для стирки, варки пищи и других надобностей.

Глина, из которой изготавливались керамические изделия, проходила сложный процесс переработки. Она тщательно очищалась, отмучивалась, в нее добавлялись различные органические и неорганические примеси.

Из той же глины добывалось красящее вещество, неточно называемое лаком. Оно состояло из тончайших фракций прошедшей через отстойник глины, содержащих минеральные примеси, к которым добавлялись вещества органического происхождения для придания вязкости. Полученная пастообразная масса наносилась на те части сосуда, где мелом или процарапыванием были обозначены контуры рисунка. После обжига эти части приобретали блестящий черный цвет типа глазури, иногда с зеленоватым оттенком, причем оттенки черного цвета могли быть различными по интенсивности. Этот «лак» обладал необыкновенной стойкостью по отношению к кислотной или щелочной среде. Пролежав в земле не одно тысячелетие, покрытые им сосуды сохраняют исконный цвет и яркость².

Гончар работал на гончарном круге, который вначале вращали рукой, потом был изобретен ножной привод. Тектоника сосуда следовала антропоморфному принципу — различаются ножка, тулово, плечики, горловина сосуда, ручки уподобляются рукам или ушам человека. Чувство связи между формой сосуда и частями тела человека или зверя выражалось иногда в том, что изготавливались вазы в форме головы человека или животного (ритон).

Вышедший из рук гончара сосуд высушивался в специальной печи, после чего поступал в распоряжение художника. В керамике чернофигурного стиля художник острым стержнем процарапывал контуры рисунка, обозначая при этом штрихами группы мышц и иные детали. В вазах краснофигурного стиля контур рисунка очерчивался очень тонкой волосистой кистью. Оба стиля имеют свои периоды развития: до V в. до н. э. гос-

подствует чернофигурный стиль, затем его сменяет краснофигурный. В архаическую эпоху в VII—VI вв. до н. э. применялись и пурпурные цвета, а также белый и фиолетовый для особо декоративных типов сосудов.

Рисунки сопровождались надписями, поясняющими, кто изображен, или прославляющими красоту известного юноши (типа «Каллий прекрасен»). Вазу часто подписывали гончар или художник или оба вместе — как на знаменитой вазе Франсуа, где мы читаем: «Клитий меня расписал, Эрготим меня сделал». Нередко гончар и художник выступают в одном лице³.

Сама техника производства состояла в следующем. Изделие после нанесения рисунка обжигалось при температуре от 800 до 960°, температура регулировалась раздувальными мехами. При уменьшенном поддуве и при усиленном покрытии поверхности рисунка пастообразной массой, содержащей окислы железа, изображение окрашивалось в черный цвет (техника чернофигурного стиля). При минимальном покрытии или даже отсутствии его (и, по-видимому, ином температурном режиме) рисунок приобретал красновато-оранжевый цвет глины, из которой был сделан сосуд (техника краснофигурного стиля). Не все здесь, однако, ясно, и мастера керамики тщательно хранили секреты своего производства, которые до настоящего времени не могут считаться полностью раскрытыми.

Художник мог работать в мастерской только одного гончара, но мог и обслуживать своим искусством нескольких владельцев мастерских. Имена большинства художников, не подписавших свои произведения, остались нам неизвестными, поэтому если группа ваз, вышедших из рук одного и того же живописца, хранится в определенном месте или музее, то его принято называть именем этого места (например, Эдинбургский мастер). Художника, имени которого мы не знаем, но знаем имя гончара, с которым он работал, принято называть по имени этого гончара (мастер гончара Бригоса или, сокращенно, мастер Бригоса, мастер Клеофрада). Иногда неизвестного художника называют по самой известной его работе (мастер Родосской пелики, мастер Пана) или же по манере рисунка (мастер отставленных локтей). Нам известны имена около полутораста афинских художников, расписывавших вазы, и, судя по характеру этих имен, не все они были коренными афи-

нянами. Некоторые имена указывают на негреческое происхождение носителя (Лид, Сириск, Скиф, Колх, Фракиец), другие наводят на мысль, что они возникли из прозвища (Эпиктет — «только что приобретенный», Онесим — «полезный», Смикрос — «коротышка»). Среди афинских юношей, красота которых прославляется в надписях на вазах VI—V вв. до н. э., такого рода имен мы не встретим.

Мастерство керамиста передавалось в семьях по наследству. Одаренные профессионалы-художники, владевшие секретами своего ремесла, создавали произведения высокой художественной ценности, хранящиеся в музеях мира среди самых дорогих экспонатов. Тысячи дошедших до нашего времени аттических ваз говорят о том, насколько массовым было это ремесло и насколько велик был экспорт этого товара. Самый большой квартал древних Афин назывался «Керамик». Отсюда начинались праздничные процессии во время главного национального праздника Афин — Панафиней, посвященного основанию Афинского государства.

О масштабах афинского экспорта говорит тот факт, что керамика аттического производства встречается во всем ареале Средиземноморского бассейна, от Южной Галлии и Италии до Северного Причерноморья. Аттические изделия можно различить не только по цвету глины (о чем говорилось выше), но и по стилю рисунка, узора, по типу сосуда. Работам афинских мастеров подражали⁴, с ними соперничали художники в других греческих государствах. Кроме Коринфа производство художественной керамики было развито на Эвбее (халкидские вазы), в Беотии, на побережье Малой Азии — среди керамики восточно-греческого происхождения различают родосско-ионическую, клазоменскую и другие группы.

Стиль рисунка в вазовой живописи непрерывно менялся и совершенствовался. В VII в. до н. э. входит в моду так называемый *ориентализирующий стиль*. Его называют еще ковровым стилем вследствие того, что рисунок на вазах этого типа покрывает как бы ковром всю поверхность сосуда. Расписанные в этом стиле вазы производятся повсюду — в Афинах, где на больших, так называемых протоаттических, амфорах появляются такие рисунки, часто на мифологические сюжеты, на островах Киклад, на Крите и Родосе. Но наиболее отчетливо он прослеживается на керамике, производившейся в мастер-



Подвиги Тесея. Роспись афинского краснофигурного килика

ских Коринфа, поэтому такой стиль росписи часто называют коринфским. Различают протокоринфские вазы, датирующиеся первой половиной VII в. до н. э., и сменяющие их вазы с раннекоринфским типом росписи. Мы видим теперь на вазах орнамент в виде усиков ползучих растений и разнообразных петель, фигуры животных и птиц (петухов, уток), а также таких мифических персонажей, как кентавры или сфинксы. Растительный орнамент сочетается с силуэтной обрисовкой животных и птиц, но рисунок носит еще линейный характер, что было данью геометрической эпохе. В особо роскошно декорированных сосудах применялись накладные краски — белая, пурпурная, фиолетовая. Для ваз раннекоринфского стиля характерны четкая гравировка контуров и изящество рисунка.

В конце VII в. и в VI в. до н. э. в искусстве вазовой живописи намечаются значительные изменения. Заметен процесс превращения плоскостных фигур в объемные изображения, изменяется расположение фигур в пространстве. Вместо ряда следующих друг за другом персонажей возникают групповые композиции, пронизанные внутренним единством, обусловленным самим сюжетом. Рисунок становится разнообразнее, наряду с мотивами, взятыми из природы (растительными орнаментами, пальметтами,



Эпиктет. Всадник. Роспись внутренней стороны килика



Девушка, надевающая сандалии

изображениями животных и птиц) выступают персонажи популярных мифологических циклов. Особенно часто изоб-

ражают Геракла, любимого национального героя греческого народа, и Тесея, основателя Афинского государства. Так же часто изображается популярный в крестьянской среде Дионис в окружении сатиров и менад, другие олимпийские боги, особенно Аполлон и Артемида, нимфы и nereиды. Распространенным сюжетом является прощание воина, уходящего на войну, всходящего на колесницу, запряженную двумя или даже четырьмя конями. Многие сцены выхвачены из жизни — как, например, юноши и взрослые мужчины, возвращающиеся с пирушки (комасты), одни или в сопровождении подруг, учителя и ученики, сидящие с музыкальным инструментом в руках (лирой или кифарой), ремесленники в своих мастерских, свадьбы и похороны. Особенно часты сцены из жизни палестры — юноши и взрослые мужчины, упражняющиеся в борьбе, беге, прыжках в длину. Несмотря на следы схематизма и угловатости, унаследованные от геометрического периода, рисунок совершенствуется, традиционные сюжеты (например, выезд колесницы) становятся реалистичнее, кони приобретают естественные пропорции, обретают плоть и кровь, передаются анатомические детали — все это говорит о повышенной требовательности к внешнему сходству. Рисунок иногда достигает такой выразительности, что создается впечатление пластического рельефа. Сюжет рисунка тесно связывается с формой самого сосуда, составляя неразрывное художественное единство, доносящее до нас миропонимание

и мироощущение людей, живших два с половиной тысячелетия тому назад, не всегда понятное и доступное людям современности.

Рисунок на вазе мог быть связан с предназначением сосуда. На чашах, из которых пили вино, часто изображались сцены пирушки (подвыпившие юноши и мужчины, сопровождаемые более трезвыми подругами); на гидриях — сцены у колодца (молодые женщины, пришедшие за водой и живо беседующие между собой), на рыбных блюдах — изображения рыб и морских животных.



Последствия пирушки. Килик работы Бригоса

Рисунки на вазах больших форм располагаются один над другим широкими полосами, которые принято называть фризами. На одном рисунке на вазе, хранящейся в Лувре, мы видим четыре фриза — хоровод женщин, нарисованных еще достаточно примитивно, его сменяет ряд животных. Пространство между фигурами людей и зверей заполняется розетками и другими узорами, разнообразным орнаментом.

На так называемых раннеаттических вазах мы можем проследить, как медленно и постепенно человеческие фигуры приобретают объемные формы, облекаясь в плоть и кровь. Характерным примером может служить хранящаяся в одном из берлинских музеев амфора с Гиметта, на которой изображены два воина, вступившие в единоборство. В пластически монументальных позах они стоят во весь рост, занимая центральную часть тулова сосуда. В этих раннеаттических вазах, несмотря на ощутимый прогресс в соблюдении пропорции человеческого тела, еще много от линейности геометрического периода. На другой протоаттической вазе изображены колесницы и стоящие на них возничие — излюбленный сюжет мастеров вазовой живописи Древней Аттики. Спокойно стоящие кони отделены от остальных частей рисунка процарапанными линиями.

Один из самых красочных и выразительных рисунков мы встречаем на раннеаттической амфоре, относящейся к концу



Амфора с изображением Горгон и Геракла, убивающего кентавра Несса

VII в. до н. э. На ней в центральной части тулова изображены страшные чудовища — Горгоны, а на горловине амфоры — сцена убийства Гераклом кентавра Несса.

Горгоны, с устрашающими лицами и, по обыкновению, предельно растянутыми ртами, оскаленными зубами и высунутым языком, нарисованы еще в традициях геометрического стиля — об этом говорят их круглые глаза с концентрически вписанными зрачками, геометризованные волосы, брови и уши. Огромные крылья за спиной представляют их летящими. Их стремительное движение художник старался показать, передавая в профиль согнутые в коленях ноги (так называемый коленопреклоненный бег). Так художник пытался передать мощь и силу этих мифических сестер, олицетворяющих грозные явления при-

роды, ураганы и штормы, надвигающиеся на Элладу с запада, поднимающиеся из океана, в безбрежных просторах которого эти сестры обитают. Под их ногами прыгают дельфины — такой мотив декора должен создать ощущение морской стихии, с которой неразрывно связаны изображенные чудовища.

Рисунок на горловине амфоры взят из цикла мифов о Геракле. В передаче Аполлодора миф повествует о том, как герой вместе со своей возлюбленной Деянирой «подошел к реке Эвонну, на берегу которой сидел кентавр Несс, перевозивший путников за плату, заявляя, что право перевоза он получил от богов за присущую ему справедливость. Геракл сам переправился через реку, Деяниру же отдал Нессу, чтобы он перевез ее за плату на другой берег. Но последний, переправляя Деяниру,

попытался ее изнасиловать. Когда она закричала, Геракл услышал ее крик и выстрелил из лука в вышедшего из воды Несса, попав ему прямо в сердце» (Аполлодор. Мифологическая библиотека. II. 7. 6). Художник несколько изменил содержание мифа. Мы видим на рисунке героя, упирающегося ногой в спину кентавра и схватившего его за волосы левой рукой. Правой рукой он заносит меч, которым собирается его заколоть, тогда как кентавр умоляющим жестом дотрагивается до подбородка Геракла. Рисунок свидетельствует о значительном прогрессе в искусстве композиции, вся сцена проникнута динамикой, пластичность фигур близка к рельефному изображению.

VI в. до н. э. в искусстве вазовой живописи является периодом расцвета чернофигурного стиля. От этого времени до нас дошли великолепные образцы, хранящиеся в музеях Лондона, Парижа, Берлина, в Метрополитен-музее в Нью-Йорке. Прекрасная коллекция чернофигурных ваз хранится в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург).

К числу самых известных принадлежит знаменитая ваза Франсуа — большой кратер с волютами, названный так по имени первооткрывателя, нашедшего его в этрусской гробнице. Хранится она в Археологическом музее Флоренции и, без сомнения, принадлежит к числу шедевров греческого архаического искусства. Созданная гончаром Эрготимом и художником Клитием, ваза разворачивает перед зрителем настоящую картинную галерею на мифологические сюжеты, рисунки покрывают вазу снизу доверху, не оставляя свободного места. Мифы, использованные художником, в основном относятся к троянскому циклу.

Декор вазы делится на шесть полос, из которых две расположены на горловине кратера и три на широкой части тулова. Шестая полоса изображения покрывает подножие сосуда. На нижнем фризе тулова изображены львы, нападающие на быков



Ваза Франсуа

и оленей, сфинксы или грифы, перемежающиеся с узором в виде листьев. На верхних полосах в пышном декоративном стиле изображены мифологические сцены — подвыпивший Гефест, верхом на осле направляющийся на Олимп в сопровождении Силены. Сюжет рисунка на противоположной стороне взят из троянского цикла мифов — изображен Ахиллес, убивающий младшего сына троянского царя Приама Троила. Еще выше расположен фриз, изображающий шествие богов, справляющих свадьбу Пелея и Фетиды (он опоясывает всю вазу). На горловине вазы изображена кентавромахия, классический сюжет, привлекавший художников и скульпторов Эллады на протяжении столетий. С другой стороны изображены движущиеся колесницы на состязаниях, устроенных на похоронах Патрокла. На самом верхнем фризе, расположенном на верхушке горловины, представлен с одной стороны сюжет о Калидонской охоте, с другой — прибытие корабля Тесея на остров Делос.

На подножии вазы мы видим комическую сцену битвы пигмеев с журавлями. Рисунки покрывают и волюты кратера, на которых изображена Горгона и над ней — Артемида, владычица зверей. В самом низу изображен Аянт, несущий мертвого Ахиллеса.

Фигуры, представленные на кратере, плоскостны, как силуэты в игре теней, они линейны, но эти линии необыкновенно выразительны и полны динамики. Люди и звери, изображенные на рисунке, живут разнообразной и бурной жизнью — мчатся на колесницах, состязаясь за призы, обозначенные внизу, сражаются с огромным вепрем. Медленно и важно шествуют олимпийские боги в развевающихся одеждах, провожая новобрачных. В тонко выписанных фигурах коней, гордо выгибающих шеи, показанных в сложных ракурсах, видна уверенная рука талантливого рисовальщика. Орнамент из стреловидных листьев рисунка. Влияние геометрического стиля еще заметно в трактовке одежды, украшенной линейными узорами, показанной развернутой и в фас, тогда как фигуры сами показаны в профиль. В процессии богов можно выделить как группы, так и отдельные фигуры, причем открытые части тела женских фигур по древней, идущей с Востока традиции выделены белой краской. С любовью выписаны Клитием и детали — расшитые и украшенные узорами одежды, серьги и украшения, прически и бороды мужчин.

В VI в. до н. э. работали выдающиеся мастера вазовой живописи; некоторые из них подписывали свои произведения, но, к сожалению, далеко не все. Подписанные вазы составляют меньшинство из числа сохранившихся. Всего насчитывают до ста пятидесяти имен одаренных гончаров и рисовальщиков Атики, производивших на рынок роскошные сосуды, украшавшие званое застолье, когда для знатных гостей вино смешивалось с водой в аттических расписных кратерах и пили его из изящных, украшенных разнообразными рисунками чаш. Эти вазы могли быть вотивными предметами, посвящением боже-ству или герою или частью погребального инвентаря.

Из ранних подписных сосудов обращает на себя внимание осколок небольшого сосуда типа диноса (котла), подписанный мастером Софилем, жившим в начале VI в. до н. э. Софил был, несомненно, выдающимся рисовальщиком. Сюжет, представленный на вазе, был посвящен играм на похоронах Патрокла (об этом говорит надпись на осколке). На сохранившейся части рисунка на переднем плане видна великолепная пара коней, вороной и белый, но, судя по дополнительно обозначенным двум парам конских ног под белым конем, мастер изобразил здесь квадригу. На ступенчатом возвышении типа трибуны сидят зрители, бурно жестикулирующие, переживающие за то, что происходит во время состязаний. В нижней части изображены фигуры животных, среди них — великолепный лев с пурпурной гривой и круто загнутым хвостом. Фриз из фигур животных и птиц украшал плечики диноса.

Выдающимся мастером аттических ваз чернофигурного стиля, создавшим настоящие шедевры и определившим своим творчеством целое направление в искусстве вазописи, был Экзекий. Он был не только выдающимся художником, но и владельцем керамической мастерской. Под его руководством работала целая группа мастеров, следовавших в своем творчестве главе школы. К числу самых известных ваз Экзекия относится амфора, на которой изображены Аянт и Ахиллес, играющие в настольную игру типа шашек. Взоры наклонившихся над доской игроков полностью захвачены игрой, положением, создавшимся на доске. Фигуры фланкированы с обеих сторон прислоненными щитами; Аянт даже снял шлем, чтобы он не мешал ему играть, Ахиллес же оставил свой коринфский шлем на голове. Скрещенные копья с обеих сторон усиливают симметричность



Аянт и Ахиллес

композиции. Изукрашенные плащи Аянта и Ахиллеса еще геометрически четко, без всяких складок прилегают к телу воинов, изображенных в полном вооружении. Сюжетом рисунка на другой стороне вазы служит возвращение Диоскуров. Мы видим здесь их отца Тиндарея, глядящего великолепного коня (это одна из лучших фигур во всем архаическом искусстве), на мощном теле которого, и особенно на тонких ногах, процарапанными линиями, анатомически абсолютно точно, выделены сухожилия и мышцы. Мальчик, стоящий около Тиндарея, несет скамейку и арибалл с благовониями, чтобы герои могли освежиться. Ведущий своего коня Кастор обернулся к своей матери Леде, протягивающей ему цветок. Композицию завершает фигура другого брата, Полидевка, к которому радостно ласкается охотничий пес.

Подпоясанный пеплос Леды, богато украшенный и доходящий до пят, лишен складок и как бы застыл на ее теле, но складки одежды Тиндарея более естественны; хотя и несколько геометризованные, они показаны тонкими процарапанными линиями. В легком изящном движении чуть пригнулся к собаке Полидевк, мускулатура рук, груди и ног которого также обозначена тонкими, но точно проведенными линиями. Вся композиция производит гармоничное и целостное впечатление. Перед нами живая сцена из жизни афинской аристократии.

Второе столь же известное произведение Экзекия — хранящаяся в Британском музее амфора, на которой изображен Ахиллес (по-видимому, излюбленный герой художника), убивающий царицу амазонок Пентесилею. Могучий герой с необыкновенно мощными ногами, одетый в панцирь, с поножами

на ногах и коринфским шлемом на голове, воткнул копье в шею Пентесилеи, также выступающей в полном вооружении, в шлеме и с копьем в правой руке. Упав на одно колено, она упирается в щит, лицо ее, окрашено в белый цвет, так же как и рука и нога; она смотрит прямо на Ахиллеса. Здесь могучей фигуре героя противопоставлена изящная и тонкая амазонка. По традиции, идущей с очень древних времен, амазонка как представительница варварского народа одета в леопардовую шкуру, лапы и хвост которой симметрично падают вниз.

Здесь, на этом великолепном рисунке, художник использовал пурпурную и белую краски. Цветовая гамма черной, белой и пурпурной красок на светло-коричневом фоне вазы делает всю сцену необыкновенно живописной и яркой. На другой стороне этой вазы изображены Дионис и его сын Ойнопион.

В творчестве Экзекия традиции архаического искусства с его выработанными на протяжении длительного времени стандартами и приемами продолжали оказывать свое влияние. На амфоре, о которой шла речь выше, где изображены играющие в настольную игру Аянт и Ахиллес, грузный и могучий богатырь с архаической торчащей вперед бородкой очень мало похож на юного Ахиллеса «Илиады». По-видимому, не образ юного героя, созданный Гомером, вдохновлял художника, но народные представления о могучих богатырях древности, героях древних мифов, как они существовали в сознании рядовых общинников времен родоплеменного строя.

К концу VI в. до н. э. чернофигурный стиль постепенно вытесняется краснофигурным, в технике которого, помимо главного признака (фон рисунка становится черным, а сам рисунок — красновато-оранжевым), начинают отчетливо проявляться



Ахилл, убивающий Пентесилею



Пиршество Геракла на Олимпе. Чернофигурное и краснофигурное изображение на сосуде мастера Андокида

реалистические тенденции и стремление к верности натуре. Черты архаического искусства постепенно смягчаются, рисунок становится все более объемным, позы изображенных людей все более свободными и естественными.

Наглядное представление об этом процессе дают вазы мастера Андокида, жившего в самом конце VI в. до н. э.⁵ На одной и той же вазе, хранящейся в музее Мюнхена, мастер Андокида рискнул поместить два рисунка, посвященных одному и тому же сюжету (пиршеству Геракла на Олимпе), один из которых выполнен в чернофигурном стиле, другой — в краснофигурном.

На чернофигурном рисунке мы видим несколько персонажей, участвующих в сцене пиршества, — Афины, приветственной, протянувшую руку к Гераклу, Гермеса, стоящего за ее спиной, прислужника, смешивающего вино в кратере. Поверх лежа, на котором возлежит Геракл в стесненной позе, прижав правую руку, в которой он держит канфар, к телу и опираясь на левую руку, неестественно висит виноградная лоза с гроздьями ягод. Совершенно архаична фигура Афины, складки одежды которой показаны косыми параллельными линиями. Столь же геометризованными линиями очерчен плащ Гермеса.

Совершенно иной характер имеет рисунок в краснофигурном стиле. Геракл на нем сидит в свободной позе, протянув к Афине руку. Доминирует фигура Геракла, Афина же, скромно и почтительно склонившись, протягивает ему цветок.

Чернофигурный стиль вазовой живописи не был окончательно вытеснен в V в. и последующих веках, но был значительно оттеснен. Некоторые мастера (как, например, Псиакс) работали

одновременно в том и другом стиле, но все же краснофигурный стиль в целом доминирует в вазовой живописи этого времени, став более популярным и перспективным. Хотя переход от чернофигурного к краснофигурному стилю четко прослеживается в росписи на вазах последней трети VI в. до н. э., в некоторых типах ваз сохраняются традиции чернофигурного стиля — как, например, в панафинейских амфорах, служивших призовыми наградами победителям состязаний.

Краснофигурный стиль открывал перед художником новые возможности. На темном и поэтому нейтрализующем фоне светлые фигуры выигрывали в пластичности, пространство вокруг изображения приобретало глубину, вместо процарапанного контура мы видим гибкую линию, проведенную тончайшей волосяной кистью, позволяющую отчетливее выделить части тела, элементы сложного движения. Первая половина V в. до н. э. становится временем наивысшего расцвета искусства вазовой живописи.

Характерной особенностью вазовой живописи V в. является все возрастающая автономия отдельно стоящей фигуры, преимущественно юноши или атлета, при этом в содержании изображений мифологические сюжеты отступают на задний план. Типичным примером могут служить вазы мастера Онеси-ма. На внутренней поверхности кубка его работы мы видим свободно стоящую в пространстве фигуру с намеченной объемной характеристикой, правильно, в соответствии с позой самой фигуры, показанной в фас ногой и точной передачей глаз. Пышно драпирующийся вокруг всей фигуры юноши плащ составляет фон, на котором четко обрисованы стройные формы юношеского тела. Скупыми приемами, изящно проведенной линией художник достигает здесь необыкновенной выразительности.

Техника краснофигурной живописи была изобретена в Афинах около 530 г. до н. э. В 70-х гг. V в. чернофигурная вазовая живопись появляется только на панафинейских вазах в силу традиции. Мастера вазовой живописи, работавшие в Афинах на рубеже VI—V вв. до н. э., составляют целое направление в искусстве — совершенствуется как рисунок, так и композиция в целом. Они охотно подписывают свои произведения, надписывают имена участников при изображении сцен пиршества («вакхические сцены»). Иногда они помещают и насмешливые надписи. Так, мастер Эвтимид на вазе, найденной в Вульчи

(хранится в музее Мюнхена), написал: «Так, как никогда Эвфроний» (имеется в виду — «не сделает»). Эвтимиду удавалось компоновать группы мужчин по два-три человека, в естественных позах, занятых разливом вина, или борцов в момент ожесточенной схватки, в позе захвата, при этом анатомически точно рисуя их мускулатуру четко очерченными линиями, строго в соответствии с позой. Современник Эвтимиды Смикрос особенно любил вакхические темы. На расписанном им стамносе, хранящемся в Брюсселе, изображен юноша, согнувшийся под тяжестью огромной амфоры с вином, — возможно, раб. На другой стороне этой вазы представлен участник пирушки, который, закинув за голову правую руку, с наслаждением слушает игру рядом стоящей флейтистки. Традиции архаики заметны в условных прямых линиях складок одежды флейтистки — ее гиматий строго симметрично разделен на две части так, как мы это увидим в одежде статуй кор с афинского Акрополя. Но фигура пирующего более реалистична, четкая линия подчеркивает мускулатуру груди, и сам он естественно и свободно возлежит на ложе, ножки которого украшены пышными узорами с пальметтами и волютами.

В последние десятилетия VI в. до н. э. в Афинах работал художник Пасеас, специализировавшийся на росписи киликов и блюде. На хранящемся в Бостонском музее изящных искусств блюде он изобразил Геракла, тянущего за собой Кербера, трехглавого пса, стража подземного царства. Мастер умело передал усилие, с которым Геракл тащит упирающегося страшного пса. Условными штрихами он обрисовал львиную шкуру на Геракле, лапы которой завязаны у него на груди наподобие платка. В целом вся группа полна экспрессии. Гармонично вписанная в окружность медальона, она, несомненно, представляет собой шаг вперед по пути реалистического искусства.

Самым замечательным из художников этой группы, несомненно, является Эвфроний, работавший примерно в 520—505 гг. до н. э. Его именем подписано шесть vaz, на которых он выступает как художник. Но он был и гончаром — сохранилось около десятка vaz, которые он изготовил и которые расписаны другими художниками (в частности, Онесимом). Стиль Эвфрония можно назвать классическим для этого периода — он характеризуется строгой изысканностью линии, необыкновенно четкой и выразительной. Для стиля Эвфрония харак-

терна трактовка головы в профиль, с миндалевидным глазом, который еще изображен в фас с круглым зрачком посередине (правда, иногда он занимает и иное положение). Его стиль росписи можно назвать самым характерным образцом *строгого стиля*. На vazах этого стиля мы впервые встречаем правильные ракурсы фигур, оборачивающихся назад, смотрящих вверх или вниз. Художники этого направления начинают понимать, что одежда тогда приобретает жизнь, когда она соответствует контурам одетого тела, и складки на одежде соответствуют положению тела, его движению. В таком повышенном внимании к складкам одежды исследователи готовы усмотреть влияние художника Кимона из Клеон, ссылаясь при этом на замечание Плиния о том, что Кимон первым проявил внимание к детальной проработке складок одежды на изображаемых им фигурах.

Тщательность рисунка Эвфрония находит свое выражение в том, насколько тонко проработаны детали фигуры, вплоть до внутренней части ушной раковины, до ногтей на пальцах. Подчеркнуто и анатомически верно обрисована мускулатура мужчин, особенно Геракла, любимого героя живописцев этого круга. Мы видим это на кратере из Аретцо (Музео Чивико), где изображена битва героя с амазонками. Геракл поднял свою палицу, чтобы обрушить ее на амазонок, яростно его атакующих. Амазонки, представительницы «варварского племени», одеты в пестрые одежды, плотно облегающие их тела.

Особенно хороши на vazах Эвфрония кони. Разведение коней и конский спорт были излюбленным и престижным занятием в среде афинской аристократии. На vazах Эвфрония могучие кони с гордо поднятыми головами движутся легко и свободно, анатомические детали конского тела переданы с великолепным знанием натуры, хотя и с элементами утонченной стилизации.

Одним из любимых сюжетов художников того времени, расписывавших vazы, было изображение пирующих гетер. На психтере Эвфрония, хранящемся в Эрмитаже, изображены обнаженные молодые женщины, мирно беседующие за чашей вина; одна из них играет на флейте, услаждая подруг музыкой. Они показаны в профиль и в фас, художник легко справляется с самыми сложными ракурсами, уверенно располагая фигуры в пространстве. Этот же сюжет представлен на великолепной гидрии талантливой художника и гончара Финтия (известны



Эвфроний. Психтер
с изображением пирующих гетер

три изготовленные и семь расписанных им ваз). Сильные упругие тела обнаженных гетер, очерченные уверенной и четкой линией, показаны в разнообразных позах. Свободно расположившись на длинных, набитых шерстью подушках, они мирно беседуют, подняв изящным движением самыми кончиками пальцев чаши с вином — они играют в *коттабос* (игра состояла в том, чтобы умело выплеснуть остаток вина в чашу соседа, не пролив при этом ни капли. Если при этом раздастся чистый звук, играющий может рассчитывать на взаимность в любви).

Рисунок Финтия очень близко напоминает манеру Эвтимиды, с той только разницей, что Финтий особое внимание уделяет мелким деталям. Анатомические детали при этом даются обобщенно, одной смелой линией. На амфоре из Вульчи (Лувр) изображена схватка Аполлона и Артемиды и гиганта Тития, сына Зевса, пытавшегося изнасиловать их мать, богиню Лето. Боги изображены в архаичной условной манере, что особенно относится к одежде, ровными архаичными складками падающей вниз до самых пят. На вазах, как и в пластике того времени, фигуры богов всегда особенно архаичны (мы видим это и по фронтовой группе храма богини Афайи на острове Эгина, где наиболее условна фигура богини Афины). Но на этой же амфоре изображены два атлета — мужчина средних лет с архаической, торчащей вперед бородкой и юноша, стоящий в свободной и очень естественной позе, пробуя прочность копы. Мускулатура их тел четко обозначена точными линиями строго в соответствии с позой тела, выделены мышцы груди, рук, живота.

К числу ведущих мастеров вазовой живописи начала V в. до н. э. можно причислить мастера, работавшего на гончара Клеофрада (мастера Клеофрада). Сохранилось около сотни vaz,

расписанных им. Он был учеником известного живописца Эвтимиды, соперника Эвфрония, и любил расписывать большие вазы — амфоры, кратеры, гидрии, стамносы, дававшие простор большим композициям. Рисунки его пронизаны движением, фигуры на них полны жизни. Его привлекали вакхические темы, и мы видим на его вазах хороводы танцующих подвыпивших мужчин, опоясывающие всю окружность сосуда. Свободно расположенные фигуры настолько велики, что едва умещаются в рамки отведенного им пространства вазы. В изображениях на темы, взятые из жизни палестры, он стремился уловить характерные для каждого вида спорта позы, рискуя показывать атлета в три четверти и даже со спины. В фигурах атлета он старался подчеркнуть физическую силу, гармоническое сложение тела.

Выдающимся произведением мастера Клеофрада является калпида, на которой он изобразил разрушение Илиона (хранится в Национальном музее Неаполя). Она была изготовлена около 480 г. до н. э. Рисунок на этой калпиде распадается на ряд сцен. Мы видим на одной из них Аянта, нападающего на почти обнаженную Кассандру, охватившую одной рукой подножие статуи Афины и умоляюще протягивающую другую руку к Аянту, сцену убийства престарелого царя Приама, освобождение Этры. Убитые троянцы, лежащие у ног нападающих ахейских воинов, беспомощные женщины с поднятыми руками, умоляющие о пощаде, — все это могло быть навеяно художнику, современнику греко-персидских войн, окружающей его действительностью. Рисунок его отличается необыкновенной четкостью и ясностью линии, отточенным изяществом форм обнаженного тела, тщательной проработкой деталей вооружения воинов, складок одежды — гиматии ниспадают с плеч симметричными прямыми складками.

Художник гончара Клеофрада — типичный мастер строгого стиля. В этом же стиле работал художник гончара Бригоса — мастер Бригоса, расписывавший вазы небольшой величины — скифосы, канфары, ритоны. Но среди его работ встречаются и крупно-



Клеофрад. Разрушение Илиона.
Роспись калпиды



Алкей и Сапфо

масштабные сосуды, на которых он создавал большие композиции — например, разрушение Илиона (сюжет, особенно популярный в его время). Особый интерес представляет ваза в форме калафа (корзины), хранящаяся в музее Мюнхена. На этой вазе изображены поэты Алкей и Сапфо, стоящие в торжественной позе, в руках у них лира и плектр. Античная традиция рисует Сапфо смуглой, невысокой женщиной, но на рисунке художника перед нами женщина необычайно высокого роста, одетая в хитон, собранный складками на груди и у ног. Ее миловидное лицо, показанное в три четверти, с вопросительным выражением обернуто к Алкею, склонивше-

му перед ней голову. Величественные образы поэтов, созданные автором рисунка, высоко поднимают их над уровнем обычных людей — так рисуют не людей, а богов, что говорит об уважении, которым была окружена память об этих поэтах.

Огромный диапазон возможностей мастера Бригоса позволял ему рисовать как бытовые сцены — пиршества, вакхические хороводы, проникнутые динамикой и экспрессией, лишенные помпезного схематизма, — так и полные трагизма сцены взятия Трои. В мастерской этого художника достигла совершенства техника, разработанная мастером Клеофрада. Эта новая техника нашла широкое применение у мастеров, расписывавших белые лекифы.

Круг великих мастеров живописи расписных ваз первой половины V в. — времени наивысшего расцвета этого искусства — замыкает Дурис, художник и гончар. С его именем связывают до трехсот ваз, из которых 39 он подписал как художник. Другие он подписывал как художник и гончар одновременно,

некоторые — только как гончар. Время его деятельности — почти вся первая половина V в. до н. э.

Дурис был мастером четкой и решительной линии, придававшей его композициям особую ясность в соотношениях фигур. Один из самых впечатляющих его рисунков — изображение богини Эос, уносящей тело своего сына Мемнона, погибшего под Троей, на медальоне килика (Лувр). Крылатая богиня склонилась над телом сына, руки которого бессильно повисли (сюжет подробно излагался в не дошедшей до нас эпической поэме «Эфиопида»). Но его привлекали и бытовые сюжеты — вакхические сцены, сцены из жизни афинской школы. На килике из Черветери, хранящемся в Берлинском музее, мы видим учителя с лирой в руке и сидящего перед ним ученика, также с лирой. Рядом другой учитель разворачивает свиток с текстом эпической поэмы (судя по первым словам, начертанным на свитке) перед мальчиком, которого ожидает раб-педагог, сидящий позади. Интерес к школе он переносит даже в область мифологии — на одном из его киликов мы видим Геракла, напавшего на своего учителя Линоса.

Аттическая вазовая живопись строгого стиля близка как по своим стилистическим особенностям, так и по тематике современным ей произведениям пластики. При сравнении тем, наиболее популярных у афинских мастеров расписных ваз, с метапами афинской сокровищницы в Дельфах можно увидеть, что и тех и других привлекают темы гигантомахии, подвиги Геракла, подвиги Тесея. Близость стиля проявляется особенно четко в трактовке одежды — мы видим те же ионические хитоны с тончайшими искусственными складками, длинные ниспадающие до колен параллельными складками гиматии. «Ничто не выражает характера строгого стиля так хорошо, как одежды



Дурис. Эос с телом Мемнона.
Роспись внутренней стороны
килика

его фигур с их сухими однообразными складками, которые так тщательно вырисованы», — писал Б. В. Фармаковский⁶. Та же близость стиля может быть отмечена при сравнении женских фигур на вазах строгого стиля со статуями кор с афинского Акрополя — те же детали костюма, прически, украшения, та же жесткость поз и тщательность в проработке деталей.

Во второй половине V в. до н. э. на смену строгому стилю приходит так называемый *свободный прекрасный стиль*⁷. Он отличается от своего предшественника независимым расположением отдельных фигур, раскованно и естественно стоящих или движущихся, более естественной и свободной трактовкой одежды, складки которой отражают особенности позы и анатомического строения человеческого тела, сложными ракурсами фигур, изображаемых не только в профиль, как мы часто видим это на вазах строгого стиля, но и в фас, в три четверти, и даже со спины. Стремление к близости натуры позволило художникам открыть в ней новые стороны, вдохнуть в свои произведения жизнь во всех ее разнообразных проявлениях. Наконец, мастера, работающие в новом стиле, пытаются дать психологическую характеристику изображаемым персонажам, отразить различные оттенки чувства в мимике и жестах, в характере движения. Прежде бесстрастные, лишенные всякого живого движения души лица, характерные для живописи строгого стиля (так же, как и для статуй раннеклассического искусства — ср. «Дискобол» Мирона), сменяются попытками сделать лицо зеркалом души, отражающим различные настроения.

В работах художников свободного прекрасного стиля заметно стремление избежать резких преувеличенных характеристик фигуры, особенно в обрисовке таких мифологических персонажей, как кентавры, силены, сатиры. У силенов художников строгого стиля мы видим подчеркнуто безобразные черты лица, острые звериные уши, огромные всклокоченные бороды, безобразные лысины, дикие позы, передающие их звериную сущность. Напротив, силены на вазах художников нового стиля немногим отличаются от обычных людей. К IV в. до н. э. такая трактовка мифологических персонажей достигнет полного завершения в творчестве скульптора Праксителя. Его сатир, наливающий в кубок вино (копия хранится в Дрездене, в музее Альбертинум), ничем не отличается от обычного обнаженного, гармонически

сложенного и стройного юноши, каких скульптор мог наблюдать на палестре.

Во второй половине V и в IV в. до н. э. становится распространенной живопись на белом фоне. Такого рода рисунки мы замечаем часто на небольших вазах типа киликов или лекифов. На некоторых из них можно встретить полихромный рисунок на белом фоне, а также появление на них элементов пейзажной живописи.

В IV в. до н. э. получает развитие стиль, в котором на рисунке отдается предпочтение роскошным одеяниям, фигурам с венками на голове. Рисунки украшаются позолотой, сочетаются с рельефными изображениями. Исчезает прежний ригоризм, и обнаженными рисуются не только флейтистки и гетеры, что было связано с их профессией, но и богини, и простые смертные женщины. На вазе, найденной на острове Родос и хранящейся в Британском музее, представлен популярный сюжет — Пелей, добывающий себе в жены богиню моря Фетиду. Мы видим на ней Пелея, устремляющегося к Фетиде и хватающего ее за руку⁸, Фетиду, полностью обнаженную, сидящую на корточках, вполоборота повернувшуюся к Пелею, другую также обнаженную женщину, сидящую в той же позе, что и Фетида, и держащую в руках одежду, вероятно, свадебный наряд, и поднятую над ними устремившуюся вдаль фигуру полностью обнаженной женщины, показанную со спины на фоне развевающегося плаща. Все три женские обнаженные фигуры отличаются необыкновенной пластичностью и гибкостью, их сильные гармонически сложенные тела напоминают по своим пропорциям знаменитую статую Афродиты Книдской работы Праксителя. Ваза относится к IV в. до н. э., к тому времени, когда жил этот знаменитый скульптор.



Лекиф с изображением Афродиты с лебедем

В последней трети V в. до н. э. центры производства художественной керамики постепенно начинают перемещаться в Великую Грецию — Южную Италию и Сицилию. В Апулии и Лукании возникают мастерские, которые на первых порах следуют традициям афинских живописцев. Такое перемещение центров связано с экономическими и политическими процессами в материковой Греции, где признаки кризиса полисного устройства явственно наметились к концу V в. и вступили в полную силу в IV в. до н. э. Бесконечные междоусобные войны истощили силы греческих государств, боровшихся за гегемонию в Элладе, наблюдается упадок ремесленного производства, торговые пути начинают перемещаться к югу. Афины в IV в. теряют роль лидера эллинского мира, поражение в Пелопоннесской войне привело к потере западных рынков для изделий афинского ремесла.

О масштабах производства художественной керамики в Южной Италии красноречиво свидетельствуют следующие цифры. К настоящему времени в музеях и частных коллекциях насчитывается до 20 000 краснофигурных ваз из этого региона, из них 10 000 произведено в мастерских Апулии, 1500 — Лукании, приблизительно 4000 в Кампании, 2000 в районе Посейдонии (с 273 г. до н. э. она стала называться Пестум) и свыше 1000 ваз произведено в Сицилии⁹.

Наряду с традиционными формами сосудов, разнообразными чашами, гидриями, амфорами и стамносами, встречаются вазы специфической формы — *несториды*, амфоры, как бы сложенные из двух конусов, соединенных в основании, с высокими поднятыми над горловиной ручками, иногда украшенными своеобразными утолщениями. Некоторые амфоры этого типа имеют овальную яйцеобразную форму. Среди ваз больших форм преобладают кратеры с высокими волютообразными ручками, роскошно украшенными, на поверхности которых размещаются многофигурные композиции, а также амфоры типа панафинейской. В Афинах сосуды подобного типа перестали производиться с 380 г. до н. э., между тем как в южноиталийских мастерских они производятся на всем протяжении IV в. до н. э.

В целом формы ваз южноиталийского производства несколько грубее афинских, встречаются вычурные и претенциозные образцы. Чувство меры, столь характерное для

аттического гончара, иногда изменяет мастеру, стремящемуся привлечь заказчика и потребителя внешним блеском, декоративностью и пышностью.

Темы рисунков на южноиталийских вазах не менее разнообразны, чем на вазах аттического производства, но заметна специфика в выборе сюжета. На небольших сосудах обычно помещается одна фигура, юноши или сатира, Эрот, зверя или птицы. Но на больших амфорах имеются многофигурные композиции на мифологические, а иногда и на исторические темы. Наиболее часто встречающимся олимпийским божеством является Дионис со своим окружением, сатирами и менадами, боги подземного царства, Плутон и Персефона, Аполлон и Марсий (сюжет, рассказывающий об их музыкальном состязании). Встречаются мифологические персонажи, которые очень редки у живописцев материковой Греции (Каллисто, Меланиппа).

Особенностью мифологических сюжетов у мастеров Южной Италии и Сицилии является их связь с театром, известными трагедиями Эсхила, Софокла, Еврипида. Художников привлекают наиболее острые моменты действия, центральные герои — Андромеда, прикованная цепями к скале, Ниоба, горящая над могилами своих детей, встреча Ореста и Электры над могилой их отца Агамемнона («Орестея» Эсхила), прощающаяся с детьми Алкеста, отдающая свою жизнь, чтобы спасти своего мужа Адмета. Многофигурные композиции, как правило, состоят из трех полос, на самой верхней могут быть помещены олимпийские боги, имеющие отношение к сюжету композиции.

Излюбленным сюжетом южноиталийских мастеров вазовой живописи были сцены из флиаков, небольших пьес комического или пародийного содержания, популярных среди местного



Кампанский краснофигурный кратер с изображением сцены из трагедии

населения. Грубоватому юмору этих пьес соответствовали и выступающие в них персонажи. Маски с преувеличенно безобразными чертами, закрывающие их лица, привязанные спереди и сзади подушки, уродующие фигуру, были рассчитаны на то, чтобы вызвать смех у невзыскательного зрителя.

Многие сюжеты отражали повседневную жизнь. Мы видим женщин за туалетом (особенно часто — на вазах из Апулии), невест, готовящихся к свадьбе, сцены пиршества, игры с домашними животными.

Применяемые художниками краски значительно разнообразнее и ярче, чем на аттических вазах. К традиционному красновато-оранжевому тону глины присоединяется белый цвет, в который окрашиваются архитектурные детали, часто встречающиеся наиски, маленькие храмы, куда помещаются персонажи композиции или просто отдельные детали вооружения, иногда даже часть растительного орнамента. Для украшений из золота используется желтый цвет, для одежды — вишнево-красный и коричневый, сама одежда расписывается сложными узорами. Растительный орнамент, который применялся на аттических вазах в строго сдержанных формах, здесь приобретает необыкновенно пышный и декоративный характер, переплетение побегов и цветов покрывает горловину амфоры, среди этого переплетения помещается женская головка.

Среди ваз, произведенных в Апулии во второй половине IV в. до н. э., встречаются истинные шедевры. К ним принадлежит кратер, на котором изображен Дионис, обнимающий Ариадну в присутствии сатира и менады. Сатир выливает из меха вино в стоящий на земле кратер, а к влюбленной паре подлетает крылатый Эрот, несущий в руке венок для влюбленных. Внизу, у ног Диониса, лежит маска сатира, и эта деталь картины подчеркивает ее связь с театральным действием. Ринистые линии свободно очерчивают складки одежды Ариадны, живо вырисовываются стройные контуры ее тела.

На фоне ваз, расписанных на мифологические сюжеты, выделяется так называемая персидская ваза, огромный кратер с волютообразными ручками, на котором изображен персид-

ский царь Дарий в окружении советников и сатрапов. Из трех полос изображений нижние два посвящены реальным персонажам, верхнюю же полосу занимают олимпийские боги. Неизвестного художника, расписавшего эту вазу, принято называть художником Дария, по главному персонажу его картины. Он был выдающимся мастером, оказавшим сильное влияние на мастеров вазовой живописи Апулии второй половины IV в. до н. э. На этой вазе мы видим царя Дария сидящим на троне, перед ним фигуры советников. Ниже, на коленях стоят сатрапы, с тиарами на головах. Один из них подносит главному казначею царя мешок с деньгами, в руках у казначея восковые таблицы, на которых он ведет счет деньгам. На самой верхней полосе изображена персонифицированная Азия, посылающая против Эллады Апату, богиню обмана, с факелом в руке, но олимпийские боги, собравшиеся на совет, стараются защитить греков. В этой многофигурной композиции мастер выступает блестящим рисовальщиком, умело распределяющим фигуры на поверхности вазы так, что не возникает впечатления скученности; каждая фигура отличается своей особой позой, целенаправленным движением, одежда драпируется естественными, свободными складками. Края одежд внизу волнистой каймой развеваются у движущихся персонажей картины также естественно и свободно, лица индивидуализированы, старики изображены седыми, с белой бородой. Тщательно, тонкой кистью выписаны детали одежды и обуви, даже сиденья и столик, за которым сидит казначей.

Художник Дария не случайно выбирал для своих картин сюжеты, близкие к современности. Конфликт между Западом и Востоком, Персидской империей, нашел отражение в его картине на вазе, где, по всей видимости, изображены Александр Македонский и царь Дарий. Мы видим здесь Александра в шлеме верхом на коне, с копьем наперевес устремившегося против Дария, тот же, стоя на колеснице, запряженной четырьмя конями, протягивает руку навстречу, как бы указывая, откуда грозит ему опасность. Сходную композицию мы встретим на знаменитой мозаике из Помпей (в доме фавна), где в центре картины можно увидеть ту же ситуацию (см. главу «Монументальная живопись»). Мастер помпейской мозаики, по всей видимости, следовал художнику эпохи эллинизма Фило-

ксену, создавшему свою картину около 300 г. до н. э., то есть позже, чем художник Дария. Однако не исключено, что и тот и другой следовали какому-то общему прототипу. Нельзя не отметить, что на вазе художника Дария Александр совершенно не похож на македонского царя, изображенного на помпейской мозаике (где, по общему мнению исследователей, Александр изображен ближе всего к оригиналу).

К концу IV в. до н. э. искусство расписных ваз в Южной Италии и Сицилии переживает период упадка. Гигантские кратеры с волютообразными высокими ручками обозначили конец поисков новых форм в производстве художественной керамики. К концу указанного периода все реже встречаются многофигурные композиции, украшающие вазы больших размеров, полихромные сосуды постепенно уступают место простым, покрытым черным лаком вазам, на которых нет никакого рисунка. Изредка можно увидеть на них узор, стилизованный орнамент или изображение реального сюжета. В тех же немногих случаях, когда эти вазы украшаются рисунком, он становится примитивным, так что можно усомниться, принадлежат ли эти изображения греческому мастеру. Высокое искусство вазовой живописи уступает место ремесленным поделкам, рассчитанным на повседневный обиход.

Примечания

- ¹ Около 80% всех сохранившихся в неповрежденном состоянии греческих ваз происходит из гробниц, чаще всего этрусских.
- ² Литовский художник Эгидиус Талмантас установил с помощью спектроскопа, что черную глазурь изготавливали из мельчайших частиц глины. Поставив опыт, он убедился, что из 10 килограммов полуженной в воду глины за три года отстаивается около 50 граммов таких частиц. Ему удалось получить черную глазурь, такую же твердую и матовую, как у древнегреческих ваз.
- ³ Например, на осколке кратера, репродуцированном Джоном Бордманом в его книге «Афинские краснофигурные вазы. Архаический период», мы читаем: «Мисон расписал и сделал» (см.: Boardman J. Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit: Ein Handbuch. Mainz a. R., 1994. Abb. 188).
- ⁴ Продукция керамических мастерских Южной Италии второй половины V в. до н. э. следовала в основном афинским образцам.

⁵ Сохранились по крайней мере четырнадцать амфор и два килика его работы (время основной деятельности художника — с 530 до 515 гг. до н. э.). Работал художник для мастерской гончара Андокида.

⁶ Фармаковский Б. В. Аттическая вазовая живопись. СПб., 1902. С. 246.

⁷ Там же. С. 212. Условность термина «прекрасный» подчеркнута автором в примечании 4 на с. 213.

⁸ Мы видим здесь, в какой сдержанной манере трактует миф художник. В изложении Аполлодора он звучит следующим образом: «Следуя совету Хирона схватить Фетиду и держать ее, какой бы облик она ни принимала, Пелей подстерег ее и унес. Фетида превращалась то в огонь, то в воду, то в зверя, но Пелей не отпускал ее, пока не увидел, что она возвратила себе свой первоначальный облик» (Аполлодор. Мифологическая библиотека. III. 13. 5).

⁹ Trendall A. D. Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien. Mainz am Rhein, 1991. S. 9.

Архаический период в истории изобразительного искусства Древней Греции охватывает VII—VI вв. до н. э. Для греческого общества это время становления полиса, города-государства, получившего классические формы в V—IV вв. до н. э. Греческий полис предоставлял своим гражданам высшую свободу художественного творчества, что было связано и с политической свободой, а также с возможностью раскрытия талантов и способностей, заложенных в гражданине. В полисе оформилось гражданское общество (в отличие от Древнего Востока, где государство было формой неограниченной единоличной власти царя над всем населением страны). В полисе постепенно утрачивают свое значение родоплеменные институты, хотя пережитки их будут сохраняться еще очень долго, оказывая существенное влияние на политическую жизнь. Наиболее распространенной формой политической организации полиса была рабовладельческая демократия (хотя рабы на первых порах и не играли роль главной производительной силы), реже встречается аристократическая республика, еще реже — монархическая форма правления. И в сельском хозяйстве, и в ремесленном производстве преобладал свободный труд.

Звание гражданина ценилось необыкновенно высоко и предоставлялось иностранцу лишь за особые заслуги. Можно было прожить в городе всю жизнь, но так и не получить гражданских прав. Философ Аристотель, проживший значительную часть своей жизни в Афинах и открывший там свою философскую школу (Лицей), так и не получил гражданских прав и остался метеком — то есть лично свободным человеком, имевшим право заниматься торговой или промышленной деятельностью, но не имевшим права владеть землей или домом в Афинском государстве, а также не обладавшим политическими правами. Более того, такие лица платили особый налог, унижающий их человеческое достоинство, — метекион.

Полис возник в результате разложения родоплеменной общины, и хотя род у Гомера не упоминается, он всегда незримо присутствует в подтексте событий и диалогов. Родовые подразделения являются одновременно и воинскими единицами — когда Ахиллес в «Илиаде» покидает, разгневанный, лагерь ахейского войска, вместе с ним уходит и его племя мирмидонцев. Во второй песне «Илиады» стихи, в которых многоопытный старец Нестор советует Агамемнону строить войско так, чтобы фила помогала филе, а фратрия (объединение родов) — фратрии, являются красноречивым свидетельством того, что филы и фратрии были не только родовыми объединениями, но одновременно и воинскими подразделениями. Род, фратрия, племя определяли место человека не только в обществе в мирное время, но и в военном строю.

Родоплеменная община становится территориальной и одновременно с оседлой жизнью ее членов в так называемую гомеровскую эпоху преобразуется в полис. Это еще не город, так как население полиса неразрывно связано с сельскохозяйственным производством, но уже укрепленное поселение с центром, обычно располагавшимся на холме (этот центр по старинке и назывался «полис», как мы это видим в Афинах). В этом центре находилось племенное святилище, храм, где обитало божество — покровитель и заступник общины. Первоначально храм был также местом, где заседал государственный совет, хранилась государственная казна, государственные документы и международные договоры.

Это первоначальная территориальная община не была однородной, и об этом ясно свидетельствуют поэмы Гомера. В «Илиаде» вождь ликийцев Сарпедон обращается к вождю Главку со следующими словами:

*Сын Гипполохов! За что перед всеми нас отличают
Местом почетным и брашном и полной на пириествах чашей
В царстве Ликийском и смотрят на нас как на жителей неба?
Или за что мы владеем при Ксанфе уделом великим
Лучшей землею, виноград и пшеницу обильно плодящей?*

*И сам торжественно отвечает на поставленный им вопрос:
Нам, предводителям, между передних героев ликийских
Должно стоять и в сраженьи пылающем первым сражаться...*

Гомер. Илиада. XII. 310—316

Жизнь территориальной общины в древнейший период была замкнутой, и все известия о внешнем мире поступали от прибывающих чужестранцев.

Им, как правило, были рады, от них ждали рассказов об окружающем и далеком мире, где мало кто бывал и где все было устроено не так или не совсем так, как в местной территориальной общине. Микенские центры, подвергшиеся разрушению в конце XIII—XII вв. до н. э., вновь оживали, но уже в новом качестве, в «темные века», и вокруг них сложились на Пелопоннесе, в Арголиде — дорийские полисы, принимавшие позже самое активное участие в политической жизни Эллады. Главными из них были Спарта, Аргос, Микены, Тиринф — последние три упоминаются в числе городов Аргολиды, ставших членами Эллинского союза во время греко-персидских войн. Названия этих полисов были начертаны в надписи на змеевидной колонне, установленной в Дельфах в честь победы над персами.

В конце IX в. и в VIII в. сильный удар по родоплеменным отношениям в Элладе нанесла великая колонизация. В колонизационном движении приняли наиболее активное участие те греческие государства, которые наиболее тесно были связаны с морем. Это были Милет в Малой Азии, Халкида на Эвбее, Коринф на Пелопоннесе. Отряды смелых молодых колонистов возглавлялись более опытными и инициативными предводителями — здесь главным было не знатное происхождение, а организаторские способности и личный авторитет. Древнее родовое право отступало на задний план, и такие основатели колоний получали едва ли не божественные почести, становились героями легенд, эпических сказаний. В «Одиссее» мы находим рассказ о том, как феаки, избавляясь от соседства враждебных им циклопов, основали колонию Схерию:

Но напоследок божественный вождь Навситой поселил их
В Схерии, тучной земле, далеко от людей промышленных.
Там он их город стенами обвел, им построил жилища,
Храмы богам их воздвиг, разделил их поля на участки...

Гомер. Одиссея. VI. 7—10

Как видно из отрывка, вначале колонии были земледельческими, но скоро греки поняли, что выгоднее торговать с туземным населением, и торговые фактории греков распростра-

нились далеко на восток (до Крыма и устья Днепра) и на запад. Юг Италии и Сицилия, колонизованные греками, стали называться Великой Грецией.

Стоявшая во главе территориальных общин аристократическая верхушка, оттеснившая от власти племенных вождей (царей, басилевсов), оказалась вынужденной защищать свои привилегии от торгово-ремесленного сословия, значительно выросшего в процессе Великой колонизации. Продав туземцам товары, произведенные в метрополии, — изделия ремесленных мастерских, украшенную рисунками посуду, оружие, ювелирные изделия, вино и оливковое масло, многие простые люди, удачно завершив торговые дела, возвращались к себе на родину и добивались отмены привилегий знати. Эта борьба затронула в первую очередь крупные торгово-промышленные центры, ставшие исходными пунктами колонизационного процесса, — Милет, Коринф, Митилена на Лесбосе, Афины и другие греческие полисы. В них устанавливались тирании, на первых порах осуществлявшие диктатуру демократических группировок. Такими тиранами были Периандр в Коринфе, Клисфен в Сикионе, Теаген в Мегарах.

Растущие торговые связи с Ближним Востоком — Египтом, Финикией — оказали влияние на культурные процессы в Элладе. От финикийцев был заимствован алфавит, приспособленный к строю греческого языка, и письменность почти одновременно появляется и входит в быт всех греческих государств. Значительный прогресс наблюдается в то время в области пластики. Можно выделить три вида материалов, которые использовались в пластике этого времени: бронзовое литье, резьба по дереву, обработка камня, вначале по преимуществу мягких, а затем и твердых пород.

Первым строительным материалом у греков, как почти у всех остальных народов, было дерево. Из него строились жилища гомеровских героев, и из него же изготовлялись первые большие произведения пластики, так называемые ксоаны (от глагола ксео, скоблю). Деревянная статуя Афины, хранившаяся в афинском храме Эрехтейон, посвященном Афине Полиаде и Посейдону Эрехтею, считалась упавшей с неба и была объектом особого почитания. Деревянные статуи почти не сохранились (редким исключением являются ксоаны из Сицилии конца VII в. до н. э.).



Бронзовая фигурка
юноши из Дельф

Греческая сага рассказывает о легендарном скульпторе, архитекторе и ученом Дедале, построившем на Крите знаменитый Лабиринт, поэтому образцы ранней греческой пластики, на которых заметно влияние критского искусства, иногда называют *дедалийской пластикой*. В Микенах найдены остатки сложной скульптурной композиции, по-видимому, некогда украшавшей храм Афины, среди остатков которой выделяется метопа из известняка с головой женщины. Она относится к середине VII в. до н. э. Влияние Востока, прежде всего Египта, сказывается в прическе женщины, напоминающей египетский парик, горизонтальными прядями падающий до самой груди. Широко открытые глаза и полуоткрытый рот придают лицу женщины необычайно живое выражение.

Наиболее ярким образцом ранней бронзовой пластики середины VII в. до н. э. может служить фигурка юноши, найденная при раскопках в Дельфах. Его стройная фигура, туго перетянутая в поясе, фронтальна, руки сжаты в кулаки и плотно прилегают к бокам. На зрителя бесстрастно смотрит лицо, обрамленное волнистой гривой парика, — лицо юноши с мило-видным очерченным подбородком и ртом. Фигура строго сим-

метрична: если ее разрезать по линии носа и пупка, обе половины будут почти полностью идентичны. Мастер, изваявший эту фигурку, еще не умеет поставить ее так, чтобы чувствовался вес тела, она неуверенно стоит на земле, скорее приклеенная к ней, чем опирающаяся на нее; эта особенность будет свойственна всем произведениям архаического периода. Очень близка по исполнению к дельфийскому юноше фигурка доброго пастыря — юноши, несущего на плечах барана (хранится в Берлине). Его талия туго схвачена широким поясом — так же, как у дельфийской статуэтки, и эта особенность заставляет вспомнить мужские фигуры в минойском искусстве (эта фигурка доброго пастыря найдена на Крите и одета в характерную критскую «юбочку»). Но в отличие от дельфийской статуэтки, где левая нога, имитируя шаг, чуть выдвинута вперед, критская фигурка стоит, сдвинув ноги. Широко расставленные локти создают как бы горизонтальную ось в построении всей фигуры, очень целостной и стройной, несмотря на непропорционально большую голову, чуть нагнувшуюся вперед под тяжестью животного.

Пластика архаического периода достигает полного расцвета в VII в. до н. э. Материала большинства дошедших до нас скульптур —



Аполлон Тенейский

мрамор, но широко использовалось также бронзовое литье. Наиболее распространенным типом мужской фигуры является курос (это условное наименование принадлежит европейским исследователям и не восходит к античности). Мы даже не уверены в том, кого старался воплотить художник, создавая эти статуи, — божество или человека. Термин «курос» в переводе с греческого означает «парень»: так часто называются ахейцы в поэмах Гомера — «курой ахайой» («ахейские парни»). Соответственно этому и женские статуи, дошедшие до нас от этого времени, носят название ко́ра, по-гречески «дева». Основным местом находок этих статуй являются Афины, но куросы найдены и в других местах Греции, например, в Тенее близ Коринфа (знаменитая статуя Аполлона Тенейского).

Нагота статуй, которые мы привыкли называть куросами, не всегда соответствовала этическим принципам греков архаической эпохи. По-видимому, во время олимпийских игр атлеты носили набедренную повязку, и только когда Греция в пятнадцатый раз собиралась на игры в Олимпии (начало олимпийских игр относится к 776 г. до н. э.), некий Орсипп из дорических Мегар осмелился выступить совершенно обнаженным. Но и впоследствии, как отмечает Фукидид, набедренные повязки сохранялись атлетами во время выступлений, и «лишь недавно борцы стали выступать совершенно обнаженными» (Фукидид. История. I.6.5).

Искусство, стремившееся представить человеческое тело абсолютно нагим, могло родиться в стране, где гимнастические состязания и спорт стали повседневной необходимостью и вошли в плоть и кровь народа, а победа в играх, где призом служила оливковая ветвь, была величайшим событием в жизни не только самого атлета, но и полиса, из которого он происходил.

Тип обнаженного юноши возник из деревянных ксоанов: позиция фигур строго фронтальна, ноги, когда имитируется шаг, ступают всей пяткой, причем левая нога выступает вперед. Египетское влияние еще очень сильно, оно проявляется не только в упомянутой фронтальности, но и в руках, тщательно прижатых к бедрам. Свобода постановки фигуры еще не достигнута. Статуи художников дорических общин массивны и угловаты, даже приземисты, образцом в этом отношении

может служить статуя Клеобиса, работы Полимеда из Аргоса, о которой будет речь ниже. Аттические скульпторы создают более изящные, стройные фигуры.

Сейчас трудно ответить на вопрос, каким целям служили эти статуи, изображавшие обнаженных юношей. Одни считают их изображением бога Аполлона (Аполлон Тенейский), другие указывают на то, что они могли служить надгробными памятниками воинам, павшим во время сражения, они могли быть поставлены и в честь победителя в гимнастических соревнованиях. Но изредка мы можем найти указания у греческих историков — как, например, у Геродота, рассказывающего о подвиге двух братьев, Клеобиса и Битона, которым благодарное государство решило поставить парную статую в священном городе Дельфы. Человек или божество — для грека той эпохи эти понятия не противопоставлялись с такой силой, как в восточных религиях, и в Дельфах во время праздника бога Аполлона роль божества исполнял красивый юноша, даже не жрец (он воспринимался зрителями как живая ипостась божества, а не просто как символ). Зависимость от техники изготовления деревянных статуй сказывается не только в облике первых круглых скульптур, но и в технике барельефа. В этом отношении особенно показателен надгробный рельеф из Спарты. Покойные супруги изображены сидящими на кресле, к ним пришли дети с дарами, и эти дети изображены еще полностью в традициях египетских фигур: это те же взрослые, только уменьшенные в масштабе в несколько раз. Глубокие врезы вдоль поверхности камня выдают технику работы по дереву. То, что это — надгробная скульптура, подчеркнуто поднимающейся позади кресла змеей, символом хтонической стихии, во власти которой находится покойник.

В Метрополитен-музее (Нью-Йорк) хранится одна из самых ранних аттических скульптур этого типа, относящаяся к самому началу VI в. до н. э. Образ, созданный скульптором, — это (в его представлении) идеал мужской красоты и силы. Он статичен, лишь слегка выдвинутая вперед нога содержит намек на движение. Широко развернута грудь с мощными, но еще очень обще моделированными грудными мышцами; округлые мускулы рук, сжатых в кулаки, также едва намечены. Совсем бегло трактованы мышцы живота, бедер и ног, которые очень неуверенно стоят на земле. Курос как бы висит в воздухе,



Курios из Метрополитен-музея

едва касаясь ногами почвы, на которую он поставлен. Тип изображения поразительно похож на египетские статуи. Курios смотрит прямо вперед, фронтальность и строгая симметрия вносят элемент условности и прямолинейности, более свойственный колонне, чем человеческой фигуре. Лицо курiosa с широко открытыми большими глазами, прямым «греческим» носом, обрамленное искусно завитыми локонами, симметрично падающими на спину, не содержит в себе ничего индивидуального — это тип здорового молодого человека, идеальный образ, в котором отражено стремление художника передать свое, чисто греческое, видение мира и человека: оптимизм, полнейшее спокойствие, уверенность в себе и в то же время — открытость образа. Его ясный облик уже содержит в себе элемент той притягательной силы, которой будут обладать статуи раннеклассического периода, творения гениальных мастеров.

Статуи, подобные нью-йоркскому курiosу, открыты в различных частях Греции — в Аттике, на Пелопоннесе, на островах Наксос и Мелос и в других местах. Но, по-видимому, ведущие мастерские скульпторов, создававших подобные статуи, находились на Пелопоннесе. Здесь,

в Тенее, неподалеку от Коринфа, была открыта лучшая статуя этого типа, получившая известность под именем Аполлона Тенейского. Она также фронтальна и статична, но в пропорциях тела атлета уже заметен значительный прогресс. Тщательно промоделированы коленные чашечки, икроножные мышцы. Автор успешно преодолел жесткость каменного блока, части тела стали более свободными. Новое пластическое решение сделало образ атлета более естественным. Совершенно замечательно лицо этой статуи, сияющее улыбкой, широко открытые глаза смотрят прямо на зрителя. Тщательно завитые локоны, закрывающие часть лба и пышной гривой падающие на спину, делают фигуру празднично-нарядной. Изящество и стройность облика Тенейского курiosa сочетаются с зарядом скрытой большой внутренней энергии, прорывающейся из камня.

Нам известно имя одного из выдающихся мастеров этого времени, попытавшегося создать групповую композицию.

При раскопках в Дельфах были найдены две статуи юношей, составившие группу и почти совершенно идентичные между собой. Одна из них сохранилась лучше (реставрирована лишь нижняя часть, до икр). От обеих статуй сохранился базис, на поверхности которого удалось прочесть надпись и даже, благодаря одному из рассказов Геродота, установить имена юношей: «Клеобис и Битон: впрягшись в ярмо, они везли мать на протяжении сорока пяти стадий. Сделал Полимед Аргосец». Как пишет Геродот, «родом они были из Аргоса, имели достаточно средств к жизни и к тому же отличались большой физической силой... Оба они были победителями на атлетических соревнованиях. О них рассказывают еще и следующее. У аргосцев есть праздник в честь Геры Аргосской. Их мать, которая была жрицей богини, нужно было доставить на повозке в храм божества, но быки еще не вернулись с поля, медлить было нельзя, и юноши сами впряглись в ярмо и потащили повозку, в которой ехала их мать. Сорок пять стадий пробежали они и прибыли в святилище... Мать, обрадованная тем, что сыновья ее совершили подвиг, доставивший им всенародную славу, стала молиться перед статуей богини, чтобы она даровала ее сыновьям, оказавшим ей столь великий почет, высшее благо, доступное людям. После этой молитвы и жертвоприношения, а также пиршества юноши заснули в самом храме и больше уже не проснулись,



Клеобис и Битон

но нашли там свою кончину. Аргосцы же велели поставить юношам статуи и посвятить в Дельфы за то, что они проявили высшую доблесть» (Геродот. История. I. 31).

Первую из этих фигур, значительно лучше сохранившуюся, как было отмечено выше, можно сблизить с наиболее ранними статуями типа куроса: те же пропорции тела, трактовка конечностей, статичность и фронтальность позы. Волосы симметричными прядями спускаются по обе стороны лица прямо на грудь. Основная же масса тщательно завитых локонов пышной гривой падает на спину, охваченная лентой сверху. Мощное тело атлета с широкими плечами и крупно обозначенными мышцами груди и рук, плотно прижатых к бедрам, производит впечатление необыкновенной физической силы, что точно соответствует описанию Геродота. На ногах четко обозначены коленные чашечки, заметна попытка передать движение — левая нога кажется выдвинутой вперед, но опыта в изображении движущейся фигуры скульптор еще не имел и поэтому решил эту задачу, отставив назад правую ногу. Голова Клеобиса кажется непропорционально большой по сравнению с телом, производящим поэтому впечатление приземистости, но эта непропорциональность искупается крупными чертами лица, наивно и прямо смотрящего вперед на зрителя: это лицо юноши с пухлыми щеками, только что оставившего детский возраст. Приподнятые надбровные дуги как будто выражают чувство удивления, углы рта смягчены едва намеченной улыбкой, и это делает лицо Клеобиса необыкновенно привлекательным. Конечно, это не портретная статуя, и групповой композицией она может быть названа только условно: художник просто поставил две статуи рядом. Искусство композиции



Клеобис

делало еще свои первые шаги. По времени статуи Клеобиса и Битона относят к первой четверти VI в. до н. э.

Другой тип сильного мужского тела с совершенно иными пропорциями и характером моделировки мышечной массы представлен в более поздней статуе — куресе из Анависса (Аттика). Фигура мощного атлета, сочетающая с высоким ростом детально проработанную мускулатуру груди и живота, промоделированного с горизонтальными и вертикальными впадинами, отделяющими одну группу мышц от другой, исполнена внутренней силы и знаменует собой значительный прогресс в знании анатомии мужского тела. Но скованность позы, прижатые к бокам руки, неловко выдвинутая вперед левая нога свидетельствуют о привязанности автора к традиционным приемам. Само коренастое тело атлета выдает уже другой, не юношеский, возраст, по сравнению со статуей Клеобиса, и об этом же говорит и лицо кураса со строгими застывшими чертами и тяжелым подбородком. Но так же как в других статуях этого типа, мастер кураса из Анависса уделил много внимания прическе — тщательно завитые локоны тяжелой массой падают на спину. Эту статую, хранящуюся в Национальном археологическом музее Афин, относят к сравнительно позднему времени — последней четверти VI в. до н. э.

Счастливым случаем подарил европейской науке самый древний образец бронзовой статуи кураса, дошедший до нас среди произведений крупной пластики (высота 1,9 м). Находка была сделана в 1959 г. в Пирее, портовом предместье Афин, при рытье канализационной канавы. Полая внутри, статуя является свидетельством значительного прогресса в технике литья. С художественной точки зрения она значительно ушла вперед от распространенного типа благодаря свободной постановке всей фигуры, уже уверенно стоящей на земле, а также сложному движению обеих рук, отделившихся от тела. Левая рука, как предполагают, держала лук; какой-то предмет был и в правой руке, где от него остался след. Фигура юноши гармонична образам, группы мышц не отделены четкими линиями, как у ранних курасов, но плавно переходят одна в другую. Уже сформировавшееся мужское тело с широкими плечами, сильные ноги — все это является элементами образа большой художественной силы. В куресе предполагали изображение Аполлона,

но лицо статуи, хотя и с правильными ясными чертами, своим несколько «упрощенным», земным обликом отличается от привычного иконографического облика Аполлона и приближается скорее к обитателям Земли, нежели Олимпа.

Наряду с мужскими статуями типа кураса в пластике архаического периода широко представлены женские статуи. К числу самых ранних из числа дошедших до нас принадлежит статуя с острова Самос, так называемая Гера Самосская. Самос был центром культа богини Геры, там высились главные храмы этой богини. Статуя напоминает колонну: формы женского тела полностью скрыты под одеждой, округло охватывающей всю фигуру, и только в профиль мы можем заметить легкий изгиб спины в том месте, где намечен переход от спины к бедрам. Сходство с колонной усиливается благодаря складкам одежды, падающим вертикально и строго параллельно: они уподобляют статую колонне дорического типа, с такими же глубокими врезами — каннелюрами. Правая рука Геры Самосской едва выделена из общей массы камня, в то время как левая прижата к груди



Бронзовый курор из Пирея



Гера Самосская

(она утрачена, остался только обломок). Вероятно, левая рука держала какой-то предмет, скорее всего, гранатовое яблоко — символ брачных отношений. Сверху, от плеч статуи, падает наброшенный плащ, гиматий, складки которого моделированы также условно, косыми прорезами, спускающимися до пояса. Один край плаща опущен до колен, и это в значительной степени оживляет фигуру. Несмотря на примитивность приемов скульптора (пальцы ног показаны глубокими врезами у подножия статуи), она производит впечатление монументальности и торжественности, соответствующей месту этого божества в религиозной жизни Самоса — центра культа Геры.

Распространенным типом женской статуи архаического периода является тип коры, «девы». Как полагают некоторые исследователи, они представляют собой посвящения женским божествам, сделанные знатными гражданами греческих полисов. В этих статуях мастера старались передать обаяние девической красоты и юности. Такие статуи были найдены в 1886 г. эфром Каввадиасом, возглавлявшим археологическую службу Афин. Раскапывая склон Акрополя в районе между северной стеной и Эрехтейоном, он обнаружил под толстым слоем наносной почвы четырнадцать фигур, изображавших, по



Кора № 675
(«дева с острова Хиос»)



Кора № 674
(«задумчивая»)

всей видимости, знатных афинских гражданок, нарядно одетых, причем одежда их сохраняла первоначальную окраску. Эти статуи были открыты вместе с архитектурными деталями зданий и обломками скульптур, украшавших эти здания. В терминологии археологов эти фрагменты стали называть «персидским мусором». Он образовался, когда с площадки Акрополя при начале грандиозного строительства ансамбля зданий, которые в основных чертах высятся на ней и в наше время, было сброшено все, что мешало началу строительства.

Из глубины веков перед изумленным взором европейских ученых предстали прекрасные статуи дев в красочных нарядах, со множеством украшений, являвшие собой разительный контраст беломраморным статуям (в большинстве — римским копиям с греческих оригиналов), стоявшим в европейских музеях.

Эти статуи получили в научной литературе название акропольских кор. Они хранятся ныне в музее Акрополя в Афинах и представляют собой, по всей вероятности, изображения афинских гражданок, которые каждые четыре года в праздник великих Панафиней под звуки ритуальной музыки принимали участие в праздничном шествии, неся дары богине Афине. Коры одеты по ионической моде — в хитон, полотняную сорочку с рукавами, достигающую до пят (у Гомера ионяне имеют эпитет «влачащие длинные хитоны»). Поверх хитона коры носят гиматий, цветной плащ с узорчатой каймой, набрасывавшийся на плечи и спускающийся до бедер. Искусно задрапированный живописными складками и пропущенный под левую руку, он обнажает контуры левой груди. Облик кор делают необыкновенно привлекательными окрашенные в яркий цвет губы, подведенные глаза и брови, цветные зрачки глаз. В правой руке они обычно держат приношение богине — венок, гранатовое яблоко. Изысканные прически кор представляют собой чудо искусства и долготерпения. Волосы, окрашенные в золотистокоричневые тона, тщательно убраны, завиты в локоны. Они симметричными прядями спускаются на грудь и на шею, в самих волосах заметны следы украшений — диадем, позолоченных цикад, ярких лент. В ушах многих кор — роскошные серьги, руки украшены браслетами. Такой нарядной предстает перед нами «дева с острова Хиос» (номер Акропольского музея — 675), изваянная в мастерской хиосского скульптора около 510 г. до н. э.

У нее сложный головной убор, волосы мелкими завитыми локонами падают на лоб и спускаются густыми косами на плечи и грудь. Тонко моделированное лицо с чуть приподнятыми углами рта улыбается «архаической» улыбкой. Напротив, совершенно серьезно лицо так называемой «задумчивой» коры (номер 674), которую называют еще «корой с миндалевидными глазами». Неизвестный художник, изваявший ее около 500 г. до н. э. из паросского мрамора, создал образ, покоряющий девической грацией. Стройный торс, задрапированный в гиматий, скрывающий формы тела, венчает обаятельная головка с чуть раскосыми миндалевидными, необыкновенно выразительными глазами. На ее прекрасном задумчивом лице едва заметна тень «архаической» улыбки, которая свойственна большин-

ству акропольских кор, и весь ее облик полон обаяния юности, соединенного с достоинством и гордостью за свою родину, «фиалковенчанная Афины» (Солон).

Несколько более архаична «кора в пеплосе» (номер 679). Ее фигура, будто вытесанная из цельного плоского куска дерева, перетянута в поясе так, что бедер практически нельзя различить; она поразительно прямолинейна. Из всех остальных кор она выделяется своей одеждой — тяжелым дорическим пеплосом, надетым поверх хитона. Он почти полностью скрывает формы тела, и только едва намеченная грудь говорит о том, что перед нами фигура женщины. Но о блестящем мастерстве художника красноречиво свидетельствует трактовка головы и лица — мягкие формы рта и подбородка, ясно очерченная линия лба со слегка приподнятыми бровями, чуть втянутые углы рта, выражение всего лица, просиявшего удивленно-радостной и чистой улыбкой, создают впечатление необыкновенной полноты жизни, силы, здорового оптимизма. Лицо обрамлено волнистыми прядями локонов, симметрично падающих на плечи, глубоким рельефом проработанная прическа создает четкую материализованность образа.левой рукой она держала какой-то предмет (рука эта обломана до локтя), правая опущена вдоль бедра.

Перед мастерами аттических кор не стояла проблема воплощения в мраморе обнаженного женского тела. Архаические тенденции проявлялись здесь сильнее, чем у авторов куросов, — это было обусловлено этическими и религиозными принципами. В ионических государствах, к числу которых относилась Древняя Аттика, женщина была затворницей на женской половине дома, в гинекее, и практически была исключена из общественной жизни. Но, несмотря на это, у ряда акропольских кор формы сильного девического тела, ясно различимые под изящно задрапированными гиматиями, придают им обаяние женственности. По силе художественного воздействия на зрителя статуи кор не уступают обнаженным куросам, а иногда и превосходят их. В отличие от куросов конечности кор движутся свободнее относительно тела, мягко сгибается рука, поддерживающая край одежды. При всей фронтальности фигуры в ее застывшем прямостоянии у нее свободно, хотя и с соблюдением строгой симметрии, падают складки наброшен-



Архерм. Ника

ной верхней одежды. Акропольские коры принадлежат различным мастерам, и при всех общих чертах, свойственных этим фигурам, ясно виден индивидуальный почерк мастера; каждая из них обладает своими особыми, неповторимыми достоинствами. Свобода индивидуального творчества, наблюдаемая в творениях мастеров архаической эпохи, — условие расцвета искусства пластики в классическую эпоху с ее непревзойденными шедеврами, вошедшими в золотой фонд мирового искусства.

Образы курсов и кор, созданные мастерами Пелопоннеса, Аттики и в других частях Греции, в основном относящиеся к VI в. до н. э., статичны, но искусство и в VI в. развивалось динамично. Можно отметить смелые решения ваятелей как в передаче движущихся

фигур, так и в создании групповых композиций. К началу VI в. до н. э. относится статуя летящей богини Ники работы мастера Архерма с Делоса. Ее фигура, туго перехваченная в талии поясом, построена еще полностью в традициях раннеархаического искусства. Торс и лицо смотрят прямо на зрителя, тогда как ноги, согнутые в коленях, показаны в профиль. Она изображена летящей по воздуху, и скульптор решил передать это движение «коленипреклоненным бегом». Формы тела, в частности высокая грудь богини, не дифференцированы, одежда плотно облегает торс без всяких складок, а сам торс напоминает манекен, на котором примеряют платье в современных костюмерных мастерских. Так же схематично показана одежда, сплошной массой спускающаяся с бедер на ноги. Полное, с широко открытыми глазами лицо Ники улыбается «архаи-



Медуза Горгона
с фронтона храма Артемиды
на острове Корфу

ческой улыбкой»; волосы, схваченные лентой, падают мелкими завитками на лоб и крупными локонами на грудь по обе стороны головы. За спиной у Ники были крылья, вероятно, широко распластанные в полете, и на их фоне статуя, сохранившая следы яркой окраски, приобретала особую декоративность. Проблема создания летящей фигуры была полностью решена лишь позднее, в период раннего классического искусства («Ника», скульптура Пэония из Менде). К Нике Архерма близка по исполнению (тот же «коленипреклоненный бег») фигура Медузы Горгоны с фронтона храма Артемиды на острове Корфу. Ее круглое лунообразное лицо, с широко открытыми круглыми глазами, обрамленное падающими строго вертикально симметричными рядами локонов, должно было устрашающе воздействовать на зрителя благодаря вьющимся на голове и переплетающимся на поясе змеям.

Попытку передачи медленного движения сделал автор конной статуи, так называемого всадника Рампина, относящейся к середине VI в. до н. э. Это самое древнее изображение всадника на лошади в греческой скульптуре. К сожалению, фигура лошади почти полностью утрачена — сохранилась лишь часть шеи и туловища, но от всадника сохранились торс без рук и голова.



Всадник Рампина

Мышцы груди и живота несколько сглажены по сравнению с курсами, голова чуть наклонена, и сама посадка всадника достаточно естественна и свободна, и в этом заметна индивидуальность мастера, менее связанного с традициями архаического искусства. Улыбающееся лицо всадника Рампина — лицо молодого и здорового человека, открытое и простое, с большими широко открытыми глазами — подкупает своим выражением искренней радости по поводу одержанной на конных ристаниях победы (послужившей поводом посвящения конной статуи божеству). Необыкновенно тщательно и искусно убранные волосы, глубоко на лоб спущенные мелкие локоны оканчиваются спиралями с узелками, напоминающими жемчужины, и такими же жемчужинами покрыты щеки и подбородок — так мастер изобразил молодую кудрявую бородку всадника, придающую ему необыкновенную привлекательность. Голову всадника охватывает венок из множества листьев дуба — может быть, награда за одержанную победу.

Интенсивный и динамичный процесс развития искусства пластики, характерный для материка и островов Древней Эллады, не мог не затронуть и Великую Грецию — юг Италии и Сицилию, где обосновались переселенцы из самых различных греческих городов и островов. Плодородные почвы, оживленный торговый обмен с местными племенами обусловили бурный расцвет и богатство этих колоний, позволявшие им тратить огромные средства на возведение храмов олимпийским богам и даже целых архитектурных ансамблей. Такой ансамбль был выстроен в городе Селинунте в Сицилии (близ современного Палермо). Древнейшие из этих храмов относятся к началу VI в. до н. э. и представляют собой тип *периптера* (храма, обнесенного со всех четырех сторон колоннадой дорического ордера). Антаблемент, верхняя часть ордера, возвышающаяся над колоннами, был богато украшен скульптурой — барельефами на различные мифологические темы. Такие же храмы сохранились на месте древнегреческой колонии Посейдонии (Пестума) в Южной Италии.

Фриз, верхняя часть антаблемента, был тем местом наряду с фронтонами храмов, где помещались главные скульптурные украшения. Особенно интересны метопы храма «С» в Селинунте, на которых представлены подвиги знаменитых героев мифологической традиции — Геракла, Персея. На одной из них



Персей, убивающий Медузу Горгону. Метопы храма в Селинунте



Похищение Европы. Метопы храма «малых метоп» в Селинунте

изображен Геракл, несущий на перекладине подвешенных вверх ногами керкопов — мифических карликов, «хвостатых». Миф рассказывал о том, как однажды Геракл заснул под деревом, повесив свое оружие на сук. Подкрававшиеся керкопы хотели украсть его доспехи, но Геракл проснулся, поймал и связал их, подвесив к шесту вниз головой. Подняв шест с привязанными к нему керкопами, он двинулся в путь. Керкопы, висевшие вниз головой, увидели заднюю часть тела Геракла и вспомнили предостережение своей матери, сказавшей им, чтобы они остерегались встречи с Мелампигом («Чернозадым»). Когда карлики стали переговариваться между собой, Геракл услышал, о чем они говорят, расхохотался и отпустил их. Мастер, создавший эту метопу, работал еще полностью в традициях архаики. Могучий герой представлен идущим, с мощными ногами, показанными в профиль, и коротким туловищем, изображенным в фас. Голова с грубыми чертами лица, непропорционально большая по сравнению с коротким туловищем, смотрит прямо на зрителя. По обе стороны Геракла висят керкопы, изображенные с согнутыми ногами, пятки которых направлены прямо в лицо Гераклу. Фигуры их такие же мясистые, как и фигура

Герakла; они симметричны и абсолютно идентичны, их пышные шевелюры свешиваются вниз.

Столь же архаична метопа, изображающая Персея, отрезающего голову Медузе, склонившейся на одно колено и покорно ожидающей, когда ее обезглавят. Так же как на метопе с Герakлом, ноги Медузы и ноги Персея показаны в профиль. Лунообразная голова Медузы непропорционально велика по сравнению с коротким туловищем, а рот ее растянут устрашающей гримасой. В руках Медуза держит маленького конька — Пегаса. Рядом с Персеем стоит Афина в позе свидетельницы — лишенная своих атрибутов, она спокойно смотрит на зрителя.

Столь же примитивна метопа храма «малых метоп» в Селинунте (середина VI в. до н. э.), изображающая похищение Европы. Совершенно плоскостная фигура быка изображена плывущей в море, судя по крупным дельфинам под его ногами. Голова его повернута в фас. Пластична тонкая фигура Европы, ухватившейся одной рукой за рог быка, а другой за его туловище.

Греческое искусство юга Италии и Сицилии не имело таких глубоких традиций, как искусство материка, и не получало таких мощных импульсов развития, какие получали художники Афин, поэтому стиль сохранившихся памятников пластики, украшавших храмы Сицилии, несколько провинциален. По всей видимости, туда приезжали не лучшие мастера из метрополии, но их искусство, в целом более примитивное, чем то, с которым мы сталкиваемся на их родине, удовлетворяло вкусам жителей колонии. Сюжеты, избранные ими, лишены той внутренней, иногда трепетной жизни, которая ощущается в творениях мастеров архаической Греции, живших в Афинах и на Пелопоннесе.

Позднее римско-италийское искусство восприняло многое из того, что создали мастера, украшавшие храмы Селинунта и Пестума.

Глава 9

СКУЛЬПТУРА РАННЕКЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

В конце VI — начале V в. до н. э. в изобразительном искусстве Древней Греции происходят глубокие перемены. В короткий срок уходят в прошлое традиции архаики — условная трактовка одежды, однообразная моделировка обнаженного человеческого тела, застывшие, лишённые движения фигуры людей, вырванных из окружающего пространства. Общей чертой новых явлений в искусстве пластики является их приближение к действительности. Они вели к созданию реалистического искусства, но сам термин лишь в общей форме передает существо интенсивных творческих исканий художников.

В работах скульпторов намечается понимание того, что происходит в результате сложного поворота или движения тела, как распределяется его вес, как повлияет изменение позы на положение конечностей, туловища и головы. Вместо «архаической улыбки», единственного способа характеристики психологического состояния человека, начинает появляться более сложная нюансировка. Статуи приобретают вес, а не оказываются просто прикрепленными к базе, как мы это видим в архаической пластике. Они свободно вписываются в пространство, обретая связь с ним. Исчезает фронтальность и симметрическое построение фигуры, рассчитанной теперь на обозрение со всех сторон.

Руки статуи стали отделяться от туловища, занимая свободное и естественное положение в соответствии с позой и движением фигуры. В рельефе заметно стремление мастера все больше оторвать изображение от поверхности плиты: он заметно приближается таким образом к круглой скульптуре, достигая большей выразительности. Драпировка одетых статуй становится все более непринужденной и естественной, складки одежды живописно группируются, подчеркивая формы тела. В женских одетых статуях место архаического хитона с его утонченно орнаментальными, геометризованными

складками, симметрично располагающимися вне зависимости от формы и положения тела, все чаще занимает пеплос, тяжелая шерстяная ткань которого образует крупные, живописным каскадом падающие или развевающиеся от ветра, неравномерно группирующиеся складки на теле в зависимости от позы, движения фигуры или фантазии художника, его искусства драпировки. Греческая одежда, хитон, пеплос или плащ (гиматий), состояла из куска ткани, обходившегося минимумом швов, и драпировка составляла главный эстетический эффект наряду с расцветкой материала и узорами на нем.

Одновременно в указанный период стала совершенствоваться техника искусства. Происходит поиск новых композиционных решений, новых пропорций в изображении человеческого тела, выдвигаются новые принципы и каноны, предопределившие судьбы европейского искусства на века, если не на тысячелетия. Мастера пластики работают теперь чаще в мраморе и бронзе. По сравнению с более дешевыми породами камня, применявшимися ранее, такими как песчаник и известняк, мрамор является более декоративным. Разнообразие пород мрамора позволяет использовать его для самых различных целей. Мрамор дает возможность создавать ясные и четкие контуры фигуры, добиваться плавных переходов групп мышц, сама фактура материала позволяла сочетать пластические и живописные эффекты. В бронзовых статуях человеческое тело могло быть представлено в самых сложных ракурсах в силу вязкости и прочности материала (мрамор в таких случаях нуждался в системе подпорок). Особенно часто бронза использовалась для статуй атлетов, создания обнаженных мужских фигур, так как патина, покрывающая бронзу, хорошо передавала цвет кожи загорелого мужского тела.

Новые тенденции в искусстве отражали изменения в социальной жизни греческого общества, процессы его демократизации. Конец VI в. до н. э. был временем бурного роста городов, завершения колониационной деятельности, расцвета ремесел и торговли, развития мореплавания. В орбите экономических и культурных связей Эллады оказывается весь бассейн Средиземноморья. Кругозор человека значительно расширяется, и, сталкиваясь с цивилизациями Востока, греки начинают ясно сознавать свое этническое единство, преимущества своей социальной системы, своего образа жизни.

В экономическом и политическом отношении впереди в своем развитии идут такие города, как Коринф, Афины, Халкида на Эвбее. Торгово-ремесленные круги греческих полисов добиваются участия в управлении государством. В результате реформ Клисфена (510 г. до н. э.) в Афинах создана классическая система демократического государственного устройства. В городах вырастают кварталы, сплошь заселенные ремесленниками. Таким был Керамик в древних Афинах, где находились многочисленные гончарные мастерские, производившие художественную посуду на экспорт в огромных количествах. Развивается металлургия, пайка металлов и полые литые, происходит локальное разделение труда. Если Афины специализируются главным образом на производстве керамики, то Милет в Малой Азии славился своими шерстяными тканями, Халкида — производством оружия. Происходят изменения в самом менталитете гражданской общины полиса, первоначально унаследовавшей от родоплеменного строя значительную часть своих социальных институтов, основанных на единстве и равенстве в правах членов общины. Теперь возрастает роль личности, принцип свободы и независимости человека нашел отражение в свободе творчества художника. В то же время эта свобода была осознанной необходимостью — художник не противостоял обществу, а был его органической частью, выполняя задачи, которые общество перед ним ставило. Искусство было неразрывно связано с духовной, идеологической стороной жизни общины и составляло неотъемлемую часть системы греческого воспитания.

Хотя предметом изобразительного искусства часто оказывались олимпийские боги или герои, древний грек не отделял своей земной природы от божественной. Это четко проявляется в поэмах Гомера, где верховный олимпийский бог Зевс постоянно называется отцом богов и людей. Изобразительное искусство было инобытием религии, и обычным для древнего грека посвящением богам была статуя или ваза. Все в равной мере считалось угодным богам: от самых несовершенных и безыскусных фигурок, которые археологи открывают среди развалин античных храмов и в местах, где стояли алтари, до самых совершенных произведений искусства, подобных статуе Гермеса работы Праксителя. Она была открыта при раскопках в Олимпии на том же месте, где ее видел и описал



Критий и Несиот. Тираноубийцы

Павсаний. На афинском Акрополе в VI в. до н. э. образовалось настоящее скопление таких изображений, вероятно, посвященных Афине — нагие юноши, роскошно одетые девушки и женщины, бородатые мужчины, всадники на конях. В них мы находим богатый материал, позволяющий получить представление о художественном стиле эпохи.

Группа тираноубийц

Мастер, выполняя социальный заказ общества, мог совершать в то же время художественные открытия epochального значения. Примером может служить произведение Антенора — знаменитая скульптурная группа тираноубийц, посвященная подвигу двух афинских граждан, совершивших покушение на Гиппия и Гиппарха, сыновей Писистрата. Жестокий режим правления, установленный Писистратидами, привел к ряду заговоров против тиранов, но лишь в 514 г. до н. э. заговорщикам удалось убить Гиппарха во время праздника Панафиней. Гармодий при этом был убит на месте охраной, Аристогитон схвачен и после пыток казнен. Хотя заговор был подавлен оставшимся в живых Гиппием, тирания была обречена, и в 510 г. Гиппий бежал из Афин, в которых окончательно победило демократическое устройство. Память о тираноубийцах была окружена ореолом святости, они чтились как герои, им приносили жертвы. Парная статуя, изображавшая их в момент покушения, была поставлена на почетном месте городской площади — агоры. Потомки их были освобождены от налогообложения и даже получили право бесплатного обеда в пританее.

Группа Антенора представляла собой парную скульптуру, в которой оба участника покушения были изображены бок о бок.

Поднявший меч Гармодий устремлялся вперед для нанесения удара. Левая рука Аристогитона с переброшенным через нее плащом как бы страховала Гармодия, правая держала оружие наготове. Обнаженные тела участников покушения поражали мощью могучей мускулатуры зрелого мужского тела. Выпуклая грудная клетка героев, глубоко вдохнувших воздух, позволяла четко обрисовать все группы мышц груди и живота. Аналогичность поз того и другого оправдывалась единством ритма движения, мотивом борьбы.

Скульптурная группа была похищена персами во время вторжения армии Ксеркса в Аттику и увезена в Сузы. Афинское правительство поэтому заказало повторение двум скульпторам — Критию и Несиоту. Дошедшие до нас римские копии воспроизводят, по-видимому, это повторение. Лишь впоследствии, после того как армия Александра Македонского захватила Сузы, группа Антенора была возвращена в Афины.

В работе скульпторов Крития и Несиота заметны еще черты архаики. Они проявляются в утяжеленных пропорциях тела тираноубийц, архаической трактовке прически, стилизованной бороде Аристогитона и завитых кудрях Гармодия, в широко открытых глазах и бесстрастном выражении лиц.

Парная статуя Гармодия и Аристогитона, отлитая из бронзы, была установлена на афинской Агоре примерно в 477 г. до н. э., судя по данным Паросской хроники. Как работали оба скульптора, выполняя какую-то часть работы каждый по отдельности или же оба вместе, мы не знаем. На Акрополе Афин найдены базы шести статуй, по-видимому, бронзовых, подписанных именами обоих, и это говорит скорее в пользу второго предположения.

Так же трудно ответить на вопрос, насколько обе статуи сохранили портретные черты. Лицо юного Гармодия стилизовано, это обычный тип куроса архаической эпохи. Но в лице Аристогитона, плоском, с широкими скулами, есть характерные черты, заставляющие думать, что элементы портретного сходства нашли здесь свое отражение.

Кроме Афин прочные традиции в искусстве пластики складываются на Пелопоннесе, в городах Аргосе и Сикионе, а также на острове Эгина. Известностью пользуются такие мастера, как Агелад из Аргоса, изваявший статую Зевса для храма этого

бога на горе Итома в Мессении, Онатас с острова Эгина, прославившийся созданием статуй богов и героев (источники называют в связи с этим статую Гермеса для города Танагра в Беотии, статую Аполлона, статую Геракла, изваянную по заказу жителей о. Фасоса и поставленную в Олимпии). Учеником Агелада был знаменитый скульптор классической эпохи Мирон.

Скульптуры храма Афайи с острова Эгина

Памятником греческой пластики переходного периода являются скульптуры фронтовых композиций храма богини Афайи на острове Эгина. Расположенный в Сароническом заливе между Аттикой и Арголой, остров, заселенный греками дорического племени, долгое время был серьезным соперником Афин в борьбе за лидерство в этом районе. Население острова активно занималось мореплаванием и морской торговлей, основало ряд торговых факторий и колоний в далеких странах — в Италии, на Крите и даже в Египте (Навкратис). Соперничество с Афинами закончилось победой Афинского государства, и в середине V в. до н. э. Эгина была включена в состав Афинского морского союза.

От храма местной богини Афайи, расположенного на северо-востоке острова, сохранились двадцать одна колонна с остатками архитрава и массивные фундаменты. Скульптурные группы фронтовых композиций оказались в земле, и на этом месте выросли сосны. В 1811 г. здесь были произведены раскопки и найдены статуи, принадлежавшие, как предполагают, трем фронтонам (так как храм неоднократно перестраивался): старому восточному фронтону, старому западному фронтону, и новому, после перестройки 490 г. до н. э., восточному фронтону. Всего было обнаружено семнадцать мраморных статуй и их фрагментов. Скульптуры были окрашены в красные, синие и черные тона. Они были куплены королем Баварии Людвигом I за 120 тысяч марок и стали украшением музея в Мюнхене. Реставрация была поручена известному скульптору Торвальдсену, допустившему, однако, ряд не всегда оправданных дополнений недостающих частей.

Темы скульптурных композиций были связаны с местными мифами об участниках Троянской войны, уроженцах острова Эгина, Теламоне и Аянте. Сюжетом скульптурной группы нового восточного фронтона была битва Теламона, сына Эака, и



Атакующий воин.

Фигура с западного фронтона храма Афайи

Геракла с Лаомедонтом, царем Трои. На западном фронтоне были также изображены сцены сражений под Троей.

В центре композиции западного фронтона мы видим богиню Афину, изображенную еще полностью в традициях архаической пластики. Ее длинный, достигающий пят хитон падает строго симметричными складками, так же как и плащ, концы которого свисают ровными зигзагами с правой руки. В левой руке она держит щит, выпуклой стороной обернутый против врагов, троянцев. Невидимая для сражающихся, она решает исход боя. Фигура Афины

строга фронтальна, она смотрит прямо на зрителя, хотя ноги показаны почти в профиль.

От западного фронтона сохранилось изображение воина в позе атакующего. Мастер справился с трудной задачей построения мужской обнаженной фигуры, но мышечная масса груди, живота показана в самом общем виде, без четкой и глубокой моделировки. Сложный характер движения и поворота в этой статуе был новым явлением в искусстве пластики. Фигура раненого воина с этого же фронтона представлена в более сложном ракурсе: ноги его судорожно переплетены, правой рукой он пытается вытащить копье, вонзившееся ему в грудь, левой упирается в землю. Поза, принятая им, еще очень жесткая и скованная, масса мышц показана близко к натуре, но не отражает принятой позы. Волосы, причесанные в архаическом манере, уложены симметричными локонами, обрамляющими лицо.

Меньше зависят от архаических традиций фигуры, предназначенные для восточного фронтона. Здесь также центром композиции является архаическая Афина. Лежащий раненый воин, угловая статуя восточного фронтона, показан в сложном ракурсе: изогнувшись, он пытается привстать, опираясь на правую руку, левая все еще держит щит. Лицо его с архаической,



Умирающий воин с западного фронтона храма Афайи



Умирающий воин с восточного фронтона храма Афайи

торчащей клином, бородкой слегка тронута улыбкой, к ситуации совершенно неподходящей. Поза этого воина более естественна. Хотя мускулатура еще жестко моделирована, она реалистична, анатомически верна натуре и лучше соответствует позе, чем у воина с западного фронтона.

Черты лица и того и другого воина трактованы очень резко, глаза высоко поставлены, прическа носит еще архаический характер.

По-видимому, центральные группы обоих фронтонов были посвящены одинаковому сюжету — схватке над телом павшего

воина, которого каждый из противников старается оттащить на свою сторону, чтобы снять с него вооружение согласно законам войны в древнем воинском искусстве. Такая сцена описана в «Илиаде» (17 песнь — битва над телом Патрокла).

Есть основания полагать, что скульптуры восточного фронтона были лишь подготовлены к установке на площадке фронтона, но так и остались на земле. Они были выставлены вместе с акротерием у восточной стены храма. Некоторые исследователи склонны считать автором этих скульптур Онатаса, но это предположение не подтверждается источниками. Фрагменты женских фигур, найденные поблизости, но не относящиеся к декору храма, принадлежат, возможно, другой групповой композиции на сюжет мифа о преследовании Зевсом дочери Асопа, Эгины, которая затем родила от верховного олимпийского бога сына царя острова, Эака.

В статуях эгинского храма заметны отверстия, просверленные для того, чтобы крепить бронзовые детали.

Эфеб Крития

Ко времени греко-персидских войн, приблизительно к 80-м гг. V в. до н. э., относится



Эфеб Крития

небольшая, в половину человеческого роста, статуя юноши, так называемый эфеб Крития (он назван так потому, что в его лице находят сходство с Гармодием из группы тираноубийц Крития и Несиота). Она была найдена в «персидском мусоре» и хранится в афинском музее Акрополя. Моделью для скульптора послужил традиционный тип шагнувшего куроса, но построена фигура здесь совершенно по-новому. Эфеб опирается на левую ногу, слегка согнутая в колене правая нога занимает положение, естественное при спокойном движении. В моделировке тела, ставшей правдивее, мягче и естественнее, группы мышц груди и живота плавно переходят одна в другую. Изящество и гармония пропорций прекрасного юношеского тела создают впечатление спокойствия и уравновешенности. Голова юноши слегка повернута вправо, выражение лица носит оттенок легкой меланхолии. Гибкость юношеского тела подчеркнута глубоким прогибом спины, если смотреть на статую сзади. В ней уже почти нет следа прежней архаической фронтальности в построении, одухотворенное лицо является резким контрастом архаическим куросам прежнего времени. Лирический настрой, свойственный эфебу Крития, сообщает статуе необыкновенную привлекательность, скульптор здесь зафиксировал возраст, когда мальчик становится юношей.

Статуя Эрота Соранцо

В указанном смысле эфеба Крития можно сблизить со статуей юноши, хранящейся в Эрмитаже Санкт-Петербурга и числящейся в каталоге под названием Эрот Соранцо. Статуя изображает юношу в возрасте эфеба, остановившегося на миг и поднявшего голову, следя за каким-то предметом, находящимся значительно выше него. Тяжесть фигуры перенесена на правую ногу, левая непринужденно отставлена. В то время как ноги обращены влево, туловище развернуто вправо. В соответствии с принятой позой правое плечо опущено по сравнению с левым, слегка приподнятым. Такое построение статуи принято называть *хиастическим*, из-за перекрещивающихся осей фигуры в форме буквы Х. Моделировка мышц груди и живота, естественная и свободная, соответствует принятой позе. Правая рука обломана, но в левой он держал какой-то предмет, возможно, диск, судя по положению пальцев руки.

Особенно интересна голова Эрота Соранцо, с несколько утяжеленными пропорциями лица, крупным подбородком, поверхностно прорезанными и широко открытыми глазами, устремленными вверх. Напряженное внимание, выраженное в лице, и непосредственность душевного движения сообщает ему особую живость и привлекательность. Прическа его не совсем обычна: волосы, ровными прядями падающие на затылок и обрамляющие лицо, частично зачесаны на лоб.

В свое время хранитель эрмитажной коллекции античных скульптур О. Ф. Вальдгауэр высказал интересную гипотезу, что эта статуя, являясь репликой римской эпохи с какого-то древнего греческого оригинала, изображает Гиакинта. Миф о Гиакинте, любимце бога Аполлона, не принадлежал к числу популярных у греческих скульпторов и живописцев. Влюбленный в прекрасного юношу Гиакинта Аполлон занимался с ним метанием диска, но от неудачного броска диск попал в юношу, убив его наповал. Как предполагал Вальдгауэр, оригинал статуи восходит к произведению Пифагора Регийского, скульптора, происходившего с Самоса и переселившегося в Южную Италию. Время его интенсивного творчества относится



Эрот Соранцо



Дельфийский возничий

к середине и второй половине V в. до н. э. Он любил изображать атлетов, уделяя особое внимание деталям физического строения тела — сухожилиям, волосам, венам. Плиний называл его в этом плане соперником Мирона.

Общий характер статуи Эрота Соранцо, изящной и лиричной, в которой нарочито подчеркнута юношеская угловатость еще не развившегося мужского тела, резко отличается от того типа атлета, который свойствен скульпторам пелопоннесской школы (самым ярким образцом этого типа является Дорифор Поликлета).

Дельфийский возничий

Одетая фигура атлета была найдена при раскопках Дельфов в 1898 г. Она представляет собой одну из немногих бронзовых статуй, сохранившихся от раннеклассического периода.



Дельфийский возничий. Лицо



Дельфийский возничий. Вид сзади



Дельфийский возничий. Деталь

Дельфийский возничий, как его обычно называют, был частью большой групповой композиции, квадриги, состоявшей из четырех коней (фрагменты их сохранились), колесницы, на которой стоял возничий, и стоявшего рядом с ним владельца квадриги. Им был тиран сицилийского города Гелы Полизал, брат известных сиракузских тиранов Гелона и Гиерона, одержавший победу в гонках колесниц на Пифийских играх 478 (или 474) г. до н. э. В память об этой победе он посвятил бронзовую квадригу Аполлону, как о том свидетельствует надпись на базе: «Полизал, сын Дейномена, властитель Гелы, одержав победу своими конями, посвятил меня, ты же, благословенный Аполлон, споспешествуй успехам его». Квадрига была поставлена на террасе у храма Аполлона.

В статуе возничего черты архаического искусства проявились с особой силой. Это объясняется тем, что в колониях традиции, как и особенности диалекта, сохраняются более прочно. Возничий одет в ксистиду, обычную одежду победителей атлетов. Прямые складки одежды падают параллельно, наподобие каннелюров дорической колонны. Вверху, на плечах, ксистида схвачена двумя шнурами, пропущенными через предплечья. Широкий ремень подпоясывает фигуру высоко над талией, подчеркивая стройность всего облика. В правой руке он держит вожжи (остатки их сохранились), левая рука утрачена.

Лицо возничего, уже не юноши, но зрелого мужчины в расцвете сил, с волевым подбородком, хранит выражение спокойной уверенности, внутренней энергии и силы. Миндалевидные широко открытые глаза, инкрустированные белой стекловидной массой, с темными зрачками и веками, на которых четко обозначены ресницы, зорко смотрят вперед. В отличие от архаических курсов возничий сосредоточен в целеустремленном действии. Управление бешено мчащейся четверкой лошадей требовало мобилизации всех душевных и физических сил. Тщательно проработаны детали статуи, не прикрытые одеждой, вплоть до ногтей на руках: шея, руки, на которых анатомически верно подчеркнуты вены, стопы ног. Полихромия статуи, темная повязка, туго охватившая волосы, позолоченные губы, эмалево-белые белки глаз, темная глубина зрачков дифференцировали форму, сочетая живописный эффект со скульптурным. Все это способствовало правдивости образа.

От всей фигуры веет суровым величием и торжественной монументальностью. В целом можно констатировать необычайно интенсивную художественную жизнь образа, исполненного скрытой внутренней волевой энергии.

Спор об авторстве статуи принадлежит к числу таких, которые очень далеки от разрешения. Некоторые находили в ней сходство с эгинетами, предполагая тем самым, что автор «Возничего» был скульптором с острова Эгина. Другие были склонны относить ее к типу атлетов пелопоннесской школы, называя в качестве автора Каламиса. Наконец, ее приписывали и Пифагору Регийскому, находя в ней черты, свойственные ионической пластике. Существеннее всего то обстоятельство, что Дельфийского возничего нельзя сблизить ни с одной из фигур атлетов, относящихся к раннеклассической эпохе.

Трон Людовизи

В 1877 г. в Риме, в районе виллы Людовизи, где некогда находились сады Саллюстия, были найдены мраморные барельефы на трех плитах, которые вместе составляли нечто вроде трона (по-видимому, это был алтарь). Пентелийский мрамор барельефов мог навести на мысль об их аттическом происхождении. Средняя плита, где представлена главная сцена, имела, вероятно, треугольную форму, но вершина плиты обломана, и от этого сильно пострадало изображение.

Сюжет барельефа средней плиты — рождение богини Афродиты из морской пены. В центре мы видим юную богиню во влажном, плотно прилегающем к телу хитоне, поднимающуюся из моря. Она простирает руки к двум Орам, привратникам неба,

Страже которых Олимп и великое вверено небо...

Гомер. Илиада. V. 750

Они выступают в роли восприемниц. Одежды Ор — пеплос, в который одета стоящая справа, и хитон на стоящей слева — собраны прямыми, почти параллельными складками, под которыми обрисовываются формы тела. Трактовка одежды еще носит архаические черты.

Голова богини Афродиты показана в левом профиле — поднятая и обращенная к Оре, стоящей слева, она составляет центр композиции, строго симметричной. Слегка улыбающиеся



Трон Людовизи. Рождение Афродиты

уста богини и все лицо выражают чувство радости: она готова обнять обеих Ор, поднимая к ним руки. Вся сцена является прекрасной иллюстрацией к гомеровскому гимну Афродите:

*Дивную, златовенчанную я воспою Афродиту,
Целого Кипра морского стремнины достались прекрасной.
К этому месту ее принесло дуновением Зефира,
В пене морской, по волнам многошумным искристого моря.
...Ее-то венчанное золотом Оры
Радостно приняли: тело в нетленные платья одели,
Нежную шею ее ожерельем златым украшали...*

Гомеровские гимны. VI. 1–10

Позы Ор совершенно идентичны. Заботливо склонившись к Афродите, они собираются укутать ее покрывалом, гармоничные полукружия складок которого оживляют сцену. Под ногами Ор виднеется галька, которой усеяно морское побережье. Темой боковых рельефов является место женщины в жизни, сакральные и светские мотивы, связанные с культом боги-

ни, символизирующей женственное начало в природе и обществе. Идея, положенная в основу изображений на боковых плитах, заключается в том, что каждому возрасту женщины свойственны свои мотивы поведения, свои интересы.

Сидящая женщина, одетая в хитон, на правом барельефе закутана с головы до ног в плащ, под которым скупой обрисовываются формы тела. Она сидит на подушке и полностью поглощена жертвой, которую приносит богине, сжигая благовонные смолы в стоящей перед ней на высокой подставке курильнице. Вся фигура носит плоскостной характер, драпировка плаща линейна и упрощена, крайне сдержанно обрисованы формы ее тела. Как одежда, так и то, чем она занята, выражает идею, что замужней женщине должна быть свойственна скромность и сдержанность поведения.

На левой боковой плите юная девушка, сидящая в позе, аналогичной позе женщины на правой стороне трона, сосредоточенно упражняется в игре на флейте. Она полностью обнажена, стройность и пластичность ее облика воспринимается как объемное изображение, несмотря на технику низкого рельефа, в которой работал мастер.

Стилистические особенности фигур трона Людовизи позволяют отнести эти барельефы к 60-м гг. V в. до н. э. В это время в Ионии, особенно в Аттике, еще полностью сохранились старые патриархальные нравы, и изображение обнаженного женского тела еще не получило распространения в пластике. Поэтому предположение, что эти барельефы изготовлены в материковой Греции, в частности в Аттике, отвергается большинством исследователей. Наиболее распространено мнение, что местом изготовления этих барельефов является один из городов юга Италии, заселенных греками.

Спокойная естественность и уравновешенность поз обеих фигур боковых барельефов, девушки и женщины, составляет важный элемент ясной гармонии всех частей композиции трона Людовизи, одного из прекрасных произведений раннеклассического греческого искусства.

Скульптуры храма Зевса в Олимпии

Расположенная в западной части Пелопоннеса Олимпия наряду с Дельфами была общегреческим культовым центром, священным городом. Обитатели его не были гражданами в обычном смысле этого слова, они не занимались ремеслом или

торговлей. Те, кто в нем жил, призваны были обслуживать культовые сооружения, заниматься подготовкой общеэллинских спортивных игр, Олимпиад. В административном отношении город входил в состав государства Элида. Олимпия, расположенная в долине, образуемой двумя реками, Алфеем и Кладеем, была окружена лесистыми холмами. На ее территории, альтисе («священной роще»), возвышались храмы олимпийским богам, алтари, посвящения богам и героям, статуи победителей на Олимпийских играх и различные сооружения специального назначения, связанные с устройством Олимпиад. Через каждые четыре года (начиная с 776 г. до н. э.) в Олимпии происходили общегреческие спортивные игры, привлекавшие десятки тысяч зрителей. Одновременно здесь устраивались ярмарки, выступления поэтов и артистов; писатели и философы читали свои произведения. На время состязаний объявлялось священное перемирие, запрещались военные действия, и все путники, направляющиеся в Олимпию, находились под охраной богов (нападение на них считалось величайшим святотатством).

Мифы связывали начало этих игр с именами различных богов и героев. Согласно одному из них, сообщаемому Павсанием, Олимпийские игры учредил сам Зевс: «Говорят, что здесь сам Зевс боролся за власть с Кроном. Иные же считают, что он учредил эти игры после победы над ним. Победителями называют и других богов, как, например, Аполлона, победившего в беге Гермеса, а в кулачном бою — Ареса...» (Павсаний. Описание Эллады. V. 7. 10). Но тот же Павсаний в другом месте приписывает учреждение этих игр герою Пелопсу. Соответственно этим преданиям, на фронтонах храма Зевса в Олимпии центральное место отведено двум богам — Зевсу (на восточном) и Аполлону (на западном).

Олимпийские игры были главными общегреческими спортивными состязаниями (Пифийские, Немейские и Истмийские игры имели меньшее значение). Победители в этих состязаниях, олимпионики, считались отмеченными особой милостью богов, в их честь сочиняли гимны самые выдающиеся поэты Эллады. Возвращаясь после одержанной победы в свой родной город, они входили не через городские ворота — для них проламывали городскую стену. На родине они пользовались величайшим почетом. Если кто-либо трижды одерживал побе-

ду в состязаниях, он получал право поставить в Олимпии свою портретную статую.

После победоносных греко-персидских войн в Олимпии с особой интенсивностью развернулось строительство новых зданий. Великолепным памятником общегреческого духовного подъема, вызванного победой, символом единства эллинов в их борьбе против персидского нашествия стал храм Зевса, выстроенный из местного материала — пороса (род известняка). До постройки этого храма главным святилищем Олимпии был Герейон, храм богини Геры, в котором статуя Геры, сидящей на троне, находилась рядом со статуей Зевса.

Вновь выстроенный храм Зевса, дорический периптер длиной 64 м и шириной 28 м, достигал в высоту 21 м и стоял на массивном трехступенчатом постаменте. В это время он был самым высоким храмом в Элладе. Черепица на крыше, по свидетельству Павсания, впервые в архитектурной практике была вытесана из пентелийского мрамора (через столетия эту практику переймут строители Парфенона, покрыв его черепицей из паросского мрамора).

Угловые акротерии крыши представляли собой две огромные медные позолоченные чаши. Центральным акротерием на самой вершине крыши была статуя Ники, также позолоченная. Из найденной в Олимпии надписи на пьедестале статуи Ники, изваянной Пэонием из Менде, мы узнаем, что тот же скульптор выиграл конкурс на создание этих акротериев. Карниз храма украшали водостоки в форме львиных *протом*, по пятидесяти одной на каждой из длинных сторон храма.

Портики восточного и западного фасадов храма состояли из шести массивных дорических колонн высотой 10,42 м. По длинным сторонам высились тринадцать колонн.

Из пронаоса в целлу вели двустворчатые двери из бронзы. Внутри целла была разделена на три «корабля»: деление было вызвано конструктивной необходимостью создания опоры для перекрытий. Внутри колоннада была двухъярусной, вдоль верхнего яруса тянулись галереи, поднявшись на которые посетитель мог созерцать лицо огромной статуи Зевса высотой 13 м, которую изваял из золота и слоновой кости великий Фидий. Павсаний описывает ее следующим образом. «Бог сидит на троне, его фигура сделана из золота и слоновой кости; на его голове венок как будто бы из ветки маслины. В правой



Храм Зевса в Олимпии.
Вид с запада

руке он держит Победу, тоже сделанную из золота и слоновой кости; на ней повязка и венки на голове. В левой руке бога скипетр, изящно расцвеченный различными металлами, а птица, сидящая на скипетре, — это орел. Из золота же у бога его обувь и его плащ; на этом плаще изображены животные, а из цветов — полевые лилии. Трон украшен золотом, драгоценными камнями,

черным деревом и слоновой костью. На нем сделаны изображения животных: и в виде рисунка и в виде рельефных изображений. У каждой ножки трона изображены четыре Победы в виде танцующих фигур» (Павсаний. Описание Эллады. V. 11. 1–2).

В эллинистическую эпоху эта статуя считалась одним из семи чудес света, но судьба ее была не менее печальна, чем у статуи Афины Девы из афинского Парфенона. В 391 г. н. э. император Феодосий запретил «язычникам» поклоняться Олимпийскому Зевсу в храме Олимпии, из которого вскоре была вывезена статуя Зевса, погибшая впоследствии от пожара. Раскопки 1958 г. на территории мастерской Фидия дали ценные результаты — были найдены формы, по которым изготавливалась одежда Зевса из золота, стекло, из которого изготавливались украшения статуи, и даже светильник с надписью: «Я принадлежу Фидию».

Храм Зевса в Олимпии своей мощью, внушительными пропорциями и одновременно простотой затмевал все воздвигнутые ранее сооружения Олимпии и на протяжении всей античности оставался самым совершенным образцом храма дорического ордера. Опыт строительства этого храма заимствовали впоследствии создатели Парфенона, главного храма архитектурного ансамбля афинского Акрополя.

Скульптурный декор храма распадался на три мифологических цикла, связанных по своему содержанию с Олимпийскими играми. Этим сюжетам были посвящены групповые композиции фронтонов, а также барельефы двенадцати метоп,



Геракл, Афина и Атлант.
Метопы храма Зевса в Олимпии



Геракл и Критский бык

украшавших восточный и западный фасады, по шесть с каждой стороны. Метопы фриза, тянувшегося по длинным сторонам храма, скульптурных украшений не имели.

На двенадцати барельефах метоп были изображены подвиги Геракла. Согласно одной из легенд, Геракл был учредителем Олимпийских игр. Отличительной особенностью героя была его огромная сила, благодаря которой он одерживал победы над всеми, кто вступал с ним в единоборство. Он был «первым спортсменом» Эллады в преданиях мифологической старины. Подвиги его должны были восприниматься как напоминание и урок всем поколениям греческих атлетов, вступавших на землю Олимпии. Ко времени постройки храма (строительство было начато в 465 г. и закончено в 456 г. до н. э.) канон из двенадцати подвигов Геракла уже полностью сложился, чем и объясняется число метоп.

Павсаний описывает их следующим образом: «Над передними дверями храма изображена охота на аркадского кабана, расправа Геракла с Диомедом Фракийским и с Герионом в Эрифии; изображен Геракл также в тот момент, когда он собирается взять на себя от Атланта тяготу неба, когда он очищает от навоза Элейскую землю; над воротами заднего входа храма изображено, как он отнимает пояс у амазонки, его охота за ланью и в Кноссе на быка, как он избивает птиц Стимфалийских,



Геракл, подносящий Афине
Стимфалийских птиц

как убивает гидру и льва в Аргосской земле» (Павсаний. Описание Эллады. V. 10. 9).

Компоновка фигур на метопах отличается большим разнообразием и зависит от сюжета. Строго вертикальна композиция метопа, лучше всего сохранившейся, где представлена сцена из мифа об Атланте и яблоках Гесперид. Три фигуры — Афина, помогающая Гераклу держать небесный свод, Геракл и Атлант, принесший яблоки Гесперид, — строго вертикальны, причем фигура Геракла составляет ось симметрии. Совсем по-другому скомпонована сцена на мето-

пе западного фасада, изображающая борьбу Геракла с Критским быком. Здесь оси направлений, по которым располагаются фигуры, перекрещены: фигура Геракла, замахнувшегося дубиной, расположена по одной диагонали квадрата метопа, по другой расположено поднявшееся в прыжке тело быка. Перекрещенные таким образом оси композиции передают динамику и ярость схватки.

В духе древней традиции живописных и скульптурных изображений подвигов Геракла скомпонованы фигуры на метопах, изображающей Геракла, принесшего Эриманфского вепря микенскому царю Эврисфею. Тот в испуге влез в пифос, глиняную бочку, на которую поставил ногу Геракл в знак величайшего презрения к трусливому повелителю Микен.

На метопах храма Зевса можно проследить, как меняется характеристика психологического состояния Геракла, отражающегося на его позе, выражении лица, и Афины, его покровительницы. На метопах западного фасада, где изображен Геракл и убитый им Немейский лев, герой устало склонился над трофеем зверя, поставив ногу на добытый им трофей. На лице его усталость, он тяжело дышит полуоткрытым ртом. Стоящая рядом с ним Афина смотрит на героя с выражением сдержан-

ного участия. Она же на другой метопах западного фасада, где изображен Геракл, подносящий Афине, сидящей на скале, убитых им Стимфалийских птиц, смотрит на добычу с нескрываемым интересом. Афина с ясными и чистыми чертами изваяна на обеих метопах необычайно привлекательной — мастер создал образ богини-воительницы, верной помощницы Геракла в его трудных подвигах...

Обращает на себя внимание, что на всех метопах Геракл не выступает в своем традиционном одеянии — львиной шкуре, являющейся неперменным атрибутом героя в произведениях вазовой живописи. Такое отступление от традиций свидетельствует об оригинальном подходе автора к решению стоявшей перед ним художественной задачи.

Метопы сохранились в виде фрагментов, часть которых находится в Лувре, другая часть — в музее Олимпии. Фанатично настроенные христианские монахи потратили немало усилий, чтобы превратить прекрасные произведения искусства в груду мраморных обломков. Немало «потрудились» и готы Алариха, во власти которых на короткое время оказалась Олимпия.

Главным украшением храма Зевса в Олимпии были фронтонные групповые композиции. Как сообщает Павсаний, автором скульптур переднего (восточного) фронтона был Пэоний из Менде; автором композиции западного фронтона Павсаний называет Алкамена, «человека, жившего в одно время с Фидием и считавшегося вторым после него в ваянии» (Павсаний. Описание Эллады. V. 10. 8). Сообщение Павсания, однако, отвергается подавляющим большинством исследователей, убедительно доказывающих, что здесь работали скульпторы пелопоннесской школы.

Сюжет скульптурной композиции восточного фронтона составил миф о Пелопсе. В изложении Аполлодора он заключался в следующем: «Ойномай, царствовавший в Писе, имел дочь Гипподамию, и то ли он сам был влюблен в нее, как говорят некоторые, то ли он получил оракул, в котором ему предсказывалась смерть от руки того, кто женится на его дочери, но никто не брал ее в жены. Отец Гипподамии не мог убедить ее сойтись с ним, женихов же он всех убивал.

Обладая оружием и конями, которые были подарены ему Аресом, Ойномай устраивал состязания для женихов; победивший в этих состязаниях получал право жениться на Гипподамией. Жених должен был посадить Гипподамию на свою

колесницу и мчаться с ней до Коринфского перешейка. Ойномай же, вооруженный, преследовал его и если настигал жениха, то убивал на месте. Тот, кого он не смог бы настигнуть, мог получить Гипподамию. Поступая таким образом, Ойномай убил многих женихов (некоторые указывают, что их было двенадцать). Головы убитых Ойномай отрубал и прибывал гвоздями к своему дворцу.

Прибыл и Пелопс, чтобы посвататься к Гипподамии. Пораженная красотой его, Гипподамия влюбилась в него и уговорила Миртила, сына Гермеса, помочь Пелопсу. Миртил же был возничим Ойномая. Любя Гипподамию и желая ей угодить, Миртил не укрепил ступицы колес чеками, и это послужило причиной поражения Ойномая. Кони потащили его, запутавшегося в вожжах, и он погиб» (Аполлодор. Эпитома. II. 4–7).

Описание Павсания и сохранившиеся фрагменты скульптур позволяют получить представление обо всей многофигурной композиции. Она изображала момент подготовки к состязанию. В центре, под верхним коньком крыши, стояла величественная статуя Зевса, разделявшая состязающихся на две группы. В левой руке Зевс, по-видимому, держал скипетр. По правую руку от него располагалась группа Пелопса — рядом с Зевсом стоял сам герой, полностью обнаженный, и около него — одетая в пеплос Гипподамия. Правая сторона была счастливой, и этим был предreshен исход состязаний. Голова Зевса была повернута в сторону Пелопса, что можно оценить как знак благоволения. Пелопс был вооружен: в правой руке он держал копье, в левой, по-видимому, щит. На голове его был шлем. Вооружение героя должно было подчеркивать серьезность соревнования, в котором речь шла о жизни и смерти. Кроме того, поскольку Ойномай был вооружен, законы симметрии требовали того же от Пелопса.

Слева от Зевса находилась группа Ойномая. Он стоял, опершись правой рукой на бедро (поза подчеркивала его самоуверенность), левой рукой он опирался на копье, которым убивал всех претендентов на руку своей дочери. Плащ его, симметричными складками наброшенный на плечи, спускается двумя рядами складок с правого плеча и левого предплечья, оставляя открытой грудь. Рядом с ним стояла его жена Стеропа, также одетая в пеплос, придерживая или приподнимая левой рукой вверху одежду. Этот жест Бордмэн ошибочно считает жестом

невесты: в действительности им подчеркнута интимная близость жены к мужу, как мы это видим на вазах, где так изображаются жены, провожающие мужей на войну, или даже на фризе целлы Парфенона, где изображена супружеская пара богов, Зевс и Гера, и где Гера характерным жестом приподнимает край одежды, обернувшись к Зевсу. Тот же жест Геры, стоящей перед Зевсом, мы видим на метопах Селинунтского храма.

Обе пары, как Пелопс и Гипподамия, так и Ойномай и Стеропа, располагались строго симметрично. Так же симметрично расположены квадриги, по четыре коня с той и другой стороны (колесницы, по-видимому, сделанные из бронзы, не сохранились). По углам фронтона с той и другой стороны располагались фигуры лежащих мужчин. Согласно Павсанию, это был бог реки Алфей, на стороне группы Пелопса, и бог реки Кладея, на стороне группы Ойномая.

Идентифицировать остальные фигуры восточного фронтона (всего их было тринадцать) довольно трудно. Логично было бы предполагать, что перед четверками коней располагались возничие квадриг, как и описывает Павсаний.

Перед конями Пелопса реставраторы помещают фигуру юноши, склонившегося на одно колено, и точно в такой же позе помещают перед конями Ойномая фигуру девушки, как полагает Д. Бордмэн. Но Павсаний видел в этом месте фигуру возничего Ойномая, Миртила, державшего вожжи от четверки лошадей, что по логике вещей более правдоподобно. Георг Трей, в свое время руководивший реставрацией фронтонных групп, помещал перед квадригой Ойномая сидящую фигуру Миртила (в экспозиции дрезденского Альбертинума). Эта фигура с обломанными руками и без головы сохранилась.

Среди фигур восточного фронтона особое внимание привлекает сидящий, обнаженный по пояс плешивый старик с оплывшим старческим телом и благообразным, окаймленным пышной бородой лицом. Он задумчиво подносит к лицу правую руку, как бы размышляя и, возможно, предвидя бесславный для Ойномая конец состязания. Этот персонаж входит в состав группы Ойномая. Д. Бордмэн предполагает, что скульптор здесь изобразил прорицателя Иама.

Для всех фигур восточного фронтона характерна статичность, напряженное спокойствие, что обусловлено сюжетом.



Зритель. Фигура восточного фронтона храма Зевса в Олимпии

Подчеркнуты вертикальные акценты. В драпировке фигур заметно стремление мастера передать фактуру материала, шерстяной ткани пеплосов, что находит выражение в массивных складках, живописно облегающих тело в соответствии с позой, иногда даже обтягивающих тело, как в фигуре Зевса, нижняя половина туловища которого задрапирована именно таким образом.

На западном фронте была изображена битва греков-лапифов с кентаврами — традиционная кентавромахия, излюбленный сюжет художников архаической и классической эпохи. Он давал простор творческой фантазии мастера, позволяя создать сцены, наполненные движением и пафосом борьбы, показывать схватившихся в пьяной драке чудовищных кентавров и противостоящих им греков в сложных ракурсах, достигая при этом максимума выразительности. Фигуры западного фронтона, полные экспрессии, эффектом контраста подчеркивали напряженное спокойствие композиции восточного фронтона.

Фессалийский по происхождению миф о кентавромахии повествовал о том, как на свадьбу Пиритоя, вождя племени лапифов, явились кентавры, родственники невесты — Деидамии. Перепившись, они стали похищать девушек, отчего завязалась побоище. В ожесточенной схватке кентавры метали в греков тяжелые амфоры с вином, вырывали древесные стволы, используя их в качестве оружия.

Центр композиции западного фронтона занимала фигура Аполлона (Павсаний видел в ней Пиритоя, но он ошибался). Гневным жестом протянутой правой руки олимпийский бог указывал на главаря кентавров Эвритиона, схватившего Деидамию. В этом жесте божества отразилось древнее представление о богах, руководящих действиями людей (оно пронизывает всю «Илиаду»). На волевом и, на первый взгляд, бесстрастном лице Аполлона все же заметна легкая тень негодования по поводу разнузданного поведения кентавров (она заметна в изло-



Лапифянка и кентавр



Аполлон.
Фигура западного фронтона

ме губ). В левой руке Аполлон держал позолоченный лук, оружие солнечного бога (остатки лука найдены при раскопках). Ярко окрашенный плащ Аполлона, переброшенный через левую руку, крупными складками падает с правого плеча, подчеркивая мраморную белизну его стройного тела. Полихромия лица (волосы, глаза, рот) на фоне голубой стены фронтона дополняла красочную гамму.

Детальное описание того, как были разделены группы борющихся греков и кентавров, в источниках не сохранилось. По правую руку от возвышающейся над всеми фигуры Аполлона (слева, если смотреть с точки зрения зрителя) стоял, высоко занесший меч, Пиритой в позе, напоминающей позу Гармодия в группе Крития и Несиота. По левую руку от Аполлона Тесей, высоко поднявший обоюдоострый топор (лабрис), готов обрушить его на голову близ стоящего кентавра, схватившего лапифянку.

Рядом с Пиритоем располагалась группа кентавра Эвритиона и Деидамии. Она изогнулась, стараясь вырваться из цепких рук кентавра, схватившего ее за грудь. Такая же пара находилась, по-видимому, и на другой стороне, но схватка здесь носила другой характер. Лапифянка, защищаясь, вцепилась

обеими руками в обросшее волосами лицо кентавра, охватившего передними ногами ее тело. Эти группы были наиболее выразительными, ярость борьбы в них достигает апогея, затихая по мере приближения к углам фронтона. Бородатые и скуластые лица кентавров, с острыми звериными ушами, контрастируют с ясными спокойными лицами лапифянок. Здесь столкнулось два мира — мир дикой природы, ее необузданных сил, и мир цивилизованных греков.

Из углов фронтонов испуганно смотрят на схватку фигуры старых женщин, изготовленные из пентелийского мрамора и, по-видимому, реставрированные уже в римскую эпоху, как предполагает Д. Бордмэн (по стилистическим особенностям они отличаются от остальных фигур композиции).

Тем не менее от всего декора храма Зевса в Олимпии остается впечатление целостности, единого подхода к решению художественных задач, что позволяет предполагать, что здесь работали скульпторы одной школы — скорее всего, пелопоннесской.

В скульптурном декоре храма нашел свое отражение так называемый строгий стиль. Ему свойственна четкая лаконичная трактовка форм обнаженного мужского и одетого женского тела, сдержанное движение конечностей, плавная моделировка мышечной массы тела. В драпировке одетых статуй заметны простота и линейность, прямолинейное движение складок одежды, еще хранящее влияние архаического искусства, отсутствие бьющих в глаза эффектов, стремление максимально приблизиться к действительности без натурализации объекта. Заметны следы влияния архаического искусства и в трактовке волос (например, у фигур западного фронтона). В обнаженных мужских фигурах подчеркнуто выражено атлетическое сложение, стремление к пластическому идеалу.

Бронзовые статуи середины V в. до н. э.

(«Зевс с мыса Артемисий», «Воины из Риаче»,

«Эфеб из Антикитеры» и «Марафонский юноша»)

К середине V в. до н. э. в греческой пластике рождается новый стиль, обычно называемый стилем высокой классики, или даже прекрасным стилем. Время его расцвета 450—425 гг. до н. э. Он отличается полным освобождением от следов архаи-

ки, абсолютной естественностью и свободой изображения, соединением скульптурного и живописного эффектов в драпировке одетых статуй и барельефов. Этот стиль можно также определить как вершину реалистического искусства, но античный реализм эпохи классики имеет и характерные особенности, отличающие его от реализма искусства Возрождения или Нового времени. Мастера высокой классики ставили перед собой задачу создания пластического идеала на основе глубокого обобщения явлений действительности. Оставаясь при этом оригинальными творческими личностями, они выражали в созданных ими произведениях свое личное видение мира, свое личное понимание прекрасного. Как правило, в их произведениях не выступал человек как конкретный индивидуум: портретные статуи были, скорее, исключением из правил, и их создание ограничивалось конкретными условиями (как указывалось выше, такое право получали трижды победившие на Олимпийских играх).

Римским копиистам произведений мастеров высокой классики не всегда удавалось передать характер подлинника в полном объеме. Причиной были не только недостатки в самой работе копиистов, но и то, что они создавали свои копии в мраморе, тогда как оригиналы большей частью были выполнены в бронзе. Так как мрамор не обладает прочностью и вязкостью бронзы, копиистам приходилось прибегать к различного рода подпоркам и даже вносить изменения в копируемый оригинал.

К сожалению, произведения талантливых греческих мастеров, работавших в бронзе, как правило, до нас не дошли. Бронзовые статуи безжалостно уничтожались и шли в переплавку в конце античности и начале средних веков, в период утверждения христианства как преобладающей формы идеологии, не терпимо относившейся ко всему «языческому». Как известно, из множества бронзовых статуй, высившихся на улицах и площадях Древнего Рима, уцелела лишь одна конная статуя императора Марка Аврелия, и то лишь потому, что ее принимали за изображение христианского святого.

Счастливым случаям (если так можно назвать крушения кораблей) мы обязаны обладанием несколькими великолепными образцами художественного бронзового литья — произведениями греческих мастеров рассматриваемого периода.



Зевс, мечущий молнии

В 1927 г. у мыса Артемисий на севере острова Эвбея была поднята с морского дна статуя олимпийского бога высотой 2,09 м. Она сразу привлекла к себе внимание европейских искусствоведов, вызвав оживленную дискуссию. Прежде всего требовалось решить проблему иконографии.

Статуя представляет собой изображение мужчины богатырского роста с великолепно развитой мускулатурой и гармонически сложным телом. Широко шагнув вперед, опираясь левой ногой в землю и едва дотрагиваясь до нее правой ногой,

он в этом стремительном движении высоко занес правую руку, намереваясь метнуть далеко вдаль какое-то оружие. Напряженности усилий мощных ног соответствует положение рук. Протянутая вперед левая рука как бы указывает на цель, куда он собирается метнуть оружие, уравнивая положение тела. Классически правильные черты лица (заостренная клином борода — лишь дань традиционализму) и полная величия поза исключают возможность видеть в ней портретное изображение. Высказывалось мнение (встречающееся до настоящего времени), что статуя изображает Посейдона. Однако правильное видеть в ней верховного олимпийского бога, «громовержца» Зевса. Трезубец Посейдона, который готовы вложить ему в руку некоторые исследователи, не является метательным оружием.

Общая характеристика атлетически сложенного олимпийского бога, моделировка мышечной массы тела сближает эту статую с произведениями мастеров пелопоннесской школы, но трактовка волос, тонко заплетенная косичка, лентой охватывающая голову, ниспадающие на лоб локоны и сам овал лица говорят о влиянии аттических мастеров (сходную укладку мы можем увидеть, например, у эфеба Крития).

В статуе Зевса с мыса Артемисий мастер создал не только образ верховного олимпийского владыки, «отца богов и людей», грозного, карающего бога, но и идеальное воплощение мужественности и силы, человека, совершенного физически и духовно. По поводу того, кто является автором статуи, высказывались различные предположения. Называют Каламиса, упоминавшегося выше Онатаса с острова Эгина и даже Агелада из Аргоса, но ни одно из этих предположений не может быть доказано при нынешнем состоянии источников.

Создание статуи Зевса с мыса Артемисий можно отнести, исходя из стилистических особенностей, к концу 60-х — началу 50-х гг. V в. до н. э.

Примерно к этому же времени относятся две бронзовые статуи, случайно обнаруженные летом 1972 г. у калабрийского побережья Южной Италии. По городку Риаке, близ которого они были открыты аквалангистом в море на глубине 8 м, они получили название «воинов из Риаке». Высота каждой статуи — около 2 м (такая же, как у Зевса с мыса Артемисий), вес — более 150 кг. Они также лишены портретных черт, хотя и различа-



Воины из Риаче



Молодой воин из Риаче

ются между собой по типу лица. Каждая из них представляет собой обобщенный образ воина, воплощение мужества и силы, высоких гражданских качеств защитника полиса, города-государства Древней Эллады.

Обнаженные воины держали в правой руке копье, а в левой — щит. Копья были утрачены, возможно, в момент кораблекрушения, а от щитов в левой руке каждого осталась скоба, крепившаяся к щиту. Хотя они, по всей вероятности, составляли часть групповой композиции, они отличаются друг от друга по характеру исполнения, типу моделировки тела, «авторскому почерку» настолько, что трудно допустить, будто они являются произведениями одного и того же мастера.

Первые зрители, познакомившиеся с этими великолепными произведениями древнегреческой пластики, сразу же отметили, что изображены воины разного возраста. Одного из них, лицо которого обрамлено густой шапкой вьющихся волос, охваченных лентой, сливающихся с пышной бородой, никогда не подвергавшейся стрижке, сразу же назвали «молодым воином». Фигура его, благодаря собранности позы, напряжению мышц могучего тела, полна энергии. Гордо поднятой головой и уст-

ремленным вдаль взглядом широко открытых глаз воин как бы бросает вызов и выражает немедленную готовность к действию. Он стоит в позе человека, приостановившегося на мгновение, рот его полуоткрыт и видны сверкающие (сделанные из серебра) верхние зубы. Нижняя губа, брови и соски на груди сделаны из красной меди. Фигура молодого воина полна жизни и очарования молодости.

Другой воин, лицо которого также обрамлено бородой, но менее роскошной, имел на голове шлем, также утраченный. Его называли «стариком», что не вполне справедливо. Изображен мужчина средних лет, атлетически сложенный, лицо которого хранит выражение глубокой задумчивости.

Хотя позы обоих воинов близки по замыслу и исполнению, они не идентичны. Молодой воин полон энергии, рвущейся наружу, тогда как воин средних лет стоит в позе человека уставшего, остановившегося для отдыха.

Оба воина атлетически сложены, это люди, привыкшие к тяжелому воинскому труду, тренированные на палестре. Но тип моделировки мышц и само телосложение их различны. Молодому воину свойственна некоторая тяжеловесность: если применять терминологию современного спорта, то у него фигура спортсмена, занимающегося тяжелой атлетикой. Напротив, второй воин — человек не только другого возраста, но и другого телосложения, воплощенный в нем пластический идеал атлета более изящен и гармоничен. Мастер, создавший его, выбрал другой язык форм, другую тональность. Он был художником если и не аттической школы, то, во всяком случае, испытавшим ее большое влияние. Даже трактовка растительности на лице обнаруживает различные вкусы. Все это позволяет предположить, что перед нами произведения двух мастеров, которые по-разному подошли к решению поставленной перед ними художественной задачи.

Восторг, вызванный в кругах антиковедов Европы необыкновенной находкой, считающейся самым выдающимся археологическим событием XX в., был настолько велик, что некоторые специалисты, как, например, немецкий археолог Вернер Фукс и профессор Римского университета Антонио Джулиано, с уверенностью заявили, что автором статуи был гениальный Фидий. Джулиано предположил, что обе фигуры были



Эфеб из Антикитеры



Марафонский юноша

частью группы в тринадцать статуй, посвященных афинянами в Дельфы по случаю победы над персами. Однако у античных авторов не сохранилось сведений, которые могли бы быть отнесены к этим статуям.

Стилистические особенности обеих фигур воинов из Риахе не дают достаточных оснований считать автором хотя бы одной из них Фидия, хотя и исключать полностью такую возможность на данной стадии исследования и наших знаний об этой эпохе, конечно, нельзя.

На фоне двух недавно найденных шедевров древнегреческой пластики, изучение которых еще только началось, представляются менее значительными, но также обладающими высокими художественными достоинствами две бронзовые фигуры, также добытые со дна моря, — «Эфеб из Антикитеры» и «Марафонский юноша».

В октябре 1990 г. небольшое греческое судно охотников за морскими губками бросило якорь у острова Антикитера. Один из членов экипажа, состоявшего из ныряльщиков, экипированных соответствующим образом, заметив на дне группу «зеленых трупов», принял их за убитых кем-то людей. Шкипер судна решил сам проверить это сообщение и обнаружил на дне фрагменты бронзовых статуй. Прибывшие позже археологи извлекли со дна обломки бронзовых фигур, среди которых оказалась фигура атлета. Он входил во фрахт римского корабля, затонувшего, как определили археологи, около 80 г. до н. э., когда легионы Суллы подвергли Элладу очередному разграблению.

Собранная из обломков и отреставрированная статуя эфеба из Антикитеры представляет собой изображение атлета, стоящего в позе спортсмена, ловящего брошенный ему предмет. Судя по расположению пальцев правой руки, предмет этот был круглым (возможно, это был мяч). Классически правильный тип лица, выражающего напряженное внимание, раскованность позы и великолепно моделированное, прекрасно развитое тело атлета — все это позволяет считать эфеба из Антикитеры одним из произведений высокой классики, созданным, скорее всего, в Аттике.

Жанровый мотив представлен также в статуе марафонского юноши. Она была найдена в 1925 г. близ Марафона рыболовным судном, в трал которого она попала. Статуя представляет собой изображение юноши, почти мальчика, и отличается необыкновенным изяществом и лиричностью. Мастер явно любовался объектом своего искусства, формами юношеского, еще не вполне развитого тела. Пластически ясные контуры плавно изогнувшейся фигуры, как бы открывающейся влево, обладают особым очарованием переходного возраста. Повернув голову и слегка наклонившись, он с интересом смотрит на предмет, лежащий на ладони раскрытой левой руки. Лицо его с классически правильными чертами, характерными для периода высокой классики, в то же время не бесстрастно — его эмоциональная уравновешенность и спокойствие отражают характерную для юного возраста непосредственность ничем не замутненного восприятия мира. Этот жанровый мотив был, по-видимому, популярен среди аттических скульпторов, он представлен так-

В. Г. Бофухович. Вечное искусство Эллады. Часть первая
же в бронзовой статуе археологического музея Флоренции, так
называемом «Идолино».

Если сравнить марафонского юношу с эфебом из Антики-
теры, то бросится в глаза сходство типов головы, черт лица,
общая стилистическая нюансировка. Оба они представляют со-
бой прекрасный образец художественного бронзового литья и
созданы, скорее всего, мастерами Аттики. В это время они
шли впереди — их деятельность немало способствовала пре-
вращению Афин в центр художественной жизни Древней Эл-
лады.

ЧАСТЬ II

Глава 1

ЭЛЛАДА ПОСЛЕ ГРЕКО-ПЕРСИДСКИХ ВОЙН: ПОЛИТИКА И КУЛЬТУРА

Победа в греко-персидских войнах свободолюбивого эллин-
ства, объединенного в Эллинский союз во главе с Афинами
и Спартой, привела к невиданному расцвету материальных и
духовных сил греческого народа.

В борьбе против могущественной восточной деспотии, вну-
шавшей страх как малоазиатским, так и материковым грече-
ским государствам, большую роль сыграл афинский флот, ко-
торый вместе с кораблями других греческих городов наголову
разбил персидскую эскадру в битве при Саламине в 480 г. до н. э.
Решающее сухопутное сражение между объединенными гре-
ческими войсками, которыми командовал спартанский царь
Павсаний, и персидской армией, которой командовал Мардо-
ний, произошло в 479 г. до н. э. при Платеях. Оно также окон-
чилось блестящей победой греческих гоплитов, ядро которых
составляло спартанское воинство с его суровой дисциплиной
и военным уставом, предписывавшим либо одерживать побе-
ды, либо погибать в бою. Хотя на этих двух сражениях греко-
персидские войны не окончились (они продолжались, то обо-
стрятся, то затухая, до Каллиева мира 448 г. до н. э.), судьбу
исторической схватки между Востоком и Западом решили
именно эти два сражения.

«Казалось, какое-то божество отбросило тяжелый камень,
нависший над Элладой и грозивший раздавить ее», — писал
беотийский поэт Пиндар, современник этих событий. Но ли-
кование оказалось несколько преждевременным. На смену
внешней опасности явились внутригреческие противоречия,
осложнившие международную обстановку в восточной части
Средиземноморья. Главным из них оказалось соперничество
между Афинами и Спартой в борьбе за гегемонию в Элладе.

Спарта вместе с экономически сильным Коринфом стояла во главе Пелопоннесского союза греческих государств. В противовес этому союзу Афины, руководимые вождем демократической партии Фемистоклом, создают Афинский морской союз в 478 г. до н. э. Официально он был создан для борьбы против Персии, но в действительности явился политическим противовесом Пелопоннесскому союзу. Спартанцы пытались воспрепятствовать его созданию, но тщетно. Одновременно Фемистокл предпринял срочные меры по укреплению Афин. Были восстановлены стены вокруг Афин и Пирея. Эти укрепления должны были обезопасить город от нападения с суши и строились с лихорадочной быстротой: фактически они должны были защитить Афины от спартанцев, хотя внешне все эти меры оправдывались возможностью возобновления персидского нашествия.

Усиление демократической партии Афин было связано с возросшей ролью афинского флота, в создании и экипировке которого принимали самое активное участие торгово-промышленные слои населения Афин: они работали на верфях, поставляли экипажи и опытных капитанов, они же составляли большинство в народном собрании и заседали в основных демократических учреждениях Афин, прежде всего в суде гелиастов.

Однако и представители аристократической партии сохраняли значительное влияние в Афинском государстве. Вождем афинских аристократов Аристид командовал афинским отрядом в битве при Платеях. Именно ему была доверена раскладка взносов в казну созданного Афинского морского союза, в который вошли до 158 греческих полисов. За справедливую раскладку этих взносов (фороса) Аристид снискал себе прозвище Справедливого. На собранные деньги афиняне должны были содержать войска, обеспечивавшие безопасность членов Союза, обязавшихся не сооружать военных кораблей и во всех вопросах обороны полагаться на помощь афинян. Лишь некоторые государства (как, например, остров Самос) сохраняли право содержать собственный флот и армию, выставляя соответственный экспедиционный корпус в союзное войско и флот. Официальным центром созданного Союза стал остров Делос — крохотный островок в системе Киклад, издревле считавшийся священным центром греков: здесь, согласно мифу, богиня Лето

родила Артемиду и Аполлона. Выстроенный здесь храм Аполлона был одной из наиболее почитаемых греческих святынь, и сам Делос издревле был центром религиозно-политического объединения, Делосской амфикистии. Превращение Делоса в центр Афинского морского союза должно было не только окружить ореолом святости вновь созданное политическое объединение, но в какой-то мере скрыть от впечатлительных и ревниво оберегающих свою независимость и свободу греков тот факт, что фактическим диктатором в созданном объединении являлось самое богатое и сильное государство — Афины. Поэтому и официально Союз назывался Делосским союзом или Делосской симмахией.

По этой же причине и общесоюзная казна Делосского союза (Афинской архэ, как его стали называть впоследствии) хранилась на острове Делос, а казначеи, ведавшие этой казной, назывались эллинотами. Естественно, они были афинянами. Очень скоро эти общегреческие взносы стали рассматриваться афинским правительством как собственные средства, употреблявшиеся не на нужды общей обороны от персов (слабая и раздираемая внутренними раздорами Персия и не собиравшаяся нападать на греков), а для того, чтобы подкармливать афинскую бедноту, и для других целей. Одним из важнейших и особенно дорогостоящих предприятий было создание роскошного архитектурного ансамбля на афинском Акрополе. Для афинских граждан в результате такой эгоистической политики создавались рабочие места, не говоря уже об официальных выплатах (как плата за участие в суде присяжных). Как можно судить на основании комедии Аристофана «Осы», эти деньги часто оказывались единственным источником существования для бедной афинской семьи.

Вскоре союзные государства, входившие в Афинскую архэ, почувствовали тяжесть господства новых хозяев, сменивших персов в бассейне Восточной Эгейды. Платившиеся взносы превратились в настоящую дань Афинам, которую афинские эскадры взыскивали самыми жестокими способами. Появление на рейде союзного государства афинской эскадры вызывало там настоящую панику. Общая сумма дани, взимавшейся афинянами с союзных государств, достигала 460 талантов (талант равен приблизительно 3000 рублей золотом на дореволюционные русские деньги). В 454 г. до н. э. союзная казна была

перенесена с острова Делос в Афины (по-видимому, к этому времени афинские политики решили, что нужда в каком-то камуфляже полностью отпала).

Осуществляя жестокий режим подавления союзных государств, афинские политики тем не менее повсюду поддерживали в союзных государствах демократические формы правления; напротив, их соперник в борьбе за гегемонию в Элладе, Спарта, поддерживала аристократические и олигархические конституции. Но борьба шла внутри каждого из союзных государств. В самой Спарте сразу же после блистательных побед в греко-персидских войнах разгорелось соперничество между обоими царскими домами — Агиадов и Эврипontiдов, причем Агиады придерживались более демократической ориентации, стояли за реформы и приобщение Спарты к общегреческому образу жизни, тогда как Эврипontiды изо всех сил старались сохранить закосневшую «Ликургову конституцию». Она запрещала спартанцам без нужды покидать Спарту, заниматься торговлей и ремеслом, отвергала все виды художественного творчества и музыку (за исключением военных маршей). Во главе демократической оппозиции в Спарте стоял царь Павсаний, но в процессе политической борьбы он потерпел поражение. Павсаний был обвинен в государственной измене и противозаконных сношениях с персами. Вынужденный искать убежища в храме Афины Меднодомной, он был осажден там спартанцами и умер от голода.

Борьба между демократами и аристократами, сочувствовавшими спартанцам, шла и внутри Афин. В первое время после образования Делосского союза во главе демократической партии стоял Фемистокл, а аристократической партии — Аристид. Борьба между обеими группировками шла с переменным успехом, но в 471 г. до н. э. демократы во главе с Фемистоклом потерпели поражение. Фемистокл был подвергнут ostracism на остров Керкиру; позже, когда против него было выдвинуто обвинение в государственной измене, он бежал в Персию, где царь Артаксеркс принял его с большим почетом. Практически Фемистокл стал одним из сатрапов царя. Ему были даны в управление в Малой Азии города Лампсак («на вино»), Магнесия на Меандре («на хлеб») и Миунт (близ Милета) («на приправу»).

После относительно краткого господства аристократов в Афинах, главой которых к этому времени стал Кимон, сын Мильтиада, примерно с 460 г. до н. э. во главе Афин встал Перикл, великолепный оратор и талантливый руководитель демократической партии. Это время в истории Греции принято называть «веком Перикла». Лозунгом демократов была борьба со Спартой и примирение с Персией. Действительно, около 448 г. до н. э. мир с персами был подписан (Каллиев мир), и Перикл получил свободу для проведения активной внешней политики. Конечной его целью было установление афинской гегемонии в Элладе и захват западных рынков, откуда можно было получать товарное зерно. Территориями, особо привлекавшими афинских демократов, были Южная Италия и Сицилия. Отсюда можно было вывозить хлеб, которого не доставало возросшему населению Афин.

Контроль над торговыми путями, ведущими на запад, в Италию и Сицилию, находился в руках Коринфа. Соперничество между Афинами и Коринфом достигло особого ожесточения в процессе борьбы за влияние в Мегариде (небольшой дорийский город Мегары обладал двумя прекрасными гаванями — Нисеей в Сароническом заливе Эгейского моря и Пегами в Коринфском заливе). Афинам удалось установить контроль над Мегаридой и тем самым обеспечить себе опорную базу для распространения своего влияния на запад. Другим успехом Афин, проводивших политику устранения торговых соперников в бассейне Эгейды, была победа над островом Эгина, замыкавшим выход из Саронического залива. Государство Эгина обладало большим торговым флотом и долгое время было серьезным соперником Афин в борьбе за влияние в Эгейском море. После длительной осады Эгина была захвачена Афинами в 456 г. до н. э. С этого момента она практически потеряла самостоятельность — ей пришлось выдать афинянам свои корабли, уплатить большую контрибуцию и даже войти в число членов Афинского морского союза. Еще до окончательной сдачи Эгины отряд коринфян, пытавшийся оказать ей помощь, был разгромлен афинским отрядом под командованием стратега Миронида.

Ведя активные завоевательные походы, афиняне примерно к этому времени окончательно закончили постройку Длинных стен. Это укрепление связало Афины с гаванью Пиреем: Северная

стена тянулась до самого Пирея, Южная — до Фалерской гавани (до соответствующего оборудования Пирея эта гавань была главным военным портом Афин).

Соперничество Афин и Спарты особенно активно проявилось в Беотии. Спарта, поддерживая самый крупный полис Беотии — Фивы, попыталась создать в них противовес афинскому влиянию. Против фиванских аристократов сплотились остальные города Беотии, придерживавшиеся демократической ориентации. Но в битве при Танагре (457 г. до н. э.) демократические государства — Афины и Аргос — были наголову разбиты войском пелопоннесцев во главе со Спартой. Так начались открытые военные действия между Афинами и Спартой. Но далее борьба пошла с переменным успехом. Через 60 дней после битвы при Танагре афиняне победили спартанцев в битве при Энофитах, другом беотийском городе. В целом перевес склонялся на сторону Афин. Поход афинского стратега Толмида, который с эскадрой в 100 кораблей и экспедиционным корпусом гоплитов совершил в 456 г. до н. э. рейд вокруг Пелопоннеса и уничтожил спартанскую военную гавань Гифий, еще более укрепил положение Афин на западе; конечным выражением этой политики было заключение договора с Сегестой, что позволило афинянам прочно утвердить свое влияние в Великой Греции.

На востоке положение Афин усложнилось. Примерно в 459 г. до н. э. Афины вмешались в борьбу ливийского династа Инара, утвердившегося на севере Египта, в дельте Нила, и восставшего против персидского владычества в этой стране. На этот раз афиняне изменили своим принципам в осуществлении восточной политики и выступили против персов, надеясь прибрать к рукам Египет — важнейший источник товарного зерна. Торговые связи Афин и Египта уходили своими корнями в далекое прошлое — еще Солон ездил по торговым делам в эту страну сказочных богатств и чудес. Огромная афинская эскадра, численностью почти в 200 кораблей, нанесла ряд поражений местным персидским гарнизонам в районе Мемфиса (Фукидид назвал этот поход «великим»), но затем дела афинян пошли значительно хуже, и примерно к 454 г. персидскому сатрапу Мегабизу удалось окружить египетско-афинские войска на нильском острове Просопитида. Немногие уцелевшие греки бежали в Кирену, остатки афинского флота были за-

хвачены персами. Вернувшийся из изгнания вождь аристократов Кимон попытался восстановить афинское влияние на востоке, предприняв новую экспедицию на Кипр и осадив там город Китий, но заболел и умер во время этого похода в 449 г. Флот афинян продолжал операции против персов и даже захватил около 100 финикийских судов, составлявших военный флот персов. Но эти победы, стоившие Афинам больших потерь, особого значения не имели, и в 448 г., как уже упоминалось выше, с персами был заключен так называемый Каллиев мир. По статьям этого мирного договора афиняне практически признали власть царя над греческими городами Малой Азии за исключением городов, находившихся в районе Геллеспонта, — их стратегическое значение, позволяющее контролировать вывоз зерна из Северного Причерноморья, играло особую роль в системе Афинской архэ, и здесь Афины ни на какие уступки идти не могли.

Желая поправить пошатнувшееся международное положение Афин, Перикл примерно в эти годы (ок. 449 г. до н. э.) предпринял новую дипломатическую инициативу. Он предложил созвать в Афинах общеэллинский конгресс, на который должны были съехаться греки со всех концов тогдашнего цивилизованного мира для решения всех спорных вопросов. Как пишет Плутарх в биографии Перикла, на нем должен был обсуждаться вопрос о сожженных варварами храмах и о жертвах, которые надо было принести богам согласно обетам, данным в Мидийскую войну, а также о морях, чтобы все могли по ним беспрепятственно плавать и чтобы на них сохранялся мир (Плутарх. Перикл. 17). По-видимому, это была попытка установления всеобщего мира, какие неоднократно предпринимались до этого времени, но на практике не давали никакого эффекта. Так произошло и на этот раз. Усилиями спартанцев эта попытка Перикла была провалена, так как другие государства боялись усиления Афин и установления афинской гегемонии во всей Элладе.

Неудачи преследовали Афины и в Средней Греции. Ослабление Афин в Беотии после поражения добровольческого корпуса Толмида у Коронеи в 446 г. заставило афинян заключить тридцатилетний мир со Спартой. Согласно условиям договора, афиняне обязались очистить Пелопоннес, освободить захваченные там опорные пункты, а также Мегариду, и предоставить

автономию Эгине. Спартанцы признавали право на существование Афинского морского союза, а афиняне — Пелопоннесского союза. Те государства, которые не входили в эти политические объединения, получали право примкнуть к одному из них.

Этот мир на время сгладил противоречия, раздиравшие Элладу, но не разрешил ни одно из них настолько, чтобы предотвратить Пелопоннесскую войну, начавшуюся в 431 г. до н. э.

В своей внутренней политике Перикл стремился к тому, чтобы превратить Афины в торгово-промышленный центр тогдашнего цивилизованного мира.

Об экономическом могуществе Афин не без раздражения пишет один неизвестный автор памфлета, живший во времена Перикла и крайне враждебно настроенный к афинской демократии: «А богатства греков и варваров — афиняне одни могут иметь у себя. Действительно, если какое-нибудь государство богато корабельным лесом, куда оно будет его сбывать, если не добьется согласия тех, кто господствует над морем?

Если какое-нибудь государство богато железом, медью или льном, куда оно будет сбывать это, если не заручится согласием того, кто господствует над морем? А ведь из всего этого и строятся у меня корабли: от одного получается лес, от другого — железо, от третьего — медь, от четвертого — лен, от пятого — воск. Кроме того, тем, кто является нашим противником, афиняне не дадут отвозить куда-либо эти товары в другое место, у них не будет возможности использовать морские пути. И вот я, ничего не делая, получаю все эти плоды земли по морю, а между тем никакое государство не имеет у себя даже двух таких продуктов сразу...» (Псевдо-Ксенофонт. Афинская полиция. II.11—12).

В самих Афинах сосредоточилось огромное по тем временам население, достигавшее 300 тысяч человек. Не все они обладали гражданскими правами, которые обеспечивали получение экономической помощи со стороны государства. В Афины съезжались предприниматели, лица свободных профессий, торговцы и ремесленники, художники и скульпторы, мастера керамического ремесла, ювелиры и кузнецы, оружейники и владельцы ткацких мастерских, мебельщики и плотники, корабельных дел мастера и многие другие. Они получали статус метеков. Как уже указывалось выше, хотя они и не имели гражданских прав

и платили унижительный налог — «метекион», однако во всех прочих делах, прежде всего коммерческих, они пользовались большой свободой в своей деятельности и в случае войны должны были воевать в составе афинского войска наравне с гражданами. Среди метеков встречались и крупные ораторы (как, например, Лисий, живший в IV в. до н. э.; великий философ Аристотель тоже был метеком). Афинский демос всячески стремился ограничить доступ иностранцев, приезжих греков, к получению гражданских прав, ревностно оберегая свое право на материальную поддержку со стороны государства. Идя на поводу у этих настроений, Перикл в 451 г. до н. э. провел в народном собрании закон, согласно которому гражданином Афин мог быть только тот, у кого афинянами были как отец, так и мать. Этот закон был применен, когда в 444 г. до н. э. египетский династ Псамметих прислал в дар Афинам 40 000 медимнов пшеницы, и ее должны были распределять среди афинской бедноты. Этим воспользовались доноски. В результате политических процессов по поводу незаконного присвоения прав афинского гражданства были осуждены и проданы в рабство, согласно Плутарху, около 5000 человек (Плутарх. Перикл. 37). Число сохранивших право гражданства и признанных настоящими афинянами оказалось равным 14 240. По-видимому, это число составили получатели дарового хлеба — афинская беднота. Характерно, что от этого закона пострадал и сам Перикл. Когда умер его сын от первой жены, он был вынужден умолять афинян разрешить ему внести в списки полноправных граждан сына, рожденного от милетянки Аспасии, и дать ему свое имя. Афинский демос поддержал его просьбу только из уважения к его прежним заслугам.

Афины при Перикле были, без сомнения, самым свободным государством Греции. Даже рабы в Афинах пользовались определенными правами (раба, например, нельзя было безнаказанно убить). На конституцию Афин равнялись все остальные демократические государства Эллады. Верховным органом Афин был Совет пятисот, который состоял из лиц, выбранных по жребию из каждого территориального округа (десяти фил, на которые делилась Аттика согласно реформе Клисфена). После этого они подвергались проверке на предмет наличия у них гражданских прав и отсутствия порочащих данных. Дошедшие

до нас надписи с текстами постановлений народного собрания всегда начинаются словами «постановил совет и народ». Важнейшей функцией совета было составление проекта решения народного собрания — так называемой *пробулемы*. Один из основных принципов афинской конституции устанавливал, что ни одно дело не должно рассматриваться без предварительного рассмотрения в совете. Кроме того, совет ведал государственными финансами, постройкой флота, а после создания Афинского морского союза занимался делами, связанными с союзниками. Однако совет заседал не целиком: каждый территориальный округ (фила) выставлял по пятьдесят человек, которые дежурили как постоянно действующий президиум, по очереди (афинский год делился на десять месяцев, так как у афинян был принят лунный календарь). Они назывались *пританами*, и в постановлениях народного собрания обычно указывалось, в какую пританию было принято решение. Председатель этого президиума именовался *эпистатом*; избирался он по жребию на одни сутки, в течение которых являлся как бы президентом государства. В его руках находилась государственная печать и ключи от храмов, где хранилась государственная казна. Занимать должность эпистата афинский гражданин имел право только один раз за всю жизнь.

Архонты, которые во времена основателя афинской демократии Солона были высшими должностными лицами, ко времени Перикла почти полностью потеряли влияние на ход государственных дел, ведая лишь правовыми или религиозными вопросами. Наиболее авторитетной коллегией среди государственных учреждений Афин стали десять стратегов, избиравшихся открытым голосованием (жеребей был здесь неуместен, так как должность требовала определенных знаний и волевого характера). Девять фил избирали по одному стратегу, а десятая фила выставляла кандидата, избравшегося народным собранием: он должен был возглавлять всю коллегия. Перикл был председателем коллегии стратегов на всем протяжении своей политической деятельности (историк Фукидид не без тайного раздражения пишет по этому поводу: «на словах это была демократия, на деле же господство первого мужа» (Фукидид. История. II. 65. 9)). Председатель коллегии стратегов был практически главой всего государства, хотя формально высшим государственным органом являлось народное собрание,

Глава I. Эллада после греко-персидских войн: политика и культура

собиравшееся регулярно, четыре раза в месяц. На каждом из этих собраний должны были рассматриваться определенного рода вопросы. Помимо очередных собраний могли созываться и внеочередные, по мере надобности.

Решения народного собрания зачастую зависели от того, в какой мере оратор сумеет повести за собой народ. От репутации выступающего и количества людей, готовых его поддержать, зависело принятие конкретного решения или закона. Этих штатных ораторов народного собрания называли демагогами (слово не имело отрицательного значения). Но если предложенное решение наносило впоследствии государству ущерб, лицо, внесшее предложение, могло понести за это ответственность.

Историк Фукидид включил в состав своего труда речь Перикла, произнесенную им над телами павших в боях афинских воинов. Эта речь не является подлинной речью Перикла, однако, по словам Фукидида, он при ее составлении «держался возможно ближе к смыслу действительно сказанного» (I.22). Перикл с гордостью говорил в ней о преимуществах афинского государственного строя: «Благодаря величию нашего государства к нам со всей земли проникает все, что угодно, поэтому тем, что считается хорошим у других народов, мы пользуемся и наслаждаемся, привыкнув к нему, как к своему собственному. От наших противников... мы отличаемся следующим: государство наше мы делаем достоянием всех, мы не высылаем иноземцев, никому не препятствуем учиться у нас и осматривать наш город, так как нас несколько не тревожит, что кто-либо из врагов, увидев что-либо не сокровенное, воспользуется им для себя.

Мы выбираем то или иное лицо на государственные должности не в зависимости от принадлежности к той или иной замкнутой группе, а сообразно его общественному положению, приобретенному им доброй славой в той или иной области, или сообразно добродетели.

Наш государственный строй не подражает чужим учреждениям: мы сами скорее служим образцом для некоторых, чем подражаем другим. Называется наш строй демократией, потому что власть у нас принадлежит не кучке олигархов, а большинству народа. Закон дает нам всем равные возможности, а уважение воздается каждому по его заслугам... В общих делах мы друг другу помогаем, а в частных — не препятствуем: выше

всего для нас законы, и неписанные выше писанных... Город наш велик, стекаются в него все и отовсюду, и радоваться нашему достатку мы умеем лучше, чем кто-либо... На войне мы сильны не тайной подготовкой, а открытой отвагой, на опасности мы идем легко по природной нашей храбрости... не томя себя за ранее тяжкими лишениями, как наши противники, а в бою мы не уступаем им в храбрости...

Мы любим красоту без прихотливости и мудрость без изнеженности. Богатством мы не хвастаем, а используем его для дела; сознаваться в бедности у нас не постыдно, но гораздо позорнее не стараться выбиться из нее своим трудом... Мы стараемся сами обдумать и обсудить наши действия, чтобы не браться за нужное дело, не уяснив его заранее в речах, и сознательность делает нас сильными, тогда как других, наоборот, бездумье делает отважными, а обдумывание нерешительными... И друзей мы приобретаем услугами, и не столько из расчета, сколько по взаимному доверию... Государство наше по праву может называться школой Эллады, ибо только в нем может каждый найти себе дело по душе и по возможностям, чтобы тем самым достичь независимости и благополучия...

Вот за какое отечество положили свою жизнь эти воины...» (Фукидид. История. II. 37. 1–41. 4).

Перикл не случайно назвал свою родину «школой Эллады». Афины были городом, в котором невиданного расцвета достигли искусства, науки, литература. Величайшие трагические поэты, такие как Эсхил, Софокл, Еврипид, авторы комедий, как, например, Аристофан, были афинянами. Из всего громадного богатства поэзии, созданного ими, дошли до нас только по семь трагедий от Эсхила и Софокла, девятнадцать трагедий Еврипида и одиннадцать комедий Аристофана. Но нам известны имена многих других драматургов и поэтов, от которых остались лишь имена, в лучшем случае — отрывки из произведений, цитируемых более поздними писателями. Всего в античности были известны названия более трех тысяч трагедий и комедий, значительное количество из которых было создано афинскими авторами. Народ афинян был горячим поклонником театральных представлений. Платон в диалоге «Минос» писал, что драма — это тот жанр поэзии, который наиболее демократичен и более всего увлекает человеческие души.

Афины действительно были центром интеллектуальной жизни греческого народа, вне зависимости от того, где жили его представители. Любовь к знаниям была основной чертой национального характера греков, складывавшегося на протяжении долгих столетий. Сам Перикл не был исключением из правила. Плутарх пишет в его биографии: «Самым близким Периклу человеком, который вдохнул в него величественный образ мыслей, возвышавший его над уровнем обыкновенного вожака народа и вообще придал его характеру высокое достоинство, был Анаксагор из Клазомен, которого современники называли «Умом»» (Плутарх. Перикл. 4). Философ Анаксагор, в учении которого ясно просматриваются материалистические тенденции, осмелился даже заявить, что Солнце — это вовсе не божество, а огромный камень, больше греческого Пелопоннеса. Противники Перикла обвинили Анаксагора в безбожии, и он был вынужден покинуть Афины (ок. 431 г. до н. э.). Но это был скорее исключительный случай, имевший политическую подоплеку. Вообще же афиняне еще более, чем остальные эллины, интересовались науками и искусствами (Платон в своих сочинениях считает особенностью греков «любовь к знаниям», «то филوماتес», тогда как восточным народам, египтянам и финикийцам, свойственна любовь к наживе, «то филохремадон»). В Афины, бывшие, по словам Перикла в «Надгробной речи», самым открытым городом Эллады, съезжались ученые, ораторы, художники со всех концов греческого цивилизованного мира, даже из далекой Сицилии, как, например, Горгий из Леонтин, с 427 г. до н. э. поселившийся в Афинах. Он был софистом, представителем мощного интеллектуального движения, деятели которого выведены Платоном в его диалогах. Эти диалоги часто являются единственным источником, из которого можно получить представление об их учениях. К софистам принадлежал Протагор из Абдеры, Продик с острова Кеос, Гиппий из Элиды, Эвтидем и Дионисодор с острова Хиос и многие другие. Слово «софист» не имело тогда отрицательного оттенка, оно было близко по значению к терминам «философ» и «ученый». Софисты прежде всего учили искусству публичной речи, игравшей столь большую роль в общественной жизни Афин, искусству спорить («эристике»), этике, политике и даже точным наукам. С их деятельностью наступил век греческого просвещения. В своих выступлениях софисты обещали

научить учеников мудрости, говоря, что они станут искусными в речах и делах. Вместе с тем они сумели научно обосновать условность ряда общепринятых истин.

Несмотря на противодействие сторонников традиционного воспитания и образа мыслей (о силе этого противодействия мы можем судить по комедии Аристофана «Облака»), деятельность софистов имела успех. Некоторые из них полагали, что научить можно только красноречию, — так, софист Горгий преподавал одну риторику. В числе его учеников называли Фукидида и самого Перикла. Хотя Платон изобразил своего учителя убежденным противником софистов, Сократ, по мнению многих афинян, был одним из самых выдающихся софистов, учителей мудрости, которую далеко не все воспринимали с доброжелательностью.

Вокруг Перикла образовался кружок известных интеллектуалов того времени, писателей, художников, философов, поэтов, политических деятелей. В их числе называют историка Геродота, философа Анаксагора, поэта Софокла и многих других. Душой этого кружка была Аспасия, происходившая из Милета, в которой красота и ум сочетались с громадным обаянием.

Влюбленный в нее Перикл оставил свою жену и двоих сыновей, что вызвало негодование у поборников старых патриархальных нравов. Аспасии приписывали столь большое влияние на ход государственных дел, что Аристофан в своих комедиях называл ее зачинщицей войны между Афинами и Самосом, которую она якобы спровоцировала в интересах своего родного города Милета, и даже зачинщицей Пелопоннесской войны! Противники Перикла пытались обвинить ее в безбожии, но защитником ее выступил он сам (Плутарх. Перикл. 24). Некоторые античные авторы называют ее гетерой и обвиняют в том, что она сожительствовала со многими мужчинами, но эти слухи исходят из источников, враждебных Периклу. Известно, что даже Сократ искал ее общества, а Платон в диалоге «Менексен» влагает в ее уста торжественную надгробную речь над телами павших афинских воинов. Сократ называет ее здесь своей учительницей в красноречии. В этом же диалоге Аспасии приписывается сочинение «Надгробной речи», произнесенной Периклом.

Сейчас мы уже не сможем узнать, у кого из двух ведущих членов этого уникального объединения афинских интеллекту-

алов — Перикла или Фидия — зародилась идея создания архитектурного ансамбля на священном холме Акрополя, который стал бы символом могущества государства, памятником общегреческого значения, который самым совершенством и цельностью созданных произведений искусства оправдывал бы претензии Афин на роль гегемона Эллады. По-видимому, в процессе осуществления этого гигантского строительного предприятия, затянувшегося более чем на сорок лет, план менялся в зависимости от материальных возможностей, политической обстановки, настроений афинского демоса, утверждавшего на народных собраниях планы строительства отдельных сооружений ансамбля. Но, судя по данным античной традиции, ведущая роль здесь принадлежала Периклу — Плутарх в его биографии прямо пишет о том, что «он был прозван Олимпийцем за те сооружения, которыми он украсил город» (Плутарх. Перикл. 8).

Ансамбль был задуман как культовый центр богини Афины, олицетворения Афинского государства. Культ ее имел общегосударственное значение. Основатель афинской демократии Солон, всегда остававшийся для афинян учителем мудрости и национальным поэтом, писал:

*Наш не сгинет народ никогда из-за гнева Зевеса
Или от гнева других в сонме бессмертных богов,
Великодушная наша заступница, дева Афина,
Зевса державного дочь, руки простерла над ним...*

Солон. Благозаконие. 1–4

И все же стоявшие во главе этого гигантского по античным масштабам предприятия Перикл и Фидий преследовали различные цели. Для Перикла это была еще одна политическая и пропагандистская акция, которая должна была поднять международный авторитет и влияние Афин на недостижимую высоту (у греков того времени эстетический момент имел и политическое значение). Для Фидия же, который подобно гигантам Возрождения — Рафаэлю, Микеланджело, Леонардо да Винчи — совмещал в себе талант и художника и архитектора, создание такого уникального памятника было единственной в своем роде возможностью самовыражения. По-видимому, он обладал к тому же и организаторским талантом — под его руководством работала большая группа архитекторов и художников,

многие из которых были его учениками (наиболее известны Алкамен из Афин и Агоракрит с острова Парос). Мы не всегда можем определить, кому принадлежит авторство той или иной части скульптурного декора Парфенона или другого сооружения ансамбля, но совершенно ясно, что стиль Фидия наложил отпечаток на характер главных скульптурных композиций.

Противники Перикла упрекали его в том, что он тратит громадные суммы, украшая город, как куртизанку драгоценностями. Плутарх в биографии Перикла цитирует высказывание вождя афинской демократии: «Необходимо тратить богатства государства на такие работы, которые после окончания их доставят государству вечную славу, а во время создания их послужат источником благосостояния людей благодаря тому, что пожат источником работ и возникнут разные потребности в связи с расцветом различных ремесел, дающих занятия рукам и доставляющих заработок чуть ли не всему государству...

Поэтому Перикл представил народу множество грандиозных проектов сооружений и планов работ, требовавших применения разных ремесел и рассчитанных на долгое время, чтобы остающееся в городе население имело право пользоваться общественными деньгами несколько не меньше граждан, находящихся во флоте, в гарнизонах, в походах. И правда, там где материалами были камень, медь, слоновая кость, золото, черное дерево, кипарис, где были ремесленники, работающие с этими материалами — плотники, керамисты, медники, камениотесы, красильщики золота, размягчители слоновой кости, живописцы, эмалировщики, граверы, люди, причастные к перевозке и доставке этих материалов по морю — крупные торговцы, матросы, кормчие и по земле — тележные мастера, владельцы конюшен, кучера, канатных дел мастера, шорники, строители дорог, рудокопы, где словно у полководца, имеющего собственную армию, у каждого ремесла была организованная масса подчиненных рабочих, не знавших никакого ремесла и игравших роль простого орудия, роль "тела" при производстве работ, — там эти работы распределяли и доставляли благосостояние всем, можно сказать, возрастам и способностям» (Плутарх. Перикл. 12).

Афины были городом, расположенным на стыке ионийской и дорийской культур, поэтому граждане Афин много заимствовали у дорийских государств как в обычаях, так и в одежде.

де. Даже авторы аттических трагедий включали в состав своих произведений хоры, написанные на дорийском диалекте. У олигархически настроенного автора Псевдо-Ксенофоновой «Афинской политики» эта смесь разнородных элементов в культурной жизни Афин вызывает нескрываемое раздражение: «Афиняне... завели у себя всякие способы угощения, по мере того, как завязывали сношения то с одними, то с другими» (Псевдо-Ксенофонт. Афинская политика. II. 7—8). Из всякого наречия, какое мы можем услышать, они перенимают от одного то, от другого другое. И в то время, как каждое греческое племя ведет свой особый образ жизни и носит свои особые наряды, афиняне имеют все смешанное, взятое и у греков, и у варваров.

В свете указанных фактов находит свое объяснение бросающаяся в глаза особенность архитектурного ансамбля Акрополя: он сочетает в себе два архитектурных ордера — дорический и ионический.

Глава 2

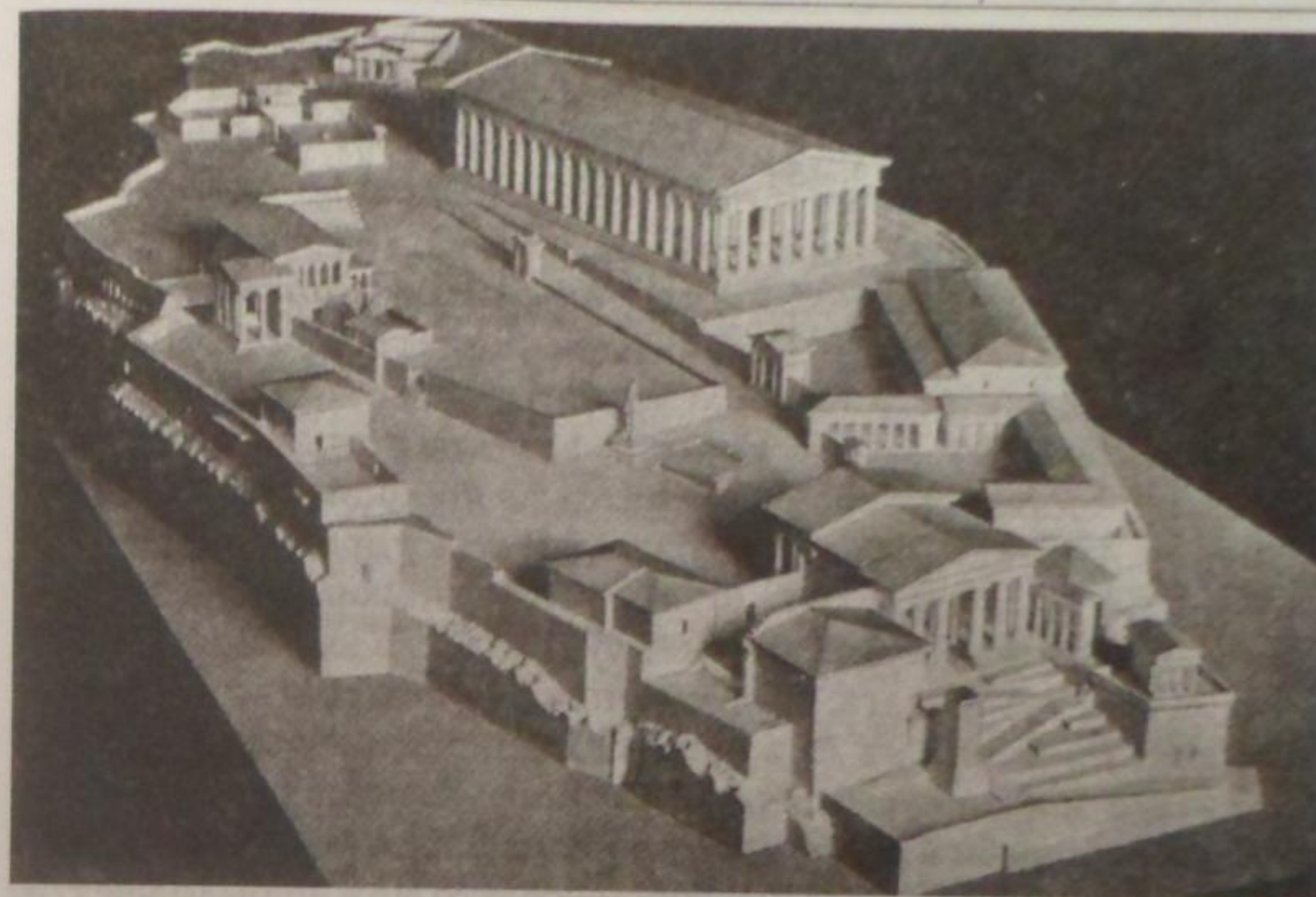
АРХИТЕКТУРНЫЙ АНСАМБЛЬ АКРОПОЛЯ

Застроенный по той же модели, что и древние цитадели Микен и Тиринфа, афинский Акрополь, архитектурный ансамбль которого является самым грандиозным строительным комплексом, воздвигнутым в Элладе, до сих пор сохраняет свое значение как символ ее величия и высочайшее достижение ее искусства. Он стал воплощением художественного идеала демократического полиса, находящегося на вершине могущества.

Ансамбль был выстроен на холме высотой 156 м над уровнем моря, срезанная вершина которого образует площадку длиной около 270 м и шириной в некоторых местах до 156 м. На ней обнаружены следы обитания человека, восходящие к III тысячелетию до н. э. В микенскую эпоху поселение на этом месте уже существовало. Тогда Акрополь начали укреплять сложными из огромных камней неправильной формы стенами, толщина которых иногда достигает до 6 м. Остатки этой стены, создание которой афиняне приписывали пеласгам, полумифическому древнейшему населению Аттики, можно увидеть на обратной стороне правого крыла Пропилей и вдоль южной стены Парфенона. Как и в Микенах и Тиринфе, толщина таких стен дала повод считать, что подобные сооружения строили одноглазые великаны киклопы, сыновья богини земли Геи, строившие подобные сооружения. К микенской же эпохе относятся обнаруженные на Акрополе следы царского дворца, располагавшегося близ того места, где впоследствии был выстроен Эрехтейон. Уже в микенскую эпоху Акрополь стал неприступной крепостью. Единственным местом, откуда можно было подняться на вершину холма, был покатый западный склон.

К микенским временам восходят мифы об Эрехтее, получившем храм богини Афины и учредившем праздник Панафиней. С вершины Акрополя бросился в пропасть царь Эгей, когда увидел флот своего сына Тесея плывущим под черными парусами. Тесей, отправляясь на Крит, чтобы убить чудовищного

Глава 2. Архитектурный ансамбль Акрополя



Афинский Акрополь. Макет

Минотавра, условился с отцом, что в случае успешного исхода предприятия, цель которого состояла в освобождении Афин от кровавой дани критскому царю Миносу, флот будет плыть обратно под белыми парусами, если же он погибнет, то под черными. Забывчивость Тесея послужила причиной гибели его отца, царя Эгея, по имени которого море к югу от Аттики было названо Эгейским.

Аттические мифы, связанные с Акрополем, свидетельствуют о том, что он был древнейшим центром, вокруг которого разросся затем город Афины.

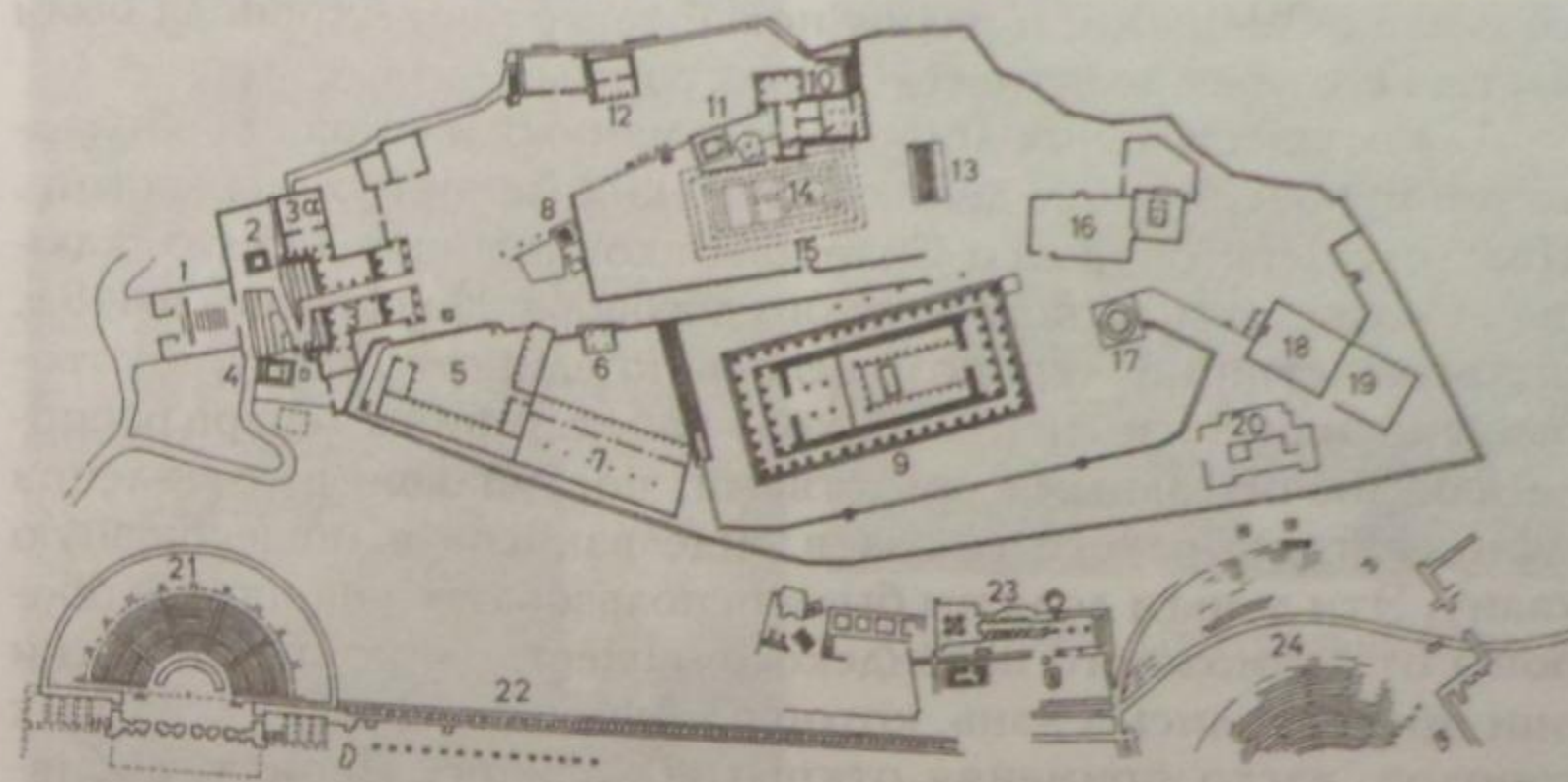
К VII в. до н. э. афинский Акрополь перестал быть местом, на котором селились люди, и превратился в религиозный центр афинского государства. Но даже в V и IV вв. до н. э. в официальных документах и надписях Акрополь именовался «полис», город (в тех случаях, когда оговаривалось, что надпись должна быть выставлена на Акрополе). При вторжении врага на территорию Аттики афинский Акрополь был местом, где жители Афин могли найти убежище и выдержать длительную осаду (по преданию, такая осада имела место во время дорийского нашествия).

Значительные усилия для украшения религиозного центра Афин затратили тиран Писистрат и его сыновья — Гиппий и Гиппарх. Помимо новых храмов они выстроили парадный вход на Акрополь (Пропилеи), позднее, при Перикле, перестроенный в великолепное здание из дорогих пород мрамора. Наиболее выдающимся храмом, построенным Писистратидами, был храм Афины Полиады («Покровительницы города»). При Писистратидах же было начато строительство Гекатомпедона («Стофутowego»), храма богини Афины на том месте, где при Перикле поднялись золотисто-матовые колонны Парфенона.

Летом 480 г. до н. э. вторгшаяся в Аттику армия персидского царя Ксеркса захватила Афины. Жители города были временно эвакуированы, причем руководство выселением взял на себя совет Ареопага. Лишь группа афинских старцев решила искать спасения на Акрополе, но персидские воины сумели подняться на холм с северной стороны, считавшейся неприступной, и перебили всех, как сообщает Геродот. Подобно всем завоевателям, персы увезли с собой все, что можно было увезти, остальное же сожгли и уничтожили, оставив после себя одни руины.

Разгром персидской армии и флота в результате победоносных сражений, морского при Саламине и сухопутного при Платеях (соответственно в 480 и 479 гг. до н. э.), вызвал небывалый подъем энтузиазма в Афинах. Священный долг перед богами требовал от афинян восстановления религиозного центра, и начавший эту деятельность Фемистокл использовал руины разрушенных персами зданий в качестве строительного материала для укрепления северной стороны Акрополя. Реставрационные работы продолжил вождь аристократической партии Кимон, укрепивший и частично отстроивший вновь южную и восточную стены. Согласно некоторым источникам, он одел в мрамор древний Пропилон, вход на Акрополь, и расширил саму площадь вершины холма, используя насыпной грунт.

Когда в 50-х гг. V в. до н. э. Перикл вместе со своим другом и советником по вопросам искусства, гениальным художником Фидием, задумал создать такой архитектурный ансамбль, который прославил бы Афины в эллинском мире, значительная часть строительной площадки была уже освобождена от руин. С вершины Акрополя были сброшены детали старых храмов,



Акрополь. План

строившихся из дешевых пород камня (главным образом, известняка, пороса), разбитые персами статуи и барельефы, посвящения афинских граждан. Когда в 1886 г. эфор Каввадиас начал раскопки склона Акрополя между северной стеной и Эрехтейоном, в ходе которых были открыты замечательные памятники архаического искусства, в том числе четырнадцать статуй кор, ученые единодушно назвали место, где они были найдены, «персидским мусором». Добытые из этого «персидского мусора» произведения пластики, изумившие весь мир, открыли нам новую блестящую страницу в истории античного искусства.

Архитектурный ансамбль Акрополя был задуман и осуществлен как грандиозный памятник победы греков в греко-персидских войнах. Он должен был увековечить подвиг эллинской армии, отстоявшей свободу и независимость своего народа. Ведущую роль в этом мощном патриотическом движении сыграли Афины и Спарта, и они сразу же стали соперничать за лидерство после одержанной победы. В этом соревновании немалое значение приобретал идеологический фактор, неотделимый тогда от религиозного и морального. Новые храмы Акрополя, прославлявшие богиню Афины, покровительницу города, должны были поднять международный авторитет государства и обосновать справедливость его притязаний на лидерство в Элладе¹. Перикл мечтал о создании единого греческого государства

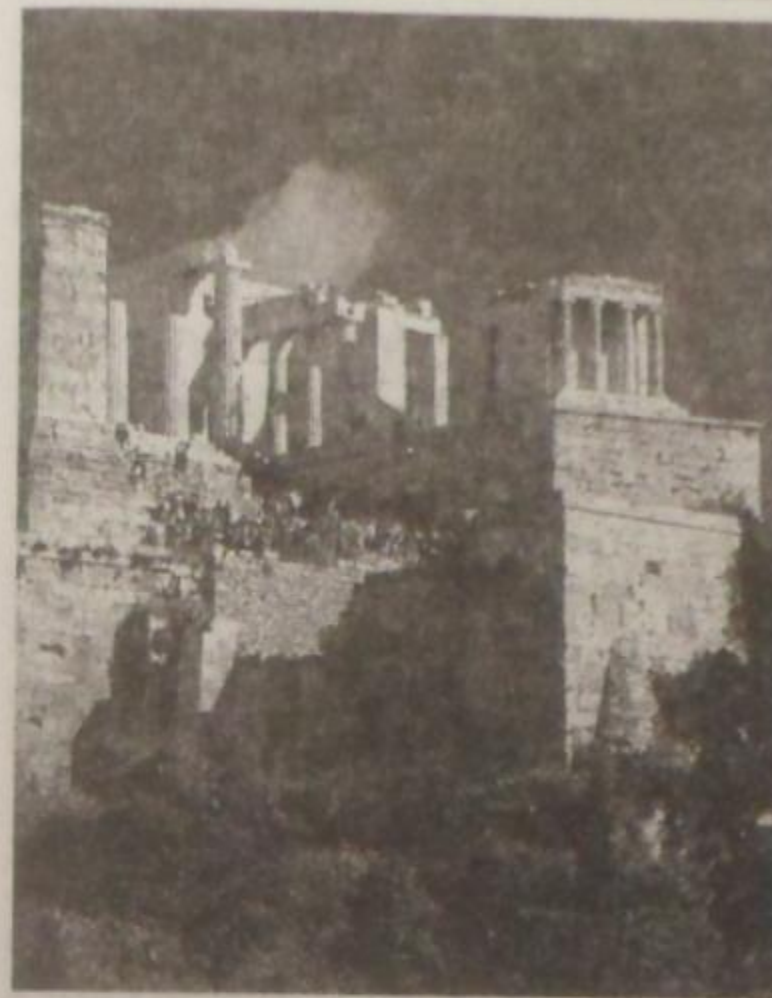
во главе с Афинами, и планы новой застройки Акрополя были частью его общеполитической программы.

Для осуществления широко задуманных планов преобразования руководителей демократических Афин нужен был мир. Поэтому переговоры со Спартой закончились в 445 г. заключением тридцатилетнего мирного договора. Начавшееся в 448 г. строительство на Акрополе велось по единому плану, в который вносились изменения по ходу работ. Афины теперь располагали значительными средствами, поступавшими от членов Афинского морского союза в виде взносов в общесоюзную казну. Эти деньги должны были использоваться на нужды обороны от возможного персидского нашествия, но практически они превратились в дань, которую Афины взимали с союзных городов, часто применяя открытое насилие. Перикл, добившись в 454 г. до н. э. перенесения союзной казны с острова Делос, официального центра союза, в Афины, тем самым лишил общесоюзных казначеев (*эллинотамиев*) последней видности самостоятельности в решении финансовых вопросов.

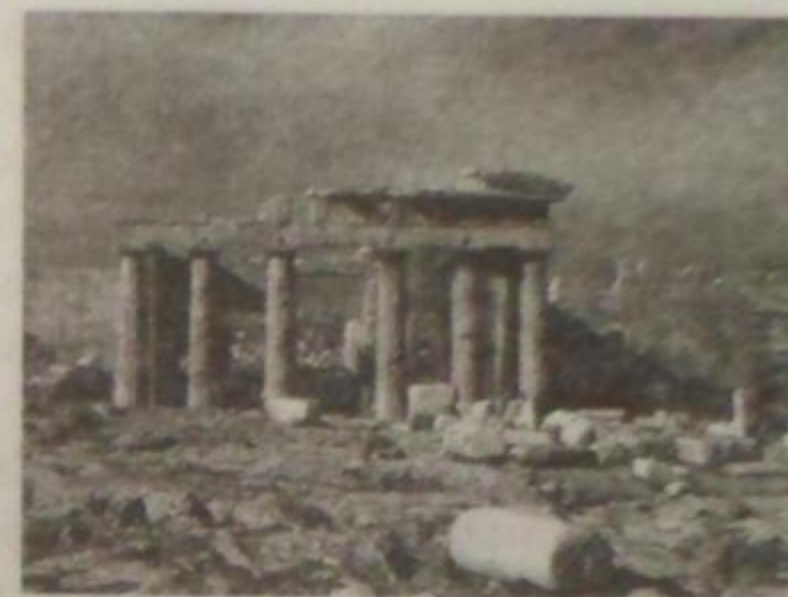
Осуществляя свою строительную программу, Перикл встретил сильную оппозицию. Об этом пишет Плутарх в его биографии: «Народ позорит себя, — кричали они, — о нем идет дурная слава за то, что Перикл перенес общую эллинскую казну к себе из Делоса... Эллины понимают, что они терпят страшное насилие и подвергаются открытой тирании, видя, что на вносимые ими по принуждению деньги, предназначенные для войны, мы золотим и наряжаем город точно женщину щеголиху, обвешивая его дорогим мрамором, статуями богов и храмами, стоящими тысячи талантов» (Плутарх. Перикл. 12).

По словам Плутарха, Перикл оправдывался тем, что действует в интересах всего народа, добиваясь того, чтобы рабочая масса, не несущая военной службы, не была обездолена, но вместе с тем чтобы она не получала денег в бездействии и праздности.

В проекте застройки учитывалось функциональное значение священного центра Афин. Он был конечным пунктом процессии, которая во время праздника Великих Панафиней, раз в четыре года, направлялась на Акрополь, чтобы там, в торжественной обстановке, при соблюдении священных ритуалов, передать главному жрецу богини Афины новый пеплос с вытканными на нем изображениями битвы богов с гигантами. В процессии участвовали граждане Афин от мала до велика, вели



Пропилеи



Пропилеи. Центральный фасад

жертвенных животных, ехали колесницы, и юные наездники демонстрировали мастерство верховой езды. Панафиней были главным национальным праздником, и все, даже само

здание, через которое граждане Афин поднимались на Акрополь, должно было соответствовать торжественности момента.

Парадный вход на Акрополь, здание Пропилей, был выстроен в течение пяти лет, с 437 по 432 гг. до н. э., по проекту Мнесикла из пентелийского мрамора. Сам Мнесикл был крупным афинским архитектором, что видно из сохранившейся надписи (так называемого Каллиева декрета), которая позволяет сделать заключение об участии Мнесикла в планировании застройки Акрополя. По первоначальному проекту Мнесикла главный портик Пропилей должен был быть фланкирован двумя крыльями на северной и южной сторонах здания, и вся конструкция имела бы строго симметричный вид. Но первоначальный проект осуществить не удалось по религиозным мотивам — южное крыло должно было занять часть священного участка Акрополя, принадлежащего богине Артемиде Бравронии, и поэтому оно было укорочено по сравнению с северным крылом. Центральный фасад Пропилей был оформлен в виде шестиколонного дорического храма, колонны которого располагались по сторонам фасада по три, давая простор священной дороге, по которой могли двигаться всадники и колесницы. Дорический ордер здания был смягчен тем, что колонны, высокие и стройные

(высотой 8,81 м), приближались к типу ионических колонн, а антаблемент, верхняя часть ордера, был значительно облегчен. Мнесиклу пришлось преодолеть значительные технические трудности, связанные с перепадом уровней холма, поэтому часть главного здания Пропилей, обращенная вовнутрь, была значительно выше западной части. Внутри главный портик был оформлен в ионическом ордере — шесть ионических колонн, по три с каждой стороны главной дороги, поддерживали свод. Кассетированный потолок был окрашен в цвет неба, по ярко-синему фону были разбросаны в строго симметричном порядке золотые звезды.

Панафинейская процессия, поднявшись на Акрополь через главный вход, проходила затем в глубокий вестибюль, образованный ионическими колоннами (высотой 10,29 м), делившими его на три «корабля», и упиралась в стену с пятью проходами, из которых средний — главный и наиболее широкий — был предназначен для проезда колесниц и всадников и прохода жертвенных животных; через меньшие, боковые, проходили пешие участники процессии. Меньший вестибюль, обращенный в сторону площадки Акрополя, открывал перед зрителем всю панораму застройки. Строительство Пропилей обошлось Афинскому государству в 2012 талантов — сумма, равная 12 миллионам драхм. Северное крыло Пропилей, большее по размеру, получило название Пинакотеки — картинной галереи. Это крыло было украшено дорической колоннадой, как и южное, меньшее по размеру, служившее как бы вестибюлем для маленького ионического храма Бескрылой Победы — Ники Аптерос. С высоты Пропилей открывалась зрителю широкая панорама: в окружающем пространстве виднелись холмы Афин, Мусейон и Пникс, ярко-синее море и белеющий вдали порт Афин — Пирей.

Пропилеи являются первой в истории архитектуры попыткой оформления фасада целого архитектурного комплекса. Роскошный вход на Акрополь, обещающий зрелище великолепных храмов, настраивал посетителя на торжественный лад.

Правое крыло Пропилей примыкало к выступу скалы Акрополя, так называемому Пиргосу, на площадке которого, расположенной ниже строительной площадки Акрополя, был выстроен архитектором Калликратом маленький храм Бескрылой Победы — Ники Аптерос, который по праву считается жемчу-

жиной ионической архитектуры. Как поясняет Павсаний, афиняне изобразили крылатую богиню Нику лишенной крыльев для того, чтобы Победа навсегда оставалась в Афинах. Место, где был поставлен этот небольшой храм, издавна предназначалось для добытых на войне трофеев и было выбрано не случайно: на нем прежде стоял сооруженный во времена Писистратидов храм, разрушенный персами.



Храм Ники Аптерос

Храм строился с 430 по 420 гг. до н. э.² и принадлежал к типу амфипростильных, с двумя четырехколонными портиками с западной и восточной стороны. Как и другие сооружения ансамбля Акрополя, он был выстроен из пентелийского мрамора. Ионические колонны высотой 4,06 м, изящные и легкие, поддерживали антаблемент, верхнюю часть ордера, с несколько утяжеленными пропорциями, сближающими его с дорическим. Над разделенным на три части архитравом тянулся сплошной ионический фриз, зофор, выполненный в технике высокого рельефа.

Судьба храма Ники Аптерос была особенно печальной. В 1687 г. турки разобрали его и соорудили из его частей бастион. В 1835 г. немецкие ученые восстановили храм, но допустили при этом ряд неточностей, и он был вновь разобран в 1936—1940 гг., после чего восстановлен в виде, максимально близком к первоначальному.

Перед участниками Панафинейской процессии, миновавшими Пропилеи, во всем своем величии представало главное здание ансамбля — Парфенон, храм Афины-Девы, воздвигнутый на самой высокой части вершины Акрополя. Он доминировал не только над всеми остальными частями ансамбля, но и над всем городом и открывавшимся ландшафтом как щит, простертый над городом самой богиней Афиной.

Парфенон был построен из пентелийского мрамора. Почти белый после добычи, он приобретал со временем теплый золотистый оттенок благодаря присутствию в нем окиси железа



Вид на Парфенон со стороны Пропилей

(этот золотистый тон принято называть патиной). Достоинством пентелийского мрамора является и то, что он поддается точной обработке. Храм принадлежит к типу дорического периптера с восемью колоннами по фасадам, западному и восточному, и семнадцатью колоннами по длинным сторонам. Портики западного и восточного фасадов углублены вторым рядом колонн, по шесть в каждом ряду, что приближает Парфенон к типу дорического диптера. Пропорции храма не подавляют человека своей грандиозностью, как готические соборы средневековой Европы, но, скорее, поднимают его до уровня олимпийских богов, что находит свое ясное выражение в скульптурном декоре Парфенона, особенно во фризе целлы. Длина храма равна 69,54 м, ширина 30,89 м. Сорок шесть окружающих его колонн высотой по 10,43 м имеют едва заметное утолщение к середине, уподобляющее их мышце живого существа (такое утолщение называется *энтасис*). Колонны чуть наклонены вовнутрь и по отношению друг к другу, так что если их продолжить в высоту, то на большом расстоянии от земли они соединятся. Таким образом, будучи лишены геометрической сухости и прямолинейности, они производят впечатление живых существ. Каждая колонна состоит из 10–12 барабанов. Они были настолько плотно пригнаны друг к другу, что линию стыка почти невозможно было отличить. Расстояние между колоннами равняется одному и одной трети диаметра нижнего барабана, благодаря чему создается живописная игра света и теней, радующая своим плавным ритмом глаз зрителя. Колонны несколько суживаются кверху благодаря тому, что нижние и верхние барабаны имеют различную толщину — диаметр нижнего барабана составляет 1,904 м, верхнего 1,481 м, диаметр нижнего барабана угловой колонны 1,968 м.



Парфенон. Вид с северо-запада

Храм покоится на высоком трехъярусном постаменте, верхняя поверхность которого, стилобат, имеет искривления, так называемые *курваты*, создающие некоторую выпуклость. В разрезе они составят даже не дугу, а многоугольник с сторонами, понижающимися к краям. Эти курваты, открытые английским ученым Пенроузом в 30-х гг. XIX в., позволяют избежать нежелательного оптического эффекта: если бы поверхность стилобата была строго горизонтальной, она казалась бы прогнувшейся под тяжестью колонн.

Тип дорической капители, использованный строителем храма Иктином, отличается особым благородством и изяществом. Эхин подчеркнут рядом колец, под которыми начинаются каннелюры, числом двадцать. Общая высота капители равна 86 см.

По сравнению с другими греческими храмами дорического ордера антабамент Парфенона значительно облегчен. Строители нашли такие пропорции, которые устранили обычно свойственные этому ордеру массивность и тяжеловесность. Это нашло свое выражение также в том, что архитрав храма состоит из сегментов, каждый из которых сложен из блоков длиной 4,29 м и толщиной от 0,55 до 0,65 м, уложенных по три, параллельно друг другу. Конец каждого блока покоится точно



Юго-западный угол Парфенона

посередине капители колонны. Высота архитрава составляет 1,245 м, такую же высоту имеет и фриз, состоящий из триглифов и метопа высотой 1,2 м. Фриз состоит из пятнадцати триглифов и четырнадцати метопа на западном и восточном фасадах и из тридцати двух метопа на каждой из длинных сторон. С архитравом фриз связан рейкой, «тенией», под которой у подножия каждого триглифа помещена планка с шестью «каплями». Над фризом высится далеко выступающий по сторонам венцовый карниз, «гейсон», защищающий рельефы метопа от дождя. Ниж-

няя часть карниза, обращенная к земле, украшена плитами с тремя рядами капель, по шесть в каждом ряду. Все три элемента верхней части ордера — архитрав, фриз и венцовый карниз — отличаются особой тщательностью исполнения.

Из девяноста двух метопа Парфенона сохранились лишь пятьдесят восемь, из которых сорок две находятся на своих местах, пятнадцать в Британском музее и одна в Лувре. Остальные утрачены частью из-за взрыва в 1687 г. порохового склада, устроенного в храме турками, когда туда попала бомба во время осады Акрополя венецианцами, обстреливавшими его из пушек; часть же оказалась на морском дне, когда суда, перевозившие произведения искусства, награбленные лордом Эльджином в Афинах, потерпели кораблекрушение у мыса Малей.

Яркие цвета окраски верхней части ордера подчеркивали тектонику антаблемента. Окрашенные в темно-синий цвет триглифы резко выделялись на темно-красном фоне метопа, а узкие полоски позолоты оттеняли архитектурные и скульптурные детали. Для окраски применялась энкаустика: особо прочный состав краски был обусловлен тем, что основой служил пчелиный воск, сваренный в морской воде, смешанный затем с земляными красками.

Двускатная крыша Парфенона была покрыта черепицами, вытесанными из паросского мрамора. На западном и восточном фасаде скаты крыши образовывали треугольное пространство фронтонов. Длина каждого из них составляла 28,35 м, высота 3,46 м, глубина площадки 0,91 м. На площадках фронтонов размещались скульптурные группы, связанные с мифом о богине Афине. Вершины и углы фронтонов были украшены акротериями — скульптурами на мотивы растительных орнаментов, отличавшимися особо тонкой ажурной резьбой.



Парфенон. Целла

Целла храма была сложена из мраморных квадров, соединенных между собой способом, который называется *кладкой насухо*. Горизонтальная связь осуществлялась при помощи двутавровых скреп, выкованных из железа. Эти скрепы, укладывавшиеся в специально вытесанные для них углубления квадров, заливались затем свинцом. Свинец служил своеобразной изоляцией, защищавшей мрамор от пятен и трещин, которые могли появиться вследствие окисления железа. Вертикальная связь обеспечивалась при помощи штырей. При укладке соблюдалось следующее правило: если камень работал на сжатие, слои мрамора в нем должны были идти горизонтально, если же на изгиб, то слои мрамора должны были идти в нем по вертикали. Соблюдение этого правила создавало определенный запас прочности.

Иктин, творец архитектуры Парфенона, проектируя целлу храма, следовал, по всей видимости, требованиям афинского народа. Она должна была восстановить разрушенный персами Гекатомпедон. Но для статуи Афины, создаваемой Фидием, целла Гекатомпедона была бы слишком узкой, поэтому Иктину пришлось изменить параметры прежней целлы и несколько расширить новую, выстроенную на ее месте. Длина целлы Парфенона составила 59,02 м, ширина 21,72 м. Целла была поделена стеной на две неравные части: восточная часть, предназначенная для статуи Афины, имела в длину 29,89 м, западная часть, *опистодом*, предназначалась для хранения государственной казны и официальных документов.



Афина Парфенос. Реконструкция

Иктин порвал с обычным у целлы дорических храмов делением внутреннего пространства, которое распадалось на три «корабля», отделенных друг от друга двумя рядами колонн, и воздвиг в целле Парфенона, в восточной части, внутренний перистиль, ограничивавший с трех сторон пространство, в котором должна была царить громадная статуя Афины, изваянная Фидием из золота и слоновой кости. Два ряда дорических колонн, по девять с той и другой стороны, были связаны тремя опорами, параллельными стене, делившей целлу Парфенона на две части, и отстоявшими от нее на 4 м. Колоннада состояла из двух ярусов, причем верхний ряд образовывал галерею, с высоты которой можно было созерцать величественное лицо богини.

Место, где стояла статуя, легко определить по вытесанным из туфа плитам, образующим площадку размером 8 x 4 м, отличающуюся по материалу от остальной поверхности пола Парфенона, вымощенного мраморными плитами. В середине этой площадки обнаружено углубление для главной опоры скелета статуи, которая должна была нести всю тяжесть сооружения.

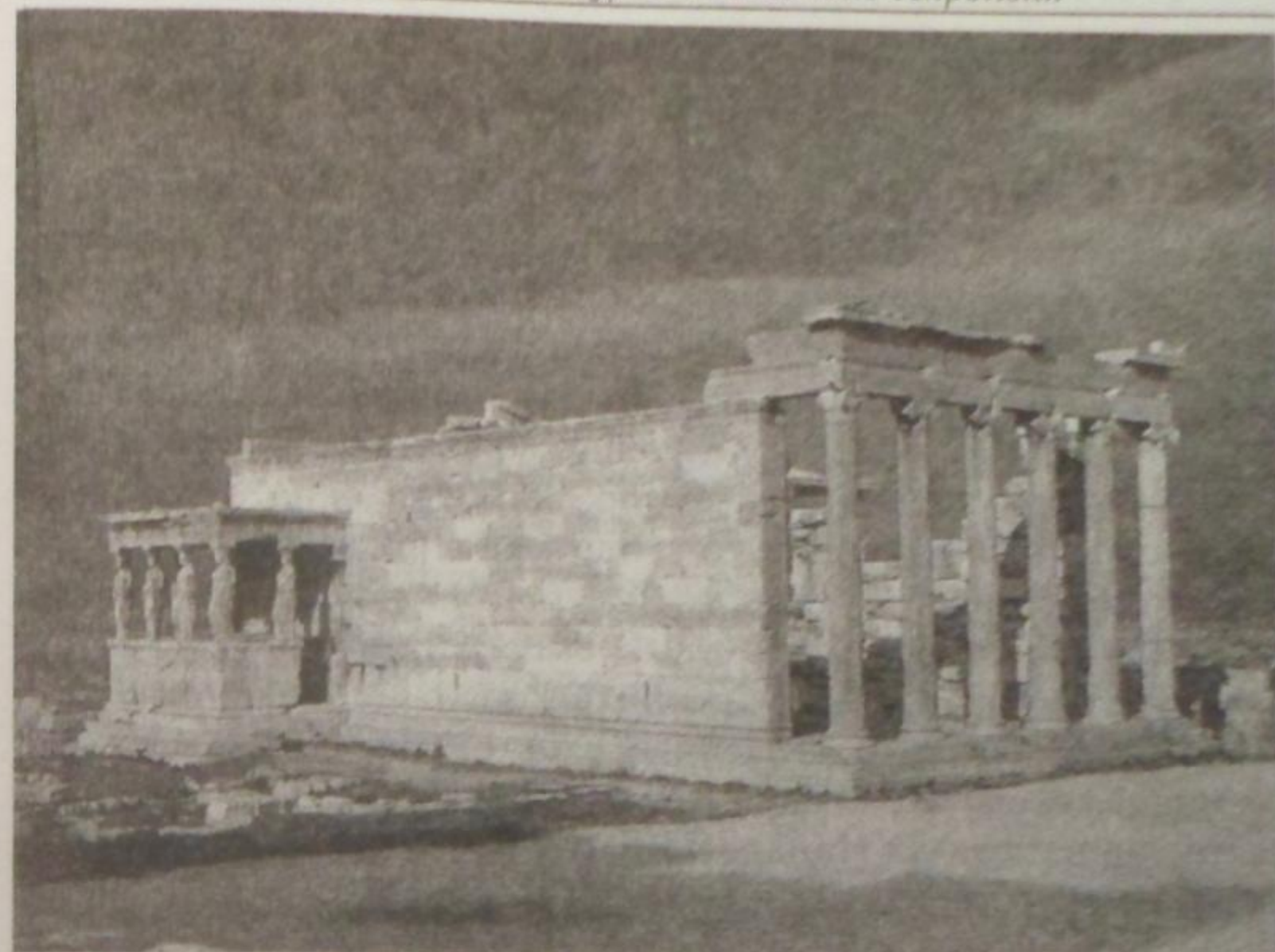
Колонны перистиля поддерживали свод крыши, этой же цели служили четыре колонны в опистодоме. Плафоны потолка должны были скрыть конструкцию и кладку несущих балок, которые были прикрыты также мраморными блоками. Пространство между ними заполняли кассетированные плиты квадратной формы, глубоко профилированные и украшенные жемчужницами и овами. Два входа в целлу, в восточную и западную ее части, имели двери высотой около 10 м и шириной 4,92 м. Они были сделаны из ценных древесных пород и украшены интарсиями и бронзовыми позолоченными головами львов и быков в обрамлении из листьев растений, как можно заключить на основании сохранившейся надписи, где речь идет о реконструкции и замене некоторых деталей дверей.

Парфенон, задуманный и построенный как драгоценная, небывалой пышности и красоты оправа для статуи Афины, несмотря на оригинальные решения своих зодчих, в значительной степени следовал традициям, установленным с древнейших времен. Но одновременно этот храм, воздвигнутый целиком из пентелийского мрамора — что было невиданным прежде примером использования дорогого материала, — поражал своим величием и красотой декоративного убранства.

Если Парфенон должен был прославить в эллинском мире богатство, могущество и процветание современных Афин под мудрым руководством Перикла, а великолепие его убранства подтвердить особую милость и благоволение олимпийских богов к этому городу, то Эрехтейон, храм Афины Полиады и Посейдона-Эрехтея, был обращен в далекое прошлое государства, напоминая о древнейших мифах и легендах, связанных с возникновением города. Он был построен на самом священном месте площадки Акрополя, там, где произошел спор между Афиной и Посейдоном, кто из них будет править Аттикой. Решение вынес совет Ареопага, постановив, что править будет то божество, которое сделает наиболее ценный подарок жителям этой страны. Посейдон ударил о скалу Акрополя своим трезубцем, и из этого места стал бить соленый источник — символ моря. Афина ударила в скалу Акрополя копьем, и на этом месте выросло оливковое дерево, плоды которого и изготавлявшееся из них масло служили одним из основных продуктов питания для жителей Древней Аттики. В этом споре пальму первенства получила Афина. Другой вариант этого мифа будет приведен ниже, когда речь пойдет о западном фронте Парфенона.

Храм строился с 421 по 406 гг. до н. э. Столь долгий срок объясняется тем, что начатое после Никиева мира (421 г.) строительство было прервано вновь начавшимися военными действиями в 415 г. до н. э. Победы Алкивиада в 409 г. и последующих годах над спартанским флотом укрепили в Афинах гражданский дух и надежды на победоносное окончание войны. Строительные работы на Акрополе возобновились, и в 406 г. сооружение Эрехтейона было закончено. В отчетах о расходах на строительство, дошедших до нас в виде надписей, упоминается имя Филокла как одного из членов комиссии, следившей за строительством. В нем хотят видеть автора проекта, но есть и иные предположения — согласно одному из них, проект Эрехтейона был выполнен Мнесиклом, строителем Пропилей.

Перед архитектором Эрехтейона стояли трудные задачи. Площадка Акрополя в этом месте резко понижалась по направлению к северо-западу, и надо было использовать эту особенность строительной площадки, не нарушая целостности культовых мест и композиционного единства будущего храма.



Эрехтейон. Портик восточного фасада

Вторая трудность заключалась в том, что в храме надо было объединить культы древних аттических богов и героев с культом главных олимпийских богов — Афины и Посейдона. С этими трудностями он блестяще справился.

Главное здание Эрехтейона представляет собой ионический амфипростиль размером 24 x 13 м, построенный из пентелийского мрамора и поднятый на трехступенчатый постамент. Храм был ориентирован, как и Парфенон, по линии восток — запад и имел два портика с восточной и западной сторон. Портик восточного фасада, лишенного антов, состоял из шести изящных и стройных ионических колонн высотой 6,59 м. Шейки колонн под капителью были украшены широкими лентами пальметт филигранно тонкой работы, киматиями и розетками на волютах. Аттические базы колонн имели два торуса, причем верхний был покрыт густым плетением. Из восточного портика дверь вела в отгороженную стеной часть целлы размером 9,83 x 7,3 м, отведенную для культа Афины Полиады. Здесь стояла ее статуя, сделанная из ствола оливкового дерева, считавшаяся

одной из главных святынь государства и особо почитавшаяся за древность. Перед ней постоянно горел огонь в золотом светильнике необычайно тонкой художественной работы, автором которого был известный скульптор и ювелир Каллимах.

Поверхность пола западной части целлы, в связи с особенностями строительной площадки, о которых шла речь выше, находилась на значительно более низком уровне. Западный четырехколонный портик, колоннада которого высилась между двумя антами, был забран стеной до самого архитрава уже в римское время, и в стене прорезаны три окна. Эта стена превратила колонны западного портика в полуколонны.

В связи с перепадом уровней строительной площадки вся западная часть целлы поднята на высокий цоколь (3,75 м), и этот цоколь образует как бы нижний этаж. К западной части примыкает открытый священный участок, посвященный дочери мифического царя Афин Кекропса, Пандросе, который, по ее имени, назывался Пандросион. Здесь росла священная олива на том месте, где Афина ударила в скалу своим копьем. Существовала легенда, пущенная, вероятно, жрецами храма, будто это дерево, когда его сожгли персы, разграбившие Акрополь, за одну ночь выросло вновь.

На площадке Пандросиона сохранились следы древнего небольшого храма, рядом с которым стоял алтарь Зевса Геркея («Оградного»). Тут же, по соседству с Пандросионом, находился священный участок Кекропса, мифического царя Афин и отца Пандросы — Кекропион.

Верхняя часть целлы Эрехтейона была богато украшена. Под архитравом вдоль длинных сторон здания тянулась лента из пальметт, ограниченная сверху и снизу киматиями. Выше архитрава помещался фриз, незначительные фрагменты которого сохранились. Фриз был увенчан карнизом, над которым с западной и восточной стороны высились фронтоны, лишенные скульптурных композиций. Сама крыша была украшена акрообломков. Части которых были найдены среди строительных материалов, части которых были найдены среди строительных материалов. Поперечные стены и внутреннее убранство целлы утрачены вследствие разрушений, причиненных зданию в византийскую эпоху, когда оно было превращено в церковь.

К западной части главного здания храма примыкают два дополнительных портика. Северный, шестиколонный портик,

с четырьмя колоннами по фасаду и двумя по бокам, высотой 7,63 м, по отношению к площадке Акрополя находится на более низком уровне, чем южный, при этом по размеру он значительно больше и имеет в длину 12,53 м и в ширину 7,44 м, тогда как длина южного портика составляет всего 4,07 м при ширине 3,05 м. Южный портик замечателен тем, что в нем вместо колонн архитрав поддерживают шесть женских фигур, так называемых *кариатид*, четыре по фасаду и две по бокам.



Портик кариатид

Таким же совершенным произведением искусства является северный портик. Стена в глубине портика имела два прохода, из которых один упирался в главную дверь храма. Оформление этой двери само по себе представляло собой чудо искусства (обрамление ее, состоявшее из филигранных узоров, пальметт, ов и розеток, сохранилось). Эта дверь вела в святилище Посейдона-Эрехтея, зал размером 9,83 x 4,25 м, состоявший из трех помещений. Находящееся непосредственно за входом помещение называлось «Простомий» («Зал устья»). Традиция связывала это название с соленым источником, легендарным «морем Эрехтея», возникшим от удара трезубца Посейдона (посетителям храма показывали след от удара, не закрытый плитами пола). Простомий был связан небольшим проходом с двумя другими, также небольшими помещениями, отгороженными стеной от целлы Афины Полиады. Здесь находились алтари Посейдона, Бута и Гефеста.

Указанные помещения, составлявшие вторую часть главного здания храма, имели подземную камеру, *крипту*, соединенную подземным переходом с другой подобной криптой, находившейся под северным портиком.

Из Простомия одна дверь, расположенная в западной части помещения, вела в Пандросион, через другую, из южной части зала, можно было по ступеням подняться в южный портик.

Эрехтейон, последнее произведение классической греческой архитектуры на площадке Акрополя, был не только самым оригинальным, но и одним из самых совершенных произведений греческого искусства. На нем Афины исчерпали свои материальные и духовные возможности для украшения всеэллинского святилища. Изящные и утонченные формы, которые принял в Эрехтейоне ионический ордер, свидетельствуют о том, что Афины, создавая общеэллинский архитектурный стиль, продолжали ощущать себя частью ионического племени, склонного в своем зодчестве к грациозности и роскоши.

Созданный во времена Перикла архитектурный ансамбль Акрополя не только олицетворял величие Афинского государства, стоявшего во главе крупнейшего политического образования — Афинского морского союза, но и стал памятником, воплощающим эстетические и этические принципы эллинской культуры в целом. Плутарх писал об этих памятниках, что в них «светится изначальная свежая жизнь, которой не трогает время, точно эти произведения исполнены вечным дыханием весны и никогда не стареющей душой» (Плутарх. Перикл. 13).

Примечания

¹ Сохранилась надпись с постановлением афинского народного собрания о предоставлении жителям Самоса прав афинского гражданства. Надпись украшена барельефом, на котором изображена Афина, пожимающая руку Гере, покровительнице Самоса. Оба олимпийских божества выступают олицетворением государств, которым они покровительствуют.

² В литературе встречаются и другие даты постройки храма — например, 426—413 гг. до н. э., но ясно, что этот храм был построен ранее, чем Эрехтейон, время строительства которого можно точнее определить на основании сохранившихся отчетов (надписей).

Глава 3 ФИДИЙ И ЕГО ШКОЛА

Титаническая фигура Фидия, с именем которого связан высочайший расцвет изобразительного искусства Эллады в его наиболее совершенных формах, сопоставима по масштабам деятельности и творческому потенциалу с такими гигантами Возрождения, как Рафаэль или Микеланджело. Подобно им, он был разносторонним гением, не только художником и скульптором, но и архитектором, и инженером. К сожалению, многое в его творческой биографии остается для нас неясным. Редкие упоминания античных авторов относятся к позднему времени, когда факты, связанные с его жизнью и деятельностью, были уже основательно забыты. Сообщения источников, однако, сходятся в главном: Фидий осуществлял общее руководство созданием архитектурного ансамбля на Акрополе, направляя труд архитекторов, скульпторов и художников, работавших над сооружением и украшением вновь воздвигаемых храмов. В центре его внимания естественным образом находился Парфенон, главный храм государства, который должен был стать драгоценной оправой для произведения, ставшего делом всей его жизни — статуи Афины Парфенос, покровительницы города. Он поставил храм на самом высоком месте площадки Акрополя так, чтобы он доминировал над простирающимся у подножия скалы городом как символ величия и могущества Афин. Можно с уверенностью говорить о едином стиле Парфенона, и он сложился под влиянием Фидия.

О самых известных произведениях гениального афинского скульптора, доставивших ему всемирную славу — статуе Афине Парфенос и статуе Зевса Олимпийского, — мы можем судить лишь по описаниям древних авторов и крайне несовершенным копиям ремесленного типа, относящимся к эллинистическому и римскому времени. Но там, где индивидуальный стиль мастера получил наиболее четкое выражение, сохранившись до нашего времени в подлинных произведениях пластики, — как, например, во внутреннем фризе Парфенона или в статуарных

группах, украсивших фронтоны храма, — следует предполагать его непосредственное участие, хотя, разумеется, масштабы работ исключают возможность того, что он работал один, без учеников и помощников.

Фидий, сын афинянина Хармида, родился около 490 г. до н. э. По некоторым сведениям, школу искусства он проходил у Агелада из Аргоса, у которого учились тогда многие скульпторы, ставшие впоследствии знаменитыми мастерами, подобно Мирону и Поликлету. Но есть более серьезные основания считать его учеником Гегия, известного аттического скульптора того времени. Все же нельзя не отметить влияния пелопоннесской школы на его творчество, заметное в созданных им статуях богини Афины. Общение больших мастеров оказывало благотворное влияние на формирующееся искусство высокой классики. В подтверждение можно сослаться на известный рассказ Плиния о конкурсе на создание статуи раненой амазонки для храма Артемиды в Эфесе. Он происходил в третьей четверти V в. до н. э., и в нем приняли участие Фидий, Поликлет, Кресилай и Фрадмон. Жрецы не сумели определить, чья статуя лучше украсит храм, и предложили самим скульпторам решить, кто выиграл конкурс. Естественно, каждый назвал лучшей свою статую, но второе место все единодушно отдали Поликлету. Если верить Плинию, все скульпторы собрались для решения вопроса о первенстве, и это говорит о живом общении между ними.

Талант Фидия рано привлек внимание ведущих политических деятелей Афинского государства. В 50-х гг. V в. Фидий по поручению Кимона создал многофигурную композицию, отлив статуи из бронзы. Всего он изваял тринадцать фигур, которые были посвящены дельфийскому богу Аполлону в память о победе Мильтиада в битве при Марафоне.

В состав композиции входили олимпийские боги Афина, Аполлон, затем сам Мильтиад и герои-эпонимы аттических фил. Позже Фидий сблизился с Периклом, и с этого момента его судьба оказалась неразрывно связана с политической деятельностью вождя афинской демократии. Их связывала и личная дружба. В своем творчестве Фидий полностью подчинил свой художественный гений политическим замыслам и грандиозным проектам, рождавшимся в голове Перикла. По-видимому, перво-

начальные планы застройки Акрополя принадлежали Фидию, лишь позднее в них внесли свои коррективы архитекторы, непосредственно возводившие сооружения ансамбля.

Образ Афины в творчестве Фидия

Творческое наследие Фидия было поистине громадным, и в нем трудно отделить главное от второстепенного и случайного. Прежде всего, он создал образ богини Афины, олицетворения Афинского государства, в ее различных ипостасях. Как богиня — покровительница города она выступает в его творчестве под именем Афины Парфенос; как богиня-воительница — под именем Афины Арейи или Афины Промахос, как богиня мудрости и воплощение духовной, нравственной и физической красоты — под именем Афины Каллиморфос (Афина Лемния).

Хронологический порядок, в котором Фидий создавал свои статуи богини Афины, установить сейчас очень трудно, так как мы располагаем лишь косвенными данными. По-видимому, самой ранней была статуя Афины Арейи для храма богини в Платеях. Этот небольшой беотийский городок был единственным, кто выступил на помощь афинскому войску, когда персы в сентябре 490 г. до н. э. начали высаживаться у Марафона. Афиняне этого не забывали, и традиции дружбы между Платеями и Афинским государством оказались искренними и прочными. Статуя Афины Арейи была изготовлена из дерева и позолочена, местами покрыта золотыми листьями, лицо, руки и стопы ног были сделаны из мрамора. Такая техника называется *акролитной*. Афина была представлена одетой в пеплос, держащей в правой руке патеру, а в левой — щит и копье. Павсаний упоминает еще об одной ранней статуе Афины, сделанной Фидием для города Паллены на севере Пелопоннеса, но делает это сообщение без достаточной уверенности.

Афина Промахос («Афина, сражающаяся впереди») была отлита Фидием из трофейной бронзы, на которую было переплавлено захваченное у персов оружие после битвы при Марафоне. Огромная статуя была поднята на массивный высокий пьедестал, основание которого и сейчас можно различить на площадке Акрополя Афин между Пропилеями и Парфеноном. Высота ее достигала, по некоторым сведениям, 15 м. Здесь, как и впоследствии, сказалась любовь Фидия к большим формам.

По сообщению Павсания, блеск позолоченного копья Афины Промахос могли видеть моряки, огибающие мыс Суний, южн-ую оконечность Аттики. Современные исследователи подвер-гают это сообщение Павсания справедливой критике, так как расстояние слишком велико. Перизгет, возможно, ошибся, пе-редавая слова своих гидов в путешествии по Аттике. Речь шла, по всей вероятности, о том, что блеск навершия копья статуи был виден тем морякам, которые подплывали к гавани Афин — Пирею.

В образе Афины Промахос, или Эноплос («Всеоружной»), был заключен глубокий символический смысл. Афины были тем государством Древней Эллады, которое сплотило греков в их справедливой освободительной борьбе против персидского нашествия. Афины действительно сражались «впереды всех» — достаточно вспомнить, что афинский флот сыграл решающую роль в морском сражении при Саламине (480 г. до н. э.), решившем, как и битва при Платеях (479 г.), исход Греко-персид-ских войн.

Статуя Афины Промахос была создана в начале 60-х гг. V в. до н. э. После нее он изваял статую Афины Лемнии, так-же из бронзы, создав поразительный по красоте и богатству идей образ Афины — богини мудрости, высокой нравствен-ной чистоты. Это произведение было заказано Фидию в сере-дине 50-х гг. афинскими военными поселенцами (*клерухами*), жителями острова Лемнос, как посвященный дар родному городу и его богине-покровительнице. Она была поставлена близ места, где позже были воздвигнуты Пропилеи, и получи-ла название Афины Лемнии. Богиня была представлена с не-покрытой головой, держащей в правой руке шлем. Ее пышные кудри были перехвачены тенией, из под которой выбивались непокорные локоны. Опираясь на копье, она стояла в позе, далекой от обычной для богини-воительницы, глубоко заду-мавшись. Импозантной фронтальной позе соответствовала тяжелая ткань дорического пеплоса с эгидой и горгонейоном на груди, в который она была одета. Драпировка ее одежды, живущей сама по себе, по законам искусства, созданным Фи-дием, порождала ощущение необыкновенной естественности и свободы. Игра светотени, возникающая благодаря множеству складок одежды Афины, соединение живописного и пластиче-ского эффектов — все это составляло один из важнейших эле-

ментов искусства вы-сокой классики.

Лицо Афины Лем-нии — идеально пре-красный образ нрав-ственной чистоты и силы. Афина выступа-ет здесь как богиня све-та и мудрости, символ божественного разума и покровительница духовного прогресса, центром которого бы-ли Афины Перикла.

Наиболее близкой к оригиналу копией статуи Афины Лем-нии считается храня-щаяся в Дрездене фи-гура Афины высотой около 2 м.

Могущество и вели-чие Афинского госу-дарства с наибольшей силой было воплощено Фидием в статуе Афи-ны Парфенос («Афины Девы»), предназначен-ной для Парфенона. Как и статуя Зевса Олимпийского, Афи-на Парфенос была из-ваяна из золота и сло-новой кости. Работа над этим выдающим-ся произведением ис-кусства заняла около девяти лет — с 447 г., когда началось строи-тельство Парфенона,



Фидий. Афина Лемния

и до 438 г., когда храм был освящен и в нем была помещена статуя, созданная Фидием¹.

Остов статуи был деревянным, и для его сооружения (ему предстояло выдержать огромную тяжесть) требовались особые познания в инженерном искусстве. На этом остоле монтировались детали фигуры. Открытые части тела — лицо, шея, руки — были изготовлены из слоновой кости; одежда, украшения и шлем были изготовлены из золота. Золотые листы чеканились по заранее подготовленным формам. Согласно сведениям, сохранившимся у древних авторов, для изготовления золотой одежды Афины Парфенос потребовалось свыше сорока талантов золота².

Богиня стояла прямо, в спокойной, полной торжественного величия позе. Тяжесть тела была перенесена на правую ногу, левая была слегка согнута, что создавало впечатление непринужденности и свободы и позволяло живописно сгруппировать складки высоко подпоясанного дорического пеплоса. Они мощным потоком струились вдоль правой ноги, левая нога и бедро отчетливо вырисовывались в соответствии с позой Афины. Шея и грудь богини были покрыты чешуйчатой, отороченной змеями, эгидой, волшебной шкурой козы Амалфеи, некогда вскормившей Зевса, которая служила оружием Афины, испускающим молнии (в мифологическом образе эгиды нашла фантастическое отражение картина грозового облака). В центре эгиды был помещен горгонеийон — голова Медузы Горгоны из слоновой кости. Длинное копье Афины было прислонено к левому плечу. Левая рука покоилась на круглом щите, в центре которого также сверкала золотом голова Медузы, окруженная рельефными изображениями битвы греков с амазонками. Внутренняя сторона щита была расписана изображениями олимпийских богов, сражающихся с гигантами. На вытянутой руке Афина держала золотую статую Ники, богини Победы, своей постоянной спутницы, выполненную в человеческий рост. Рука опиралась на подставку в виде колонны. Толстые подошвы сандалий Афины украшали сцены кентавромахии, а на базе статуи высотой 1,2 м были изображены сцены из мифа о Пандоре. На голове Афины был шлем, украшенный изображением сфинкса между двумя крылатыми конями — Пегасами. Эти мифические чудовища, как и горгонеийон на эгиде, были *апофротейями* — магическими символами, оберегающими от несчастий. Над сфинк-

сом и Пегасами возвышались пышные золотые султаны.

Сюжеты украшений щита Афины Парфенос проецировали в прошлое победы греков в Греко-персидских войнах, закончившихся совсем недавно, в 448 г. до н. э., Каллиевым миром. Эти два события — заключение Каллиева мира и начавшееся в 447 г. строительство Парфенона — были, несомненно, связаны.

Афина Парфенос одновременно была своеобразной хранительницей части золотого запаса Афинского государства. Все детали золотой одежды статуи были внесены в инвентарь и тщательно взвешены. Это золото могло быть снято в случае, если государство нуждалось в средствах, и возвращено обратно, как можно заключить из слов Фукидида.

Колоссальная статуя Афины Парфенос была помещена в храм так, чтобы на нее падал свет, лившийся из специального отверстия в крыше (*гипетры*). В полусумраке храма сверкающая золотом статуя производила неизгладимое, почти мистическое впечатление. Пришедший поклониться богине зритель проникался верой в ее могущество — и в могущество государства, символом и покровительницей которого она была. В созданном Фидием образе нашли отражение величие и мощь афинского государства, уверенность в будущем его граждан, их независимость и свобода, незыблемость основ афинской демократии. В известном смысле творчество Фидия было политизированным, созвучным тем идеям и замыслам, которые проводил в своей политической деятельности его друг Перикл.

Сведения о судьбе статуи Афины Парфенос теряются в веках. Изготовленная из дорогих материалов, она была ограблена еще в древности, а то, что от нее оставалось, было перевезено в Константинополь после того, как отправление «языческих» культов было запрещено специальным эдиктом Феодосия II.



Фрагмент щита статуи Афины Парфенос



Афина Варвакионская. Копия статуи Афины Парфенос

Известное представление об Афине Парфенос дает ремесленная копия римского времени, найденная в предместье Афин, Варвакионе, в 1880 г. Несмотря на жесткость работы копииста, она довольно точно воспроизводит общий вид произведения Фидия. На хранящемся в Эрмитаже медальоне, найденном в Керчи в кургане Куль-Оба, изображена голова Афины Парфенос в шлеме со сфинксом, Пегасами и грифонами на боковых щитках.

С созданием статуи Афины Парфенос связана личная трагедия художника. Он был обвинен в краже золота, использованного для одежды Афины, а также в святотатстве, выразившемся в том, что он изобразил себя и Перикла на щите богини среди воинов, сражающихся с амазонками. Как пишет Плутарх в биографии Перикла, «улик в воровстве не оказалось. По совету Перикла Фидий с самого начала так расположил золото на статуе, так обложил ее золотыми листами, что их можно было все снять и проверить вес» (Плутарх. Перикл. 31). Тем не менее, как сообщает тот же автор, Фидий был заключен в тюрьму и умер там от болезни.

Скульптуры Парфенона

От всех статуй богини Афины, созданных Фидием, практически ничего не сохранилось. Поэтому скульптуры Парфенона, несмотря на то, что они сохранились лишь в виде фрагментов большей или меньшей величины, являются теми подлинниками, которые могут, как уже говорилось выше, дать адекватное представление о Фидии как о художнике, о его понимании формы, восприятии образа человека или божества. Но здесь мы сталкиваемся с известными трудностями. Статуи и барельефы храма обнаруживают определенные различия в языке форм, и они отмечены и в метопах, и в фигурах фронтонных композиций, и даже во внутреннем фризе целлы. Единственное объяснение может состоять в том, что в работе над скульптурным декором храма принимали участие многочисленные мастера — прежде всего ученики Фидия и, возможно, мастера, привлекавшиеся со стороны. Эти различия явились следствием особенностей художнического дара мастера, которому было поручено создание той или иной фигуры или группы.

Судьба Парфенона и его скульптурного декора, равно как, впрочем, и остальных шедевров архитектурного ансамбля афинского Акрополя, поистине трагична.

Как уже упоминалось, декретом Феодосия II от 426 г. н. э. отправление культа олимпийских богов было запрещено, и Парфенон перестал быть действующим храмом. Тогда же, вероятно, была перенесена в Константинополь статуя Афины Парфенос. Затем Парфенон был превращен в христианскую церковь и подвергся полной внутренней перестройке. Пострадал и внешний облик здания, когда его приспособляли к византийскому обряду (особенно это коснулось рельефов метоп).

Крестоносцы, захватившие Константинополь в 1204 г., подвергли храм очередному ограблению, но он все же оставался в основных чертах таким, каким его создали Фидий, Иктин и Калликрат во времена Перикла. В 1453 г. турки-османы, захватив Константинополь, положили конец тысячелетней Византийской империи. Афины отныне подпали под власть турок. В 1460 г. Парфенон был превращен в мечеть и к нему был пристроен минарет.

В XVII в. отношения между Османской империей и Европой улучшились, и европейские путешественники получили возможность посещать Грецию. Многие из них стремились пополнить при этом свои коллекции произведениями древнегреческого искусства.

В 1674 г. французский посол в Оттоманской Порте маркиз де Нуантель получил разрешение посетить Афины. Сопровождаемый художником Жаком Карреем, он осмотрел Парфенон. Карандашные рисунки, выполненные при этом Карреем, оказались впоследствии документом первостатейной важности, так как на их основе можно было получить представление о расположении фигур в статуарных группах, украшавших фронтоны храма до его разрушения от взрыва в 1687 г., после которого стены целлы вместе со значительной частью фриза были уничтожены, обломки барельефов и скульптур усеяли большую площадь, двадцать восемь колонн были разбиты. Венецианский дож Морозини приказал снять с западного фронтона храма статую Посейдона и коней от колесницы Афины, но неумелые действия лиц, выполнявших приказ дожа, привели к тому, что эти фигуры упали на землю и превратились в груды обломков.

Тяжелый урон Парфенону нанесли действия лорда Эльджина, с 1799 г. английского посла при Оттоманской Порте. Он получил от султана разрешение вывезти из Афин «камни с древними надписями и фигурами». Рабочие, снимавшие ме-

топы с внешнего фриза Парфенона, повредили то, что еще сохранялось нетронутым в древнем храме. Были ограблены и другие памятники Акрополя, Эрехтейон и храм Ники Аптерос. Всего Эльджин вывез в Лондон двенадцать статуй, снятых с фронтонов Парфенона, пятнадцать метоп с внешнего фриза и пятьдесят шесть плит с внутреннего фриза целлы Парфенона, барельефы с храма Ники Аптерос, колонну с восточного портика Эрехтейона и кариатиду с того же храма.

Для перевозки потребовалась целая флотилия, доставлявшая эти произведения искусства в Лондон с 1802 по 1812 гг., при этом часть награбленных сокровищ погибла при кораблекрушении у мыса Малей. В 1816 г. по решению английского парламента Британский музей купил «мраморы Эльджина» за 35 000 фунтов стерлингов, и с тех пор они хранятся там, несмотря на протесты правительства современной Греции.

Метопы внешнего фриза

Рельефные изображения метоп внешнего фриза Парфенона в большинстве приближаются к типу круглой скульптуры — они в очень малой степени связаны с плитами, из которых высечены. Форма плит почти квадратная — 1,34 x 1,27 м. На фоне плит, окрашенных в интенсивный красный цвет, фигуры рельефов, благодаря золотистому цвету пентелийского мрамора, выглядели особенно нарядно и живописно. К сожалению, акты вандализма христианских монахов, тщательно выскабливавших «языческих богов» в VII в. н. э., когда Парфенон был превращен в христианскую церковь, фактически уничтожили метопы западной, северной и восточной части фриза. Оставшиеся следы фигурных изображений ставят исследователя, пытающегося определить сюжет изображения, в тупик, настолько сильно они повреждены. Художественная ценность метоп неодинакова, наиболее ценными считаются метопы южной стороны, по счастливой случайности сохранившиеся сравнительно хорошо. Но и они жестоко пострадали от взрыва 1687 г. Почти половина из них была уничтожена, остальные оказались в Британском музее (как уже указывалось выше). Каррей зарисовал почти все метопы южной стороны, и эти рисунки обладают значительной ценностью, позволяя получить представление о тех рельефах, которые были уничтожены взрывом.



Метопы северной стороны Парфенона. Две богини (Афина и Гера?)

Сюжетом метоп главной, восточной, стороны храма была битва богов с гигантами. Состояние метоп не позволяет точно идентифицировать олимпийских богов, принимающих участие в сражении. По-видимому, первая из них изображала схватку Афины с гигантом Энкеладом (по другим версиям, здесь выступал Гермес). На следующих плитах были представлены сцены битвы, в которых принимали участие Дионис, затем Арес (судя по остаткам щита), и Посейдон, обрушивший на гиганта целую скалу.

На метопе № 9 по львиной шкуре, которая на нем надета, можно узнать Геракла (он является единственным участником схватки, не входящим в число олимпийских богов).

Сюжеты метоп северной стороны храма были взяты из Троянского цикла мифов. Здесь была изображена высадка ахейского войска на троянскую землю (или, как полагают некоторые ученые, отплытие ахейцев на близлежащий остров Тенедос накануне взятия Трои). На некоторых плитах мы видим троянских женщин, а также прекрасную Елену, прильнувшую к статуе Афины в поисках защиты. Ее поддерживает Афродита, на плече которой сидит Эрот. Здесь же представлен Эней, спасающийся из взятой ахейцами Трои вместе с отцом Анхизом и малолетним сыном (метопы № 28).

Некоторые исследователи считают, что в основу сюжета всех тридцати двух метоп северной стороны храма положена эпическая поэма «Взятие Илиона» (ее использовал также Полигнот для своих картин в «Пестрой галерее» и в дельфийской леске книдян). Выбор темы также можно поставить в связь с недавно завершившимися Греко-персидскими войнами. События, отраженные в этой части внешнего фриза Парфенона, разворачиваются в течение одного дня, от восхода до заката солнца. Действительно, если допустить, что на метопе № 1

этого цикла изображен бог Гелиос, а на № 28 — богиня луны Селена, то оба эти божества как бы замыкают весь цикл изображений. Однако повреждения, причиненные этой части фриза, настолько велики, что все предположения оказываются трудно доказуемыми.

На четырнадцати метопах западного фасада, где в большинстве сохранились лишь контуры фигур, была изображена амазономмахия — один из популярных аттических мифов. Согласно этому преданию, всадницы амазонки пытались захватить Акрополь Афин, но с ними отважно сражался афинский царь Тесей, основатель Афинского государства. Одежда амазонок и их головные уборы изображены в восточном стиле. В этом можно увидеть намек на события недавнего прошлого, когда в 480 г. до н. э. персы захватили афинский Акрополь.

Амазономмахия была излюбленным сюжетом греческих скульпторов и живописцев, так как открывала широкие возможности для создания живописных групп, где в ожесточенной схватке переплетались фигуры животных и людей в сложных ракурсах, отражающих динамику борьбы. На тех метопах западного фасада, где передний план предоставлен амазонкам, они выступают победителями; там же, где главное место занимают греки, побеждают они или же схватка происходит на равных.

Из метоп южной стороны сохранилось восемнадцать (пятнадцать в Британском музее, одна *in situ*, одна в Лувре и одна в музее Акрополя в Афинах), но рисунки Каррея позволяют восстановить общий вид всех тридцати двух, украшавших эту сторону храма. Первые двенадцать метоп и последние, с №№ 22 по 32, содержат сцены кентавромахии — сюжета, которому была посвящена статуарная композиция западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Но в отличие от пелопоннесских мастеров, у которых эта композиция пронизана внутренним единством и роли участников строго распределены, четко выделены главные фигуры — Тесея и Пиритоя, а всей схваткой руководит Аполлон, на фризе Парфенона представлены отдельные поединки или отдельные сцены похищения девушек-лапифянок.

Сюжет метоп, начиная с №№ 13 по 21 включительно, остается загадочным. Здесь, несомненно, отражен какой-то мифологический цикл, но он не поддается точной идентификации. Некоторые склонны предполагать, что метопы этого ряда

посвящены мифу об Эрихтонии, что было бы вполне логично, поскольку он связан с мифами о богине Афине. В изложении Аполлодора миф заключается в следующем: «Афина пришла к Гефесту, желая изготовить себе оружие. Гефест, отвергнувший Афродитой, проникся страстью к Афине и стал ее преследовать, та же стала от него убегать. Когда Гефест с большим трудом (ведь он был хромым) догнал ее, то попытался с ней сойтись. Афина, будучи целомудренной девой, не допустила его к себе, и тот пролил семя на ногу богини. Афина с отвращением клочком шерсти вытерла это семя и бросила на землю. После того как она убежала, из этого брошенного в землю семени родился Эрихтоний. Афина тайно от всех богов воспитала его, желая сделать его бессмертным. Положив Эрихтония в ларец, она отдала его Пандросе, дочери Кекропса, на сохранение, запретив ей открывать этот ларец. Но сестры Пандросы из любопытства открыли его и увидели дитя, тело которого обвил дракон. Как рассказывают некоторые, они были убиты этим драконом» (Аполлодор. Мифологическая библиотека. III. 14. 6–7).

На метопах № 14 действительно изображена женская фигура, держащая в руках предмет, по форме напоминающий ларец. Но все последующие метопы не позволяют сблизить это изображение с приведенным выше мифом.

Метопы, на которых изображены поединки между греками-лапидами и кентаврами, распадаются на ряд глубоко драматических сцен. Их можно разделить на группы, положив в основу деления тип головы кентавра и степень интенсивности схваток.

Первая группа создана мастером, находившимся под влиянием стиля западного фронтона храма Зевса в Олимпии. Столкновения лапидов с кентаврами здесь носят характер противостояния, а головы кентавров более напоминают человеческие. В другой группе метопа поединки носят более ожесточенный характер. Кентавр одной рукой хватается лапиды за горло и душист его, занеся другую руку с камнем, чтобы ударом раздробить голову своего противника (метопа № 1). В ожесточении кентавры хватают огромные сосуды для воды — гидры, принесенные для свадебного обряда, чтобы обрушить их на головы лапидов. Косматые головы кентавров с зверски выпученными глазами, их дикие гримасы производят отталкивающее впечатление³. Мастера, создавшие эти метопы, тяго-

тели к архаизирующему стилю. В восьми метопах победы одерживают кентавры, и только в шести — лапиды. В остальных судьба поединка еще не решена.

Детальное исследование метопа южной стороны храма, пропорций фигур как кентавров, так и лапидов, позволяет сделать вывод, что в основу художественного воплощения сюжета кентавромахии здесь был положен единый художественный замысел, и он принадлежал Фидию. В кентаврах Парфенона гораздо меньше звериных черт, заметных у фигур западного фронтона храма Зевса в Олимпии, где мы видим кусающихся кентавров, хватающих лапидов за волосы и тащущих их по земле. Схватки на метопах Парфенона чаще идут на равных (кентавр замахивается гидрией, чтобы обрушить ее на лапиды, тот же прикрывается щитом). Сами лапиды Парфенона значительно стройнее, изящнее, чем олимпийские: это уже черты аттической школы, сложившейся к этому времени под влиянием Фидия.

Высокими художественными достоинствами отличаются метопа №№ 27 и 28, являющиеся настоящими шедеврами искусства пластики по замыслу и исполнению.

Композиция метопа № 27 поражает смелостью и оригинальностью решения задачи, которую поставил перед собой художник. Юный лапиды, с великолепно промоделированным стройным телом атлета, устремлен прямо на зрителя: охватив левой рукой за горло кентавра, судорожно изогнувшегося в попытке освободиться, он занес вверх правую руку, чтобы нанести ему смертельный удар. Стройность и изящество гармонически сложенной лапиды подчеркнуто выделяется на фоне широко распахнутой, как бы отброшенной ветром, хламиды, волнообразные складки которой создают дополнительный живописный эффект. Композиция метопа полна экспрессии, достигнутой благодаря сочетанию двух осей стремительного движения, пер-



Поединок лапиды и кентавра



Лапиф, побеждающий кентавра



Кентавр и сраженный лапиф

пендикулярных друг другу, — кентавра, рвущегося вперед, и лапифа, устремляющегося на зрителя в порыве борьбы.

Некоторые исследователи склонны полагать, что исполнение этой метопы принадлежит лично Фидию. Строение тела лапифа здесь особенно близко напоминает фигуры лежащих богов с западного фронтона Парфенона.

В этой метопе лапиф выступает победителем, но уже в следующей метопе, № 28, побеждает кентавр. Мы видим здесь конец поединка. Тело убитого лапифа, безжизненно обмякшее, уже лежит на земле бездыханным, и над ним победно потрясает львиной шкурой кентавр.

Обращает на себя внимание атрибут кентавра — львиная шкура. В греческой мифологии кентавры отнюдь не безликая толпа чудовищ, и каждый из них имеет свой характер, свое имя, свой род занятий. В большинстве они занимаются охотой на диких зверей. Воспитатель Ахиллеса кентавр Хирон кормил своего юного питомца внутренностями львов и костным мозгом медведей. У многих первобытных народов существует поверье, что вместе с мясом съеденного животного человек приобретает его качества, силу и отвагу.

Фриз целлы Парфенона

Историк Фукидид в составленной им речи Перикла над телами павших воинов назвавший Афины «школой Эллады», мог бы при этом добавить, что граждане этого города были не толь-

ко учителями, но и самыми прилежными, талантливыми и любознательными учениками, для которых все новое и неизведанное, будь то экзотическое животное, описание неведомой страны, произведение изобразительного искусства или литературы, обладало необыкновенной привлекательностью. Для художников Афин времени Перикла характерен постоянный поиск новых форм и выразительных средств. При этом каждая творческая личность могла рассчитывать на самые благоприятные условия для развития своего таланта, своих творческих способностей (об этом также пишет Фукидид в указанном месте своего труда). Открытость афинского гражданского общества, энергичный и предприимчивый характер граждан, отнюдь не противопоставляющих себя остальному эллинскому миру (как это делали спартанцы), сочетались у них с гордостью за свое героическое прошлое и блистательное настоящее: они гордились своей свободой и равенством всех перед законом, своим демократическим устройством, освященным веками.

Эти особенности характера афинского гражданина были в самой высокой степени свойственны таланту Фидия. Пожалуй, только он мог решиться на создание громадной пластической композиции длиной 160 м, украсившей на ионический манер верх целлы Парфенона, в которой вместо героев мифов и эпических поэм выступали граждане Афин, его современники и зрители, которым предстояло оценить его творческие достижения. На этом ионическом фризе, зофоре, была изображена панафинейская процессия, заключительный обряд Великих Панафиней, праздновавшихся в июле один раз в четыре года. Праздник был посвящен дню рождения богини. Торжественная процессия начиналась в предместье Афин и проходила по городу, чтобы подняться затем на Акрополь и там в торжественной обстановке передать жрецам для древней деревянной статуи Афины новый пеплос, на котором избранные матроны и девушки Афин вышли сцены гигантомахии.

В процессии принимали участие именитые граждане и гражданки Афин, юноши, девушки и даже дети; шли животные, которых должны были быть принесены в жертву богине; несли сосуды для совершения обрядов и различные другие священные атрибуты.

Фриз тянулся вдоль стены целлы на высоте 11 м от уровня стилобата. Высота плит составляла 1 м, длина колебалась до 4,25 м. Плиты были несколько наклонены для лучшего обзора



Всадники. Фриз целлы

ния, пентелийский мрамор плитоттенялся бронзовыми деталями (очень рано исчезнувшими) и полихромией. По всей длине фриза были размещены около четырехсот фигур людей и до двухсот животных. От этого фриза сохранилось 75 м, хранящихся в Британском музее, 19 м находятся *in situ* на западной стороне Парфенона, 35 м в других музеях (главным образом в музее Акрополя в Афинах) и 31 м уничтожен.

Фриз изображает процессию разделенной на два потока, и оба они начинаются в юго-западном углу Парфенона. Один поток движется вдоль узкой западной стороны фасада на север вдоль северной стороны храма, другой — вдоль южной стороны. Оба потока соединялись на главной, восточной стороне, где располагался вход в храм. В середине восточной стороны была изображена главная часть обряда — сцена передачи пеплоса.

В каждом из двух потоков торжественная процессия замыкалась группой юных всадников, кавалькады которых занимали значительную часть фриза.

Фигуры всадников (кавалерия была предметом особых забот и гордости афинян) и кони, изображенные на фризе, поражают высокой художественностью исполнения. Строго индивидуальна посадка всадников, их одежда, жесты, которые нигде не повторяются. Они сидят на конях настолько естественно и свободно, кони и всадники настолько слиты воедино, что здесь можно с уверенностью говорить о длительной подготовке всадников к участию в процессии. По некоторым сведениям, в XIX в. детей английских аристократов учили правильной посадке на коне, показывая им всадников на «мраморах Эльджина».

На западном фасаде мы застаем процессию в стадии подготовки к движению. Некоторые всадники еще не сели на коней, приводя в порядок одежду, обувь и взнуздывая коней с помощью юных помощников, другие уже скачут, в одиночку или

попарно, чтобы догнать главный поток процессии на северной стороне. Всадники не имеют ни седел, ни стремян (их древние греки не знали). Передний всадник, полностью обнаженный (его плащ развеивается за спиной), с венком на голове, оборачивается в непринужденной позе к своему товарищу; венок и уздечка были сделаны из бронзы.

Северная часть фриза начинается с приготовлений всадников: мальчик помогает старшему всаднику, поправляя его одежду. Далее показана группа скачущих галопом всадников, спокойная и уверенная посадка которых контрастирует с нервными движениями породистых коней.

На южной части фриза кавалькада движется в большем порядке, но и здесь мы сталкиваемся с бесконечным разнообразием деталей.

Как на северной, так и на южной части фриза движутся боевые колесницы, запряженные четверью конями, на которых стоят возничие и гоплиты (попарно на каждой). Возничие одеты в длинную, до пят, одежду, воины имеют на голове шлем и держат в руке щит. Между колесницами появляются в разных местах распорядители процессии, регулирующие скорость движения. Перед боевыми колесницами шествуют старцы с оливковыми ветвями, музыканты с лирами и флейтами в руках, мальчики, несущие кувшины и жертвенные чаши. У восточного конца каждой длинной стороны храма были изображены жертвенные животные и их погонщики, овцы и телки на северной стороне, на южной стороне только телки, из которых одна мычит, задрав кверху голову.

Головные части обоих потоков процессии огибают углы восточного фасада, на которых они выступают как две симметричные группы,двигающиеся с обеих сторон к середине. Здесь изображены одетые в длинные хитоны девы, несущие жертвенные сосуды, курильницы с благоухающими смолами, кувшины и чаши.



Юноши, ведущие жертвенных животных



Девушка, несущая
жертвенный сосуд

Центральный акт обряда изображен над главным входом в храм на восточной стороне, ровно посередине. Бородатый жрец в длинной одежде принимает пеплос для Афины, ему помогает юноша. Слева от него жрица Афины снимает с головы одной из дев скамейку, покрытую подушкой, позади стоит другая дева, также со скамейкой на голове. Эти скамейки имеют значение символического приглашения для богов принять участие в праздничной церемонии. Действительно, все двенадцать олимпийских богов присутствуют здесь, по шесть с каждой стороны главной сцены. Своим присутствием они благословля-

ют праздник. Зевс занимает почетное место, слева от главной сцены. Он сидит на троне и оборачивается к Гере, которая слегка приподнимает покрывало рукой (жест, символизирующий интимную близость супругов). У ног Геры стоит крылатая богиня Ирида, вестница богов, рядом сидит бог войны Арес в непринужденной свободной позе, обняв руками колено, за ним богиня земледелия Деметра, держащая факел, задумчиво подперев рукой подбородок, грустит о своей дочери Персефоне. В конце этого ряда сидят, повернувшись друг к другу спинами, Дионис и Гермес — вестник богов. Дионис прислонился к плечу Гермеса, на коленях у которого лежит его дорожная шляпа (некогда он держал в руках бронзовый жезл вестника). По другую сторону центральной сцены первой сидит Афина, беседующая с Гефестом, хромым богом кузнечного ремесла. Эгида лежит у Афины на коленях, вблизи ее правой руки видны отверстия, где крепилось копье, изготовленное из бронзы. Гефест опирается на костыль, которым подпирает свое правое плечо. Далее на одной плите изображены бог моря Посейдон, бог музыки, света и солнца Аполлон и его сестра, богиня охо-



Посейдон, Аполлон, Артемида

ты Артемида. Это одна из самых прекрасных частей фриза, которую, как предполагают некоторые, исполнил Алкамен, ученик Фидия. Одевания Посейдона и Аполлона оставляют открытыми верхнюю часть тела. Бросается в глаза различие в моделировке тела Посейдона, уже немолодого человека с окладистой бородой, и Аполлона. Несколько оплывшие формы мышц груди и полные руки бога моря предвещают приближение старости, тогда как тело юного Аполлона, с шапкой кудрявых волос на голове, идеально прекрасно в его пластических формах. Рядом сидящая Артемида обычным жестом женщины поправляет спадающую с плеча одежду. Эта прекрасно сохранившаяся плита фриза хранится в Афинах, в музее Акрополя.

От изображений остальных олимпийских богов, Афродиты и ее сына Эроса, сохранились лишь фрагменты. Боги окружены двумя группами пожилых людей, из которых четверо стоят справа и шестеро слева. Опираясь на посохи, они стоят в непринужденной позе, которая свидетельствует, что они также

принадлежат к неземным участникам церемонии. Возможно, здесь изображены эпонимные герои десяти аттических фил.

Несмотря на то что различные части фриза были, без сомнения, выполнены несколькими мастерами, он обладает четко выраженным стилистическим единством и был, вне всяких сомнений, выполнен по эскизам и указаниям Фидия.

Панафинейский фриз был вырезанным в камне гимном не только в честь богини Афины, покровительницы города, но и в честь всей гражданской общины Афин: это был ее портрет, созданный на века и тысячелетия. Ничего подобного до этого в истории мирового искусства никогда не создавалось. Вместе с тем Фидий изображал здесь то, что он неоднократно наблюдал, с точностью до мельчайших деталей. Лица людей, участвующих в изображенной им Панафинейской процессии, не имеют, естественно, портретных черт — и в то же время это были современные ему афиняне. Люди, участники процессии, были изображены реалистически настолько, насколько позволяли традиции типизации классического искусства.

Если сравнивать Панафинейский фриз с метопами внешнего фриза Парфенона, то можно заметить, что в нем значительно сильнее выражено единство стиля, что говорит о повышенном внимании, которое уделил Фидий этой части декора храма. Он сознавал уникальность созданного им произведения искусства и, вероятно, гордился им больше, чем другими своими произведениями.

Статуарные композиции фронтонов Парфенона

Треугольное пространство фронтонов греческого храма, ограниченное скатами крыши, ставило скульпторов, которые должны были украсить эти фронтоны статуарными композициями, перед трудной задачей. Важно было не только выбрать сюжет, связанный с божеством, обитающим в храме, который можно было бы вписать в это пространство, но и разместить фигуры, значительную часть которых приходилось усаживать и укладывать в зависимости от занимаемого ими места, добиваясь естественности поз так, чтобы не пострадало единство художественного замысла автора. При этом надо было еще учесть законы симметрии, а также то впечатление, которое композиция должна была производить на зрителя, смотрящего на украшения фронтона снизу вверх.

Статуарные композиции фронтонов Парфенона естественным образом были связаны с мифами об Афине. На западном фронтоне был изображен «спор об Аттике», по выражению Павсания, между Посейдоном и Афиной. Миф изложен у Аполлодора следующим образом: «Кекропс был автохтоном, тело у него было сросшееся из тела человека и дракона. Он стал первым царем в Аттике, и эту страну, прежде называвшуюся Актотой, назвал по своему имени Кекропией. При нем, как говорят, боги решили поделить между собой города, где бы каждый из них пользовался только ему одному принадлежащими почестями. В Аттику первым пришел Посейдон и, ударив трезубцем о землю посреди Акрополя, явил источник морской воды, который ныне называют Эрехтеидой. После него пришла Афина и в присутствии Кекропса вырастила оливу, которую теперь показывают в Пандросии. Когда после этого между двумя богами начался спор из-за обладания Аттикой, Зевс разрешил его, дав им судьями не Кекропса и Краная, как говорят некоторые, и не Эрисихтона, а двенадцать олимпийских богов. Эти боги изрекли приговор, согласно которому эта страна должна была принадлежать Афине, так как Кекропс засвидетельствовал, что Афина первой там вырастила оливу. Афина назвала город по своему имени Афинами. Посейдон же, разгневавшись, затопил Триасийскую равнину и двинул море на Аттику» (Аполлодор. Мифологическая библиотека. III. 14. 1).

Те, кто пытается хотя бы в общих чертах получить представление о статуарной композиции западного фронтона, наталкиваются на большие трудности. То, что от нее осталось и хранится в различных музеях мира, — это фрагменты, часто лишь торсы, лишенные головы и конечностей. Рисунки Каррея (их часто называют также «анонимом Нуантеля», так как нет уверенности в их авторстве) носят беглый характер и, в лучшем случае, лишь помогают представить себе расположение фигур. К 1674 г., когда маркиз Нуантель посетил Афины, фронтоны были уже основательно повреждены.

Сопоставляя все данные — рисунки Каррея, описания путешественников, сохранившиеся фрагменты, — можно все же представить себе, как в общих чертах выглядела статуарная композиция западного фронтона.

В центре, в самой высокой части тимпана, располагались две фигуры — Афина и Посейдон. Спор уже был решен в пользу

Афины, и торжествующая победу богиня устремлялась к своей колеснице. Оскорбленный Посейдон, наклонившийся вперед в стремительном движении, тоже направлялся к своей; порывистый характер поведения богов свидетельствовал о еще неостывшем волнении по поводу пережитого состязания. Между Афиной и Посейдоном находилось оливковое дерево.

Вздыбленные кони, запряженные в колесницы обоих богов, расположенные симметрично с той и другой стороны, подчеркивали напряженность момента. Точно так же все остальные фигуры композиции делились на группу Афины (в северной стороне) и группу Посейдона. В обеих группах за колесницами располагались второстепенные персонажи. У колесницы Афины стоял ее возничий — богиня Ника, и соответственно у колесницы Посейдона также находился возница, в роли которого выступала его супруга Амфитрита. В северном углу полулежала, опирающаяся на левый локоть мужская фигура, в которой хотят видеть бога реки Кефиса (или Илисса), протекающей в Аттике. Далее за ним расположены фигуры Кекропса и его дочерей — Пандросы, Аглавры и Герсы. Между Кекропсом и прильнувшей к нему фигурой дочери (Пандросы?) лежала свернувшаяся кольцами змея (в древнейших мифах Аттики, как видно также из цитированного выше отрывка Аполлодора, образ первого царя Аттики Кекропса связан со змеей).

Около Ники, с трудом сдерживающей пару вздыбленных коней, можно было различить фигуру Гермеса, и соответственно в группе Посейдона у его колесницы была изображена летящая Ирида, вестница богов. Под колесницей Посейдона было изображено морское чудовище в виде огромной змеи — оно напоминало об угрозе Посейдона затопить часть Аттики. Далее располагались другие персонажи аттических мифов — Орития и ее сыновья — Калаид и Зет. За ними, ближе к южному углу фронтона, были размещены Ион и Креуса, далее женщина с мальчиком на коленях (возможно, Прокрида или Прокна с Итисом) и в самом углу — мужская фигура, за которой располагалась последняя в этой группе женская фигура (Каллироя).

Все эти идентификации, конечно, приблизительны, но нет сомнения, что выступать в качестве зрителей главного события, спора Афины и Посейдона, могли только герои древних аттических мифов.

На рисунке Каррея отсутствуют кони Посейдона и две статуи, которые были утрачены еще в средние века. Образовавшаяся брешь была заполнена кирпичной стеной, видной на рисунке Каррея.

Среди сохранившихся фрагментов статуй западного фронтона наибольшее впечатление производит торс Ириды, хранящийся в Британском музее. Великолепно передан стремительный порыв, в ее движении реализуется мощный заряд заключенной в ней энергии. Одежда Ириды — высоко подпоясанный хитон — беспокойными вихреобразными складками охватывает ее тело, как будто отброшенная ветром, и под ней четко вырисовываются формы ее юного тела. Очень сложная (при кажущейся простоте) драпировка подчеркивает игрой светотени стремительность движения юной богини.



Ирида. Скульптура западного фронтона Парфенона

Полулежащая в северном углу фронтона мужская фигура (Кефис или Илисс), опирающаяся на левую руку, своими пропорциями и характером моделировки тела очень близка к фигуре Диониса на восточном фронтоне, и это служит еще одним свидетельством единства стиля Парфенона. Этот атлетически сложенный персонаж изображен с поразительным реализмом; скульптор учитывал мельчайшие детали, изменения в мышечной массе тела, обусловленные позой (живая масса мышечных тканей живота несколько перемещена вниз вследствие сильного изгиба тела атлета). Анатомически верно, но также в точном соответствии с принятой позой промоделированы мышцы правого бедра. Широкие плечи и выпуклые грудные мышцы заставляют вспомнить «Дискобола» Мирона, но фигура атлета с западного фронтона трактована реалистичнее, естественнее и свободнее.

В отличие от западного фронтона, главные фигуры которого исполнены напряженной динамики действия, композиция восточного фронтона носит более спокойный характер. Сюжет ее — рождение Афины из головы Зевса — имеет четко выраженный характер эпифании, явления божества, и возвышенно торжественный религиозный характер сюжета наложил отпечаток на всю композицию.

В мифе о рождении Афины из головы Зевса отразились первобытные представления о рождении грома и молнии из тяжело нависшей грозовой тучи. Она выступает в мифе то в виде эгиды, то в виде головы Зевса, а молния, раскалывающая это облако, воспринималась как топор Гефеста. Сохранилась версия мифа о рождении Афины, согласно которой она была скрыта в облаке и появилась из него вследствие удара молнии.

Рождение Афины в статуарной композиции восточного фронтона Парфенона было представлено как важнейшее событие на Олимпе, в соответствии с гомеровским гимном Афине: «Я воспеваю Палладу Афину, я воспеваю прекрасную непорочную деву, истребительницу вражеских городов, богиню непобедимую. Сам мудрый Зевс произвел ее из своей божественной головы, в полных доспехах, блестящих ярким золотом. И вот несказанное удивление охватило всех присутствующих на Олимпе бессмертных, когда перед Зевсом, держащим эгиду, явилась вдруг его славная дочь... Великий Олимп потрясся перед строгим взором богини, земля и небо прогремели далеко, самое море взволновалось. Черные волны его вдруг покрылись пеной и морская вода устремилась на берег. Блестящий сын Гипериона, бог солнца, придержал на время своих коней, пока дева Паллада освобождалась от божественного оружия, и сам Зевс улыбнулся...» (Гомеровские гимны. XXVIII. 1—16).

В левом углу восточного фронтона (если смотреть со стороны зрителя) из глубин моря подымалась колесница Гелиоса, и соответственно в правом углу опускалась в океан колесница Селены (богини Луны). Присутствие дневного и ночного светила превращало рождение Афины в космический акт. Неподалеку от колесницы Гелиоса в непринужденной свободной позе располагался Дионис (единственная статуя из всех фигур обоих фронтонов, которая сохранилась в сравнительно целом состоянии, обломаны лишь кисти рук и ступни ног).

Об угловых фигурах восточного фронтона еще можно получить известное представление, но о центре композиции можно лишь строить предположения, более или менее вероятные. Центральное место, естественно, занимала фигура Зевса, рядом с ним стояла в полном вооружении только что рожденная Афина. По другую сторону трона Зевса был изображен Гефест с обоюдоострым топором в руке, несколько испуганный необычным рождением. В эту же центральную группу входила, по всей вероятности, и супруга Зевса, Гера. В Мадриде сохранилось скульптурное украшение колодца римского времени (II в. н. э.), барельефы которого воспроизводят сцену из центральной группы восточного фронтона. Мы видим здесь Зевса сидящим на троне, рядом с ним Афина, к которой подлетает Ника с венком. По другую сторону трона изображен Гефест, спешащий прочь с топором в руке. Полагают, что эта скульптура римского времени копирует греческий оригинал IV в. до н. э., который, в свою очередь, был создан по мотивам скульптурной композиции восточного фронтона Парфенона. Рядом с привольно раскинувшимся Дионисом в том же углу фронтона были размещены женские фигуры, предположительно Артемида, Деметра и Персефона. Соответственно в противоположном углу фронтона были размещены статуи трех богинь, в которых хотят видеть богиню убеждения Пейто, Диону и ее дочь Афродиту. Голова и торс Афродиты, полулежащей в позе отдыха, покоятся на лоне ее матери. Тонкая ткань хитонов не скрывает формы их тел, оставляя обнаженными плечи и часть груди (у Афродиты). Мощные тела богинь живут полнокровной жизнью, рвущейся наружу из стереометрии камня, из шерстяных гиматиев, обволакивающих их нижние конечности множеством тяжелых, вихреобразно закрученных складок, бурным каскадом живописно сбегających вниз. Свет, рассеиваясь в этих бесчисленных складках одежды, своей игрой создает сочетание живописного и скульптурного



Дионис. Скульптура восточного фронтона Парфенона

эффектов. Олимпийское спокойствие, выраженное в их позе (головы богинь, к сожалению, не сохранились, но на рисунке Каррея они присутствуют), — свидетельство их прерогативы владеть миропорядком, их уверенности в благости происходящей эпифании нового божества.

Эти хранящиеся в Британском музее статуи являются настоящим шедевром искусства высокой классики — кажется, что именно о них писал уже цитированный выше древний автор, что они «исполнены вечным дыханием весны и никогда не стареющей душой».

Мнение о том, будто в основе скульптурного декора Парфенона лежат модели, изготовленные лично Фидием, вряд ли может быть принято. Л. Альшер, сравнивая фигуры Ириды с западного и восточного фронтов Парфенона, приходит к выводу, что оба скульптора, изготовивших эти фигуры, без сомнения, высокоодаренные и оригинальные мастера, работали по собственным моделям. В то же время единство художественного стиля всего скульптурного декора храма свидетельствует о том, что Фидий как руководящий мастер создавал эскизы, оставляющие простор индивидуальному творчеству многочисленных мастеров, в том числе его собственных учеников, исполнявших под его руководством порученные им фигуры или группы⁴.

Парфенон как цельное произведение искусства в единстве своих художественных форм архитектуры и пластики стал непреходящим в веках свидетельством того, на что способен творческий гений народа, создавшего его. Трагическая судьба этого шедевра глубоко поучительна и говорит о том, какой еще долгий путь предстоит проделать человечеству, чтобы научиться ценить и сберегать достижения культуры прошлых веков, без чего немислимо поступательное движение по пути прогресса.

Скульптуры храма Ники Аптерос и Эрехтейона

Миниатюрный храм Ники Аптерос, воздвигнутый на выступе скалы Акрополя — Пиргосе, является шедевром ионической архитектуры. Он вносит элемент асимметрии в ансамбль, но эта асимметрия преднамеренна и глубоко продуманна — так же как асимметрия в архитектурной конструкции Эрехтейона. Можно предположить, что древний принцип симметричного

конструирования частей здания и украшающих его скульптур стал восприниматься Фидием как известная условность, приносящая жесткость и искусственность, как нечто утомляющее взгляд, тогда как асимметрия несет в себе элемент жизненности — она ближе к реальной действительности, окружающей человека, и потому более правдива как принцип искусства.

Оригинальность храма Афины Ники (или, как его чаще называют, Ники Аптерос) состоит не только в том, что верхняя часть ордера, покоящаяся на изящных монолитных колоннах, несколько утяжелена, что приближает его к дорическому храму и соответствует общей идее всего ансамбля Акрополя, в основе которой лежало создание общеэллинского архитектурного стиля. Другой, еще более оригинальной, особенностью храма был фриз длиной 26,3 м и высотой 0,44 м, опоясывавший верхнюю часть целлы. Создатель храма, архитектор Калликрат, избрал темой этого фриза не мифологический сюжет, как то было принято во всех других сооружениях этого типа, но взял его из исторической действительности. На фризе храма были изображены сражения греческих воинов с персами в Греко-персидских войнах. Здесь Калликрат следовал Фидию, также украсившему целлу Парфенона сюжетом из реальной действительности, изобразив Панафинейскую процессию. Нельзя исключить, что и в этом Калликрат следовал указаниям ведущего мастера.

Огромный ущерб, нанесенный рельефам фриза храма Ники Аптерос, не позволяет в полной мере оценить высокое мастерство его создателей. Почти все изображения, выполненные в технике высокого рельефа, лишены голов и обезображены до такой степени, что иногда невозможно установить содержание на основании сохранившихся фрагментов. Значительный ущерб нанес храму, как уже упоминалось, лорд Эльджин, вывезший в Лондон часть плит фриза с северной и западной сторон храма (сейчас они заменены отлитыми в цементе копиями с оригиналов, хранящихся в Британском музее).

На северной и южной сторонах фриза были изображены сцены сражений между греками и персами. Часть фриза на западной стороне храма была посвящена сражению при Платеях 479 г. до н. э.

На восточной стороне было представлено собрание олимпийских богов (так же, как на восточной стороне внутреннего

фриза Парфенона), следящих за происходящими сражениями (подобно тому, как на фризе Парфенона боги наблюдают за Панафинейской процессией).

Идентификация олимпийских богов на фризе храма Ники Аптерос крайне затруднена по указанным выше причинам. Посредине, по всей видимости, была изображена богиня Афина. Справа от нее находится Зевс, рядом с Зевсом фигура, в которой предполагают Ганимеда. С левой стороны мы видим Посейдона. Оба мужских божества были изображены сидящими: Зевс — на троне, Посейдон — на скале. В юго-восточном углу можно различить группу Афродиты с крылатым Эротом и Пейто. На противоположной стороне фриза представлена группа элевсинских божеств, в которую входит Деметра, также изображенная сидящей. Рядом с ней стоит Персефона. Фигуры богов в основном фронтальны, но некоторые показаны в трехчетвертном обороте. Особенностью олимпийских богов здесь является более высокий рельеф изображения, чему будут следовать рельефы балюстрады, окружавшей храм, а также рельефы Эрехтейона. Пропорции фигур на рельефах храма Ники Аптерос более стройны, чем на фризе Парфенона, одежда не отличается столь роскошной драпировкой, теснее прилегая к телу, и силуэты богов выглядят более легкими, в них меньше олимпийского величия. Некоторым группам свойственна известная жанровость мотива, как, например, группе Пейто и Афродиты.

Сцены сражений греков с персами заполняют западную и южную части фриза, но сюжет северной части остается не вполне ясным (предполагают, что здесь изображены воины Тегей и Спарты, сражающиеся с персами).

Важнейшей частью скульптурного декора храма Ники была балюстрада, украшенная барельефами высокого художественного достоинства. На плитах балюстрады высотой 1,05 м, вытесанных из пентелийского мрамора, изображена богиня Ника, отличающаяся редкой выразительностью и совершенством. Особо выделяется своими художественными достоинствами «Ника, развязывающая сандалию». Ника изображена одетой в хитон широкого покроя, спущенный с правого плеча и падающий до самых пят (здесь невольно вспоминается гомеровский эпитет «ионян, носящих длинные хитоны»). С левой руки богини свешивается плащ, окутывающий нижнюю часть тела рос-

кошными волнообразными складками. Хитон плотно прилегает к телу, и под тонкой тканью четко обрисовываются формы юной богини. Они настолько рельефно обозначены, что многие исследователи называют такую трактовку «мокрой одеждой». На другой плите балюстрады изображена Ника, которая с трудом тащит за собой жертвенное животное, упирающееся изо всех сил. Волнистые вихреобразно извивающиеся складки ее плаща, край которого переброшен через левую руку богини, тяжелой массой падают между ног и волочатся по земле, создавая впечатление бурного движения. Характер драпировки напоминает «почерк» скульптора, резцу которого принадлежат три богини, Пейто, Диона и Афродита, с восточного фронтона Парфенона.

Рельефы балюстрады созданы талантливыми мастерами (некоторые исследователи различают здесь работы восьми скульпторов). Предполагают также участие известного скульптора того времени Каллимаха, но доказать это трудно, так как его произведения не сохранились, и говорить с уверенностью об его авторстве и соответственно об особенностях его творческой манеры невозможно.

В целле храма Ники находилась статуя Афины Ники («Победоносной») с плодом гранатового дерева в правой руке и со шлемом в левой. Она была поставлена взамен древней статуи из дерева (ксоана), сожженной персами.

В архитектуре и скульптурных украшениях Эрехтейона можно заметить значительное сходство с храмом Ники. Оно проявляется в деталях ионического ордера — в том, что колонны обоих храмов лишены характерных утолщений (*энтасыса*), свойственных, например, колоннам Парфенона; технико-конструктивные детали (такие, как крепления, соединяющие



Ника, развязывающая сандалию



Кариатида

блоки и имеющие форму буквы Т) также оказываются общими. То же можно сказать относительно оси колонн, несколько наклоненной, при строго вертикальном положении антов.

Из скульптурных украшений Эрехтейона лучше всего сохранились статуи южного портика, так называемого портика кариатид, где ионийский архитрав, разделенный на три полосы, поддерживают шесть кариатид. В их фигурах сказалось влияние общего стиля Парфенона. Афинские девы с барельефов ионического фриза целлы Парфенона, торжественно шествующие в Панафинейской процессии, как будто перешагнули в Эрехтей-

он, став круглыми скульптурами. Мы видим те же позы, одежду, наблюдаем тот же сдержанный характер движения. Величественность облика кариатид подчеркнута их ростом — 2,3 м. Шерстяные пеплосы, свободно облегающие сильные тела кариатид, падают до самых пят тяжелыми складками, напоминая каннелюры ионических колонн. Слегка согнутая нога — правая у фигур, находящихся по отношению к зрителю справа, и левая у других — передает медленность и торжественность движения дев, а симметричность поз вносит гармонию и спокойствие в композицию всей группы. Руки кариатид обло-маны, но после того как были найдены их римские копии, стало ясно, что в правой руке они несли фиалы, священные сосуды для жертвоприношений, а левой рукой придерживали одежду. На головах кариатид имеются специальные кружки, которые использовались афинскими женщинами, переносившими на голове сосуды. Пышная масса волос кариатид падает на спину, лишь по паре завитых локонов по обеим сторонам

спускается на грудь. На головах у них покоится капитель, украшенная овами и увенчанная квадратной плитой, соединяющей ее с архитравом.

Кариатиды Эрехтейона как произведения искусства пользовались большой популярностью в римское время. Копии их украсили форум Августа. Четыре других копии были найдены в 1952 г. в развалинах виллы императора Адриана в Тибуре при расчистке канала, ведущего к Серапеуму. Классически правильные черты этих копий, исполненные красоты и обаяния, несколько отличаются от оригиналов удлинением овалом лица.

От фриза Эрехтейона, выполненного в технике высокого рельефа, сохранились лишь фрагменты. Среди них можно различить фигуру женщины, юноши, сидящего у ног взрослого мужчины, сидящую женщину, держащую на коленях мальчика-подростка. Эти фигуры, несомненно, входили в какую-то цельную композицию, но их слишком мало, чтобы строить на их основании какие-либо предположения о сюжете.

Ученики Фидия:

Агоракрит и Алкамен

Вокруг Фидия, обладавшего кипучей, неиссякаемой энергией (он работал не только в Афинах, но и в Олимпии, Беотии и других местах), сочетавшего талант гени-



Кариатида

ального художника со способностями организатора больших проектов, группировались многочисленные ученики и просто влюбленные в искусство люди. К сожалению, мы знаем очень мало об этой стороне деятельности мастера. Античные авторы, в том числе современники Фидия, редко упоминают о художниках. Профессия скульптора, одна из самых распространенных, не пользовалась особым уважением. Сохранились надписи, где речь идет об оплате труда скульпторов, изготовивших фриз Эрехтейона. Фигура взрослого человека или животного оценивалась в 60 драхм, меньше платили за фигуру ребенка. Эти финансовые отчеты позволяют получить представление о распространенности профессии, но в них не названо ни одного имени скульптора, который был бы нам известен из других источников.

Самым близким учеником Фидия был Агоракрит с Пароса. Мастер настолько любил его за физическую красоту, что даже дарил ему, согласно легенде, свои произведения, под которыми Агоракрит ставил свою подпись. Павсаний упоминает о храме Афины Итонии в Беотии, где стояли статуи этой богини и Зевса «работы Агоракрита, ученика и любимца Фидия» (Павсаний. Описание Эллады. X. 34. 1). Другим известным его учеником был Алкамен, о котором Павсаний говорит, что он считался вторым в ваянии после Фидия.

У Плиния сохранился рассказ о соперничестве между Агоракритом и Алкаменом, участвовавших в конкурсе на создание статуи Афродиты для храма этой богини в Афинах. Конкурс выиграл Алкамен, и обиженный Агоракрит посвятил свою статую, назвав ее Немезидой, богиней мщения, в храм этой богини в Рамнунте, небольшом поселении Аттики на ее восточном побережье, в 5 км севернее Марафонской равнины.

Сильно обезображенная голова этой статуи и ряд других ее фрагментов были открыты археологами, и позволили идентифицировать ее копию, хранящуюся в Новой Карлсбергской глипготекке (Копенгаген). Немезида Агоракрита стояла в обычной для подобных культовых статуй позе, вся тяжесть тела была перенесена на левую ногу, правая была чуть согнута и отставлена в легком движении. Пышно и эффектно задрапированная фигура в ниспадающем до пят, высоко подпоясанном хитоне и плаще, мощным потоком складок падающем вдоль левого бока статуи, производит несколько театральное впечатление.

чтение. Скульптор стремился скорее к чисто внешнему эффекту, не ставя перед собой больших идейно-художественных задач. Немезида Агоракрита значительно уступает в правдивости и естественности скульптурам Парфенона или храма Ники Аптерос. Согласно описанию Павсания, на голове у нее был венок с фигурками оленей и небольшими изображениями Ники. В правой руке она держала чашу, в левой — ветвь яблони. На чаше были изображены эфиопы.

Помимо обломков статуи Немезиды были найдены и фрагменты базы, на которой она стояла (числом около сорока). На барельефах базы была изображена Елена, которую Леда приводит к Немезиде, а также Тиндарей и его сыновья. Тут же рядом стояли Агамемнон, Менелай и Пирр, который первым получил в жены дочь Елены, Гермionу.

Алкамен, современник и соперник Агоракрита, работал в Афинах вплоть до 403 г. до н. э. В том году он создал рельеф с Афиной и Гераклом для фиванского храма Геракла, о котором рассказывает Павсаний: «Фрасибул, сын Ликия, и из афинян те, которые вместе с ним свергли тиранию тридцати... посвятили в этот храм Геракла изображения Афины и Геракла колоссальной величины, сделанные в виде рельефов из пентелийского мрамора, творения Алкамена...» (Павсаний. Описание Эллады. IX.11.6).

Большой славой в античности пользовалось изображение бога Гермеса (*герма*), стоявшее у входа на Акрополь в Афинах. Оно получило название Гермеса Пропиля («Стоящего пред входом»). Выполненное в традиционном архаизирующем стиле (как обычно выполнялись гермы), оно было воспроизведено в многочисленных копиях, одна из которых найдена на месте древнего Пергама. На этой копии помещена следующая надпись: «Ты узнаешь великолепную статую Алкамена, Гермеса Пропиля. Ее поставил Пергамиос. Познай самого себя». Это изречение — «Познай самого себя» — было знаменитым дельфийским афоризмом, и не исключено, что оно красовалось на оригинале Алкамена, так как пользовалось большой популярностью в Афинах (его особенно любил повторять философ Сократ).

На Акрополе стояло и другое произведение Алкамена, статуя Гекаты Эпипюргиды («Стражницы»). Геката, богиня призраков, нагонявшая страх на людей и животных, появляющаяся



Алкамен. Афродита в садах

ся ночью в сопровождении собак, была одновременно и богиней луны, ночного светила. Атрибутами ее были змеи, факелы и плети. Статуя Алкамена представляла собой три соединенные вместе гермы «трехликой Гекаты», отделенные друг от друга факелами. Нижняя часть статуи была окружена тремя танцующими харитами (такой ее видел Павсаний). Статуя Алкамена была поставлена вблизи храма Ники Аптерос, на Пиргосе, уступе скалы Акрополя. То, что она была поставлена вблизи храма богини Победы, возможно, объясняется желанием, чтобы Бескрылая Победа, всегда сопровождающая Афины, внушала страх всем врагам Афинского государства.

Самой известной работой Алкамена была статуя «Афродита в садах». По мнению Павсания, она «одна из немногих, особенно заслуживающих внимания» (Павсаний. Описание Эллады. I. 19. 2).

Статуя известна по многочисленным дошедшим до нас копиям (репликам), лучшая из которых, высотой 1,65 м, хранится в Лувре. Судя по технике обработки мрамора, оригинал был изготовлен из бронзы. Луврская копия носит следы реставрации (дополнены руки, из них правая держит край плаща над плечом, левая, протянутая вперед, — яблоко, намек на суд Панды). Тяжелая ткань плаща, соскальзывая с левого плеча, потянула за собой и тонкую ткань хитона, обнажив левую грудь.

Луврская копия воспроизводит один из самых обаятельных и женственных образов богини любви, и ее можно считать предшественницей знаменитой Афродиты Книдской, которую в IV в. до н. э. создал великий Пракситель. Сдержанно тракто-

ванные складки хитона, струящиеся вдоль ног богини, не скрывают форм великолепно-го тела Афродиты. Это один из лучших образцов «влажной», или «просвечивающей», как ее называет Плиний, одежды. Эта работа Алкамена позволяет получить ясное представление о стиле автора, сумевшего сохранить свою творческую индивидуальность, несмотря на мощное влияние стиля учителя.

Павсаний упоминает также об одной групповой статуе Алкамена на сюжет аттического мифа о Прокне и Итисе.

Согласно Аполлодору, Прокна была дочерью афинского царя Пандиона и женой Терее. Терей влюбился в ее сестру Филомелу, но после того как раздел с ней ложе, вырезал у нее язык, чтобы она никому об этом не рассказала. Однако Филомела сумела известить о преступлении Терее свою сестру, которую Терей скрывал в сельской местности, и тогда Прокна убила Итиса, своего сына от Терее, и накормила его мясом преступного мужа.

Этот миф о матери, убившей сына из мести к изменившему ей мужу, не является единственным в греческой мифологии (ср. миф о Медее). Статуя Алкамена, изображающая Прокну и прильнувшего



Алкамен. Прокна и Итис

к ней сына Итиса, найденная в сильно поврежденном состоянии, хранится в музее Акрополя в Афинах. Мальчик Итис, изображенный прижавшимся к матери, как бы ищущим у нее защиты, держит ее за край одежды, и его импульсивное движение выражает испуг. Прокна представлена в позе мучительного раздумья, раздираемая двумя чувствами — страстной жаждой мщения и любовью к сыну.

В творчестве Агоракрита и Алкамена к концу V в. до н. э. наблюдается известное снижение того могучего творческого импульса, который вызвал к жизни шедевры Парфенона и других храмов ансамбля Акрополя. Изменилась сама тематика, в соответствии с запросами и настроениями общества. Кризисные явления, связанные с Пелопоннесской войной, истощили не только материальные, но и духовные силы греческого общества и привели к снижению творческого начала в искусстве и литературе. Изменения в общественной жизни поставили новые задачи перед изобразительным искусством. В IV в. до н. э., который принято называть веком позднеклассического искусства, будут созданы новые шедевры, прославившие их авторов и вызывавшие восхищение в последующие века, но эти шедевры будут выражать новые идеи и воплощать их в новых формах, идейно-художественная ценность которых будет уступать силе воздействия искусства высокой классики, несмотря на всю притягательную силу красоты этих произведений.

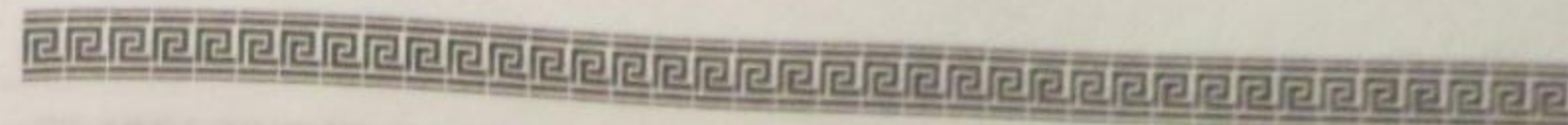
Примечания

¹ Храм был, в сущности, только архитектурной оправой для драгоценной статуи: его пропорции, формы и внешние скульптурные украшения имели своей исходной точкой статую Афины (Лурье С. Я. История Греции. СПб., 1993. С. 374).

² Аттический талант — весовая и денежная единица, по весу равная 26,196 кг.

³ Резко контрастируют с лицами кентавров черты лица греков-лапифов. Их спокойствие, сдержанность эмоций являются признаком цивилизованности, отличающим их от кентавров, олицетворяющих необузданные дикие силы природы.

⁴ Allsher L. Griechische Plastik. Berlin, 1982. Bd. II.2. S. 396.



Глава 4

СКУЛЬПТОРЫ — СОВРЕМЕННОКИ ФИДИЯ

Искусство высокой классики не исчерпывается тем, что оставили после себя Фидий и его школа, хотя произведения, созданные им и его учениками, стали наиболее яркими и совершенными образцами пластики того времени.

В одно время с Фидием работали многочисленные и высокоодаренные мастера, украсившие своим искусством города и поселения Эллады, переживавшей тогда бурный подъем экономической и культурной жизни. О колоссальном количестве памятников искусства, заполнявших площади и священные участки храмов, центры и акрополи древнегреческих городов, можно получить представление из «Описания Эллады» Павсания, который во II в. н. э. еще имел возможность видеть их в почти неповрежденном состоянии.

Примерно в середине и начале второй половины V в. до н. э. становятся особенно заметны изменения в стиле изображения человека и окружающего мира. Эти изменения происходят в живописи (здесь главным источником является расписная керамика, как уже говорилось выше, — см. главу «Живопись расписных ваз»). В расписной керамике так называемый *строгий стиль* уступает место свободному, окончательно порывающему с архаизирующими тенденциями, стилю, который искусствоведы обычно так и называют — *свободным и прекрасным стилем*. Но сходные явления наблюдаются одновременно и в пластике. Изменения эти нарастают постепенно. Даже в одном памятнике — Парфеноне — можно выделить элементы старого и нового стилей (среди метоп внешнего фриза, как мы видели, заметны и архаизирующие тенденции, и такие, где уже отчетливо проявляются признаки нового стиля — *стиля Фидия*).

Между этими двумя стилями не следует проводить абсолютно четких хронологических границ. Точно так же не всегда можно разделить мастеров на последователей того или иного направления в искусстве. Речь здесь скорее должна идти о преобла-

дании тех или иных черт и признаков, нарастающих количественно и в конце концов переходящих в качественно определяемые характеристики. Более того, эти две тенденции не исчерпывают всего разнообразия школ и направлений, характерных для Эллады рассматриваемого периода. Эти явления особенно четко проявляются в Афинах. К середине V в. до н. э. Афины стали городом, в котором собирались представители самых различных профессий, прибывающие сюда со всех концов цивилизованного мира, даже из далекой Сицилии. Их привлекали широкие возможности, открывавшиеся здесь. Среди них, несомненно, встречалось немало ваятелей с уже сложившимися взглядами на искусство, усвоенными еще на родине, со своим пониманием целей художественного творчества и приемами, с помощью которых эти цели достигались.

В произведениях древних авторов встречаются имена многочисленных мастеров изобразительного искусства, живших в рассматриваемый период. Часто они остаются для нас только именами. Ничего из созданного ими до нас не дошло. От иных, наиболее известных и почитаемых в древности, как правило, сохранились лишь копии римского времени, которые, разумеется, не могут заменить оригинала, но дают более или менее адекватное (в зависимости от качества копии) представление об интересующем нас произведении пластики.

Пэоний из Менде

Счастливым исключением из указанного выше правила является произведение скульптора Пэония из Менде, небольшого городка Халкидики в Северной Греции. В 1875 г. в Олимпии была найдена подлинная статуя его работы, изображающая Нику, спускающуюся с неба. Статуя была помещена на высоком трехгранном постаменте (высотой около 10 м), сужающемся кверху. На нем сохранилась следующая надпись: «Мессеняне и навпактяне посвятили Зевсу Олимпийскому (эту статую) из десятой части военной добычи. Исполнил (ее) Пэоний из Менде, победивший также в соревновании на изготовление акротериев для храма»¹.

Статуя была крылатой (крылья не сохранились) и дошла до нас сильно поврежденной. Уничтожено лицо, правая рука сохранилась лишь до локтя, левая пострадала еще больше. Богиня изображена спускающейся на землю в момент, когда

она внезапно притормозила полет и готова ступить на твердую почву. Впечатление парящего полета создается благодаря гениальному приему, использованному мастером, — ноги ее висят в воздухе, и вся масса камня, из которого изваяна фигура Ники, держится отброшенной назад сильным порывом ветра одежды, бурные завихрения складок которой подчеркивают и усиливают впечатление полета. Этот мощный порыв ветра плотно прижал к телу Ники ее одежду, тонкий хитон, спущенный с левого плеча и обнаживший левую грудь и левую ногу. Под хитон рельефно выделяются формы сильного тела богини. Он облегает ее тело настолько плотно, что создается впечатление «влажной одежды». Этот прием трактовки одетой статуи станет через короткий срок необычайно распространенным, позволяющим добиваться новых впечатляющих эффектов. У ног Ники изображен орел, также спускающийся с неба вместе с богиней. Эта вещая птица Зевса как бы напоминает, что победа дается волей верховного олимпийского владыки.

По-видимому, в руках Ника держала награды победителям Олимпийских соревнований: в левой руке венок из священной оливы, в правой — пальмовую ветвь (согласно другому, менее вероятному варианту реконструкции, она правой рукой придерживала край плаща, а левой высоко поднимала другой край, напоминающий надутый ветром парус).

Если сравнить Нику Пэония с изображениями этой богини, встречавшимися и ранее в греческой пластике, то можно



Пэоний из Менде. Ника.

заметить, насколько отличается произведение Пэония пышной и декоративной трактовкой одежды богини. Следы пурпурной краски на плаще говорят о том, что скульптурный эффект сочетался здесь с живописным, создаваемым гармонией красок: розовато-желтый тон пентелийского мрамора был подчеркнут интенсивной окраской плаща.

Большинство исследователей датирует Нику Пэония 420 г. до н. э. и связывает ее создание с победой мессенян над спартацами в битве при Сфактерии в 425 г. до н. э.

Роль Пэония в развитии классического греческого искусства трудно переоценить. Ему приписывали создание скульптурной группы восточного фронтона храма Зевса в Олимпии. Это сообщение отвергается большинством исследователей, но нет сомнения, что его стиль оказал влияние на работу мастеров, создавших изображения Ники на рельефах балюстрады храма Ники Аптерос в Афинах, что особенно заметно в фигурах «Ники, развязывающей сандалию» или другой Ники, которая тащит за собой жертвенное животное. Пэоний положил начало трактовке одетых женских статуй в стиле «влажной одежды», который переняли у него последующие поколения скульпторов.

Мирон

К числу старших современников Фидия принадлежит знаменитый аттический скульптор Мирон, произведение которого, изображающее метателя диска («Дискобол»), считалось в древности идеальным образом атлета. Оригинал был отлит из бронзы, но статуя дошла до нас в нескольких копиях, изготовленных из мрамора. Хрупкость материала заставила внести изменения в первоначальный вид статуи, добавить подпорки, что исказило первоначальный замысел автора. Лучшая копия, у которой сохранилась и голова, хранится в римском музее Терм.

Родился Мирон в небольшом поселении Элевтеры на границе Аттики и Беотии, между 500 и 490 гг. до н. э. Он был афинским гражданином, но учился у Агелада в Аргосе, от которого воспринял традиции пелопоннесской школы. Как и художники Аргоса, он работал почти исключительно в бронзе, но использовал и другие материалы. Павсаний (XI. 30. 2) видел в храме на острове Эгина статую Гекаты работы Мирона, сделанную из дерева.

Вернувшись в Афины, Мирон сразу же стал одним из самых популярных мастеров. Он создавал статуи атлетов, следуя в этом традициям пелопоннесской школы, а также статуи богов и героев, из которых особенно любил изображать Геракла, самого «атлетического» из числа героев греческих мифов. Статуи атлетов, создаваемые Мироном, не были, как правило, портретными. Заказы Мирон получал из различных греческих городов. Павсаний рассказывает о спартанце Ликине, который поставил в Олимпии две статуи работы Мирона. Произведения художника хранились в ряде городов Эллады как драгоценные реликвии, и впоследствии, когда Греция подпала под власть Рима, римские полководцы вывезли в Рим ряд его произведений. Так, Марк Антоний вывез в Рим статую Аполлона, то же до него сделал Сулла, похитив из Орхомена в Беотии статую Диониса.

Мирон занимался прикладным искусством, был искусным ювелиром. Серебряные сосуды, изготовленные им, высоко ценились римскими коллекционерами (ввиду их популярности имели хождение и поддельные ювелирные работы с подписями мастера).

Древние авторы, высоко ценя искусство Мирона, не умалчивали и о его недостатках. Так, Плиний, отмечая правдивость его искусства и мастерство в соблюдении пропорции, одновременно писал о том, что «хотя он и интересовался движениями тела, он не выражал чувств души, а в отделке волос не пошел дальше примитивного искусства» (Плиний Старший. Естественная история. XXXIV. 59).

Как уже отмечалось выше, самым известным произведением Мирона считается статуя метателя диска, «Дискобол». Лучшая копия, у которой в отличие от других сохранилась и голова, была найдена в 1781 г. в Риме на Эсквилинском холме. Атлет изображен в позе, которую человек может сохранять лишь доли секунды, а именно в момент наивысшего напряжения всех мышц тела перед броском. Тяжесть тела в статуе перенесена на правую ногу, левая отставлена, и пальцы ее лишь касаются земли. Напряжение правой ноги выражено выпуклостью сухожилий и согнутыми пальцами, как бы впившимися в песок арены. Таким образом, обе ноги, образуя подобие треугольника, являются эластичной опорой верхней части фигуры.

Правая рука с диском далеко откинута назад, и назад повернута голова, так как задача атлета состояла не в том, чтобы попасть в цель, а в том, чтобы бросить диск как можно дальше. Подобно маятнику, диск дошел до крайней точки и в следующее мгновение должен двинуться в обратную сторону. Вся фигура в целом напоминает сжатую до отказа пружину, которой предстоит распрямиться в короткое мгновение, точкой приложения сосредоточенной в ней силы должен стать диск.

Моделировка тела Дискобола представляет собой значительный шаг вперед в развитии искусства пластики. Четко выделены группы мышц, участвующие в движении великолепно развитого тренированного тела: они расположены в точном соответствии с позой атлета, их плавные переходы воздействуют на зрителя органическим единством форм. Рельефно выделены вены в напряженной правой руке, держащей диск, что говорит о совершенном знании анатомии. Пластическое изображение фигуры Дискобола может быть сопоставлено с той степенью развития искусства, которую мы застаем в метопах Парфенона.

Вместе с тем Дискоболу присущи некоторая сухость и схематизм, обусловленный линейностью и геометризацией композиционного решения. Руки статуи образуют стороны квадрата, основанием которого служит треугольник, составленный из обеих ног.

Голова Дискобола промоделирована в складывающихся традициях высокой классики. Идеально правильные черты лица, выражающие безмятежное спокойствие (не соответствующее напряжению момента!), чуть полноватые губы и закругленный подбородок свойственны скорее юноше, чем зрелому мужчине. Голова Дискобола приближается к тому типу мужской красоты, который найдет свое окончательное выражение в стиле Парфенона. Спокойное и невозмутимое выражение лица Дискобола заставляет зрителя отдельного гипсового слепка с головы статуи принимать ее за голову спокойно стоящей фигуры. Мирон не сделал даже попытки передать сильное нервное напряжение метателя диска в момент броска, которое непременно должно было отразиться в выражении лица. Он создал идеальный образ мужской красоты, канон «атлета в движе-

нии», подобный тому, какой мы встретим в «Дорифоре» Поликлета (канон «атлета в покое»), и в этом каноне приходящее и личное должно быть отброшено. Помимо этого, в представлении греков той поры эмоциональное напряжение, душевные переживания, находящие выражение в искаженных чертах лица, свойственны только варварам, тогда как признаком цивилизованного грека является умение сохранять спокойствие и невозмутимость во всех жизненных ситуациях. Эти моральные максимы, этические постулаты нашли отражение в стихах поэта Архилоха, писавшего:

*Победишь — свои победы напоказ не выставляй,
Победят — не огорчайся, запершись в дому не плачь!
В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй,
Бурный ритм познай, что в жизни человеческой царит...*

Архилох. Фр. 66

Дискобол считается наиболее характерным произведением, позволяющим судить о Мироне как о художнике, но его талант предстал бы перед нами более многогранным, если бы сохранились, хотя бы в копиях, другие мужские статуи Мирона, ныне безнадежно утраченные.

Стилистические особенности статуи Мирона «Дискобол» позволяют отнести ее к 50-м гг. V в. до н. э.

Наряду с отдельно стоящими фигурами атлетов, героев и богов Мирон создавал и групповые композиции, из которых наибольшей известностью пользуется группа «Афина и Марсий», стоявшая на афинском Акрополе. Сюжетом для нее послужил местный аттический миф. В нем рассказывалось, как



Мирон.
Голова Дискобола



Афина и Марсий

Афина, гуляя по берегу аттического ручья Илисса, сломала тростник и стала в него дуть, извлекая мелодичные звуки. Так была изобретена флейта.

Когда Афина стала играть на флейте в кругу олимпийских богов, Афродита и Гера, глядя на нее, рассмеялись. Оскорбленная Афина посмотрела на свое отражение в воде и поняла, что причиной смеха богинь были ее безобразно раздувшиеся во время игры щеки. Разгневанная, она бросила флейту на землю, произнеся

проклятие в адрес того, кто ее поднимет.

На звуки флейты Афины вышел из близлежащего леса силен Марсий, и, когда Афина бросила флейту, хотел ее схватить, но в ужасе отпрыгнул, услышав проклятие богини (согласно Павсанию, Афина даже ударила Марсия).

Этот сюжет использовал Мирон для своей групповой композиции. Вначале была открыта одна статуя Марсия, найденная в развалинах мастерской античного реставратора в 1823 г. и поступившая в Латеранский музей. Современные реставраторы приняли статую за танцующего сатира и вложили ей в руки кроталы (род античных кастаньет), не поняв мотива, положенного в основу сюжета. В действительности руки Марсия были пусты, и их движение выражало лишь удивление и испуг. Вторая статуя этой группы — Афина — была найдена в годы Первой мировой войны и куплена музеем Франкфурта-на-Майне.

Связующим элементом двух фигур — спокойно стоящей в позе сдержанного негодования Афины, движением левой руки (согласно одному из вариантов реконструкции) отвергающей флейту, и силен Марсия, в страхе отпрянувшего и размахивающего руками от испуга, — является брошенная на землю флейта, на которую устремлен взгляд и Афины и Марсия.

В самой идее, легшей в основу сюжета, так как в середине 50-х гг. V в. до н. э. отношения между Афинами и беотийскими полисами были весьма натянутыми, некоторые исследова-

тели готовы усматривать намек на бытовавшее в Афинах ироническое отношение к жителям Беотии, считавшимся изобретателями искусства игры на двойной флейте (*авлосе*). Афиняне всегда считали беотийцев отсталым и малокультурным народом, чуждым высокому искусству, для которого требовались изящный вкус, ум и талант.

При создании этой группы Мирон блестяще использовал эффект контраста, противопоставив в обеих статуях два мира — мир цивилизации, господства разума над чувствами, эллинский мир, олицетворяемый Афиной, и мир необузданных страстей, присущих диким силам природы, варварский мир, который олицетворяет Марсий.

Афина одета в строгий дорический пеплос с длинным отворотом, высоко подпоясанный и спадающий тяжелыми складками до самых пят; под ним едва вырисовывается юное девическое тело богини. Складки на едва намеченной груди симметрично сбегает углом по направлению к поясу, и сама четкость рисунка драпировки приближает ее к строгому стилю. Сдержанность реакции богини подчеркнута в ее позе — она строго фронтальна, и лишь поворот головы (она показана почти в чистом профиле) показывает ее заинтересованность в изображаемом моменте сюжета.

Удивительно просто и с глубоким чувством лиризма трактуется голова Афины, юной девушки с нежным овалом лица, большими, широко открытыми глазами и чуть припухлыми губами. Ее пышные волосы непокорными локонами выбиваются из-под тяжелого коринфского шлема, напоминающего об исконном типе богини-воительницы, но это лишь дань традиции. Сдержанность и простота — таковы черты, характеризующие Афины в трактовке Мирона; они создают необыкновенно обаятельный образ, в котором ярко проявилась индивидуальность Мирона как художника и патриота Афин.

Прямой противоположностью образу Афины является фигура силен Марсия. Он представлен в момент прыжка, формы тела показаны в ракурсе в три четверти. Грубая физическая сила, мощный торс и сильные ноги резко контрастируют с утонченной, изящной фигурой Афины. Особенно замечательна голова силен: полузвериный тип лица с включенной бородой, курносое лицо с заостренными звериными ушами отражает представление греков той поры о демонах природы. Облик Марсия

позволяет сблизить его с наиболее архаичными кентаврами метоп Парфенона.

«Афина и Марсий» — не единственная групповая скульптура Мирона. Известны три его статуи, поставленные на общем пьедестале, хранившиеся в храме Геры на острове Самос. Страбон, путешествуя по Самосу, видел эти колоссальные фигуры, изображавшие Зевса, Афины и Геракла. Они были увезены с острова в Рим по приказу триумвира Антония, но император Август водворил статуи Афины и Геракла на ту же базу, оставив в Риме изображение Зевса, которое он поместил на Капитолий, соорудив для него святилище. Как предполагают исследователи, вся группа из храма Геры была изваяна Миронем на популярный мифологический сюжет, рассказывающий о возвращении Геракла на Олимп.

В античности особой популярностью пользовались фигуры животных, которых любил изображать МIRON. В Риме, в портике храма Аполлона на Палатинском холме, стояли фигуры четырех быков, изваянные Миронем (ими восхищались римские поэты, в частности Проперций). Особенно известна корова, изваянная скульптором, долгое время стоявшая в Афинах, но впоследствии также перевезенная в Рим. Один древний поэт писал о ней:

*Мрамор держит меня и свинец. Без тебя, о ваятель
Мирон, я ведь могла б клевер щипать и пырей.*

В музеях Европы хранятся произведения пластики, которые часть исследователей склонны считать копиями с оригиналов работ Мирона. Такова статуя Мюнхенской глиптотеки, изображающая пьяную старуху. Ее считают копией с оригинала, приписанного Плинием автору Дискобола: «В Смирне находится статуя пьяной старухи, принадлежащая к произведениям того самого Мирона, который славится как мастер по работе в бронзе» (Плиний Старший. Естественная история. XXXVI. 32). Беззубая старуха с безобразно впалым ртом сидит, держа в руках кувшин с вином. Открытый рот ее заставляет предполагать, что скульптор изобразил ее поющей. Обвисшие мышцы рук и выпирающие ключицы усиливают отталкивающее впечатление, которое статуя производит на зрителя.

Однако вряд ли можно предполагать, что автором статуи, которую видел Плиний, был аттический скульптор МIRON, ав-

тор Дискобола. Сюжеты подобного рода не могли привлекать аттических мастеров в те времена, когда в искусстве господствовал строгий стиль и целью искусства провозглашалось создание прекрасных образов. Поэтому статую пьяной старухи следует отнести к эллинистической эпохе (ее можно приписать младшему Мирону), когда среди скульпторов и живописцев стали пользоваться особой популярностью различного рода уродства, безобразные лица, черты старческой немощи. Мастера этого времени стремились пощекотать нервы зрителя натуралистическими сюжетами, выхваченными из повседневной действительности².

Поликлет

Среди современников Фидия одним из самых известных и популярных мастеров пластики был Поликлет, которого древние авторы ставили в один ряд с Фидием. Он жил примерно с 480 по 420 гг. до н. э. и происходил из Аргоса (по другим сведениям — из Сикиона). Оба этих государства были центрами, в которых сформировалась пелопоннесская школа пластики. Полимед из Аргоса, создавший статуи Клеобиса и Битона, — типичный пример скульптора пелопоннесской школы, для которой наиболее распространенным типом статуи была фигура обнаженного юноши (курося). В конце VI в. до н. э. наиболее популярным мастером пелопоннесской школы был Агелад, у которого учились МIRON и, возможно, Фидий. Учеником Агелада стал также Поликлет, в творчестве которого принципы и идеи пелопоннесской школы достигли высшей степени совершенства.

К ранним произведениям Поликлета следует отнести статую Киниска, юного атлета из Мантинеи, победителя в соревнованиях кулачных бойцов на Олимпийских играх. Время ее создания — 60-е гг. V в. до н. э. Атлеты-победители на общегреческих играх привлекали особое внимание Поликлета — Павсаний видел в Олимпии, превратившейся к концу классической эпохи в настоящий музей под открытым небом, изваянную Поликлетом статую Пифокла из Элиды, победителя в пятиборье, статую атлета Ксенокла и ряд других. Создавая образы атлетов, Поликлет находил здесь благодарный материал для своих теоретических изысканий, стремясь найти некий пластический идеал мужской атлетически сложенной фигуры — то, что он позже назовет канонем.

Значительное время Поликлет провел в Афинах, прибыв туда как раз в то время, когда под руководством Перикла и его друга Фидия осуществлялся грандиозный план застройки афинского Акрополя и создавались величественные, украшенные великолепными скульптурами храмы. Сюда стекались скульпторы, художники, мастера прикладных искусств со всех концов Эллады, находя достойное применение своим талантам. В Афинах мастера искусств пользовались все же большим уважением и иногда становились видными членами общества в отличие от дорийских государств Пелопоннеса, где они приравнивались к простым ремесленникам. По-видимому, Поликлет вошел в круг интеллектуалов, художников и архитекторов, группировавшихся вокруг Перикла и Фидия. Об этом косвенно свидетельствует тот факт, что он изваял портрет военного инженера Артемона из Клазомен, человека, близко стоявшего к вождю демократических Афин, оказавшего Периклу важные услуги, когда тот со своей эскадрой осаждал Самос в 439 г. до н. э.

Вместе с Фидием, Кресиладом, Фрадмоном и Кидоном Поликлет принял участие в конкурсе на создание статуи раненой амазонки для храма богини Артемиды в Эфесе (имя пятого участника, Кидона, некоторые исследователи считают внесенным в список участников по ошибке). Сюжет был связан с мифом о Геракле, сразившемся с амазонкой во время своего пребывания в Малой Азии. Амазонки, изваянные скульпторами, были одеты в короткий, высоко подпоясанный хитон и опирались на копье или шест. Каждый мастер работал в свойственной ему манере, и статуи были настолько хороши, что организаторы конкурса предложили самим художникам определить, кому надлежит отдать пальму первенства. Как уже указывалось выше, каждый, естественно, назвал лучшей свою работу, но второе место все единодушно отдали Поликлету. Так Поликлет стал победителем конкурса, а второе место получил Фидий.

Примерно в 20-х гг. V в. до н. э. Поликлет изваял для храма богини Геры в Аргосе, покровительницы Аргосского государства, статую богини в хрисоэлефантинной технике, выполнив таким образом свой патриотический долг, подобно тому, как это сделал Фидий, изваявший для Парфенона статую Афины Парфенос. К сожалению, от этой работы Поликлета не сохра-

нилось античных копий, и мы можем судить о ней лишь по описаниям древних авторов и изображениям на монетах.

Громкой славой пользовались в древности созданные Поликлетом фигуры атлетов. В выборе сюжета он следовал традициям пелопоннесской школы, в которой тип кураса был особенно популярным. Созданные Поликлетом фигуры атлетов полностью утратили черты жесткости и скованности, его статуи свободно вписаны в пространство, неотъемлемую часть которого они собой представляют.

Исследователи склонны приписать Поликлету статую Дискофора, от которого сохранились многочисленные реплики. Лучшей из них является небольшая (21 см высотой) статуэтка, хранящаяся в Лувре.

Мы сталкиваемся здесь с совершенно новыми принципами композиции стоящей мужской фигуры, заключающимися в зависимости положения торса и ног от диаметрально противоположного наклона плеча и бедер: изгибу линии плеч вправо соответствует движение бедер



Раненая амазонка.
Статуя работы Поликлета

влево. В результате плавный изгиб оси симметрии придает фигуре необыкновенную свободу и естественность — атлет как бы остановился в позе кратковременного отдыха, собираясь с силами и готовясь к очередному броску диска...

Выдающийся мастер, Поликлет искал свои, совершенно оригинальные пути в искусстве. О независимости мастера от вкусов современных ему любителей искусства ходили легенды, одну из которых сохранил Элиан: Поликлет изваял две статуи, изображавшие одну и ту же модель — одну по вкусу толпы, другую по законам искусства. Первую в угоду толпе он создавал, послушно внося изменения и поправки по желанию всех, кто к нему приходил. Наконец он выставил обе статуи: одна вызвала всеобщее одобрение, другая была осмеяна. Тогда Поликлет сказал: «Статую, которую вы осмеяли, изваяли вы, а ту, которой вы восхищаетесь, — я!» (Элиан. Пестрые рассказы. XIV. 8).

Поликлет стал одним из первых в древности теоретиков изобразительного искусства, создав канон — свод правил, устанавливавших нормативные пропорции тела атлета. По сообщению древнего автора, Поликлет «вычислил отношения пальцев между собой, всех пальцев к кисти руки, кисти к предплечью, предплечья к плечевой части руки и вообще всех членов тела одного к другому». Для лица он установил деление на три части — лоб, нос и нижнюю часть, которые должны были иметь одинаковую длину. Высота головы (расстояние от подбородка до темени) должна была составлять одну седьмую часть всей фигуры. Поликлет усовершенствовал так называемый принцип контрапоста, который сводился к переносу тяжести на одну ногу. Все теоретические положения скульптора нашли отражение в его сочинении, которое называлось «Канон».

Указанные принципы легли в основу создания самой знаменитой статуи Поликлета «Дорифор» («Копьеносец»). Статуя была создана примерно в 40-х гг. V в. до н. э. и должна была служить образцом идеальной мужской фигуры, примером гармоничного развития тела, каноном мужской красоты. Повторения этой статуи ставились на стадионах Эллады, позднее — на стадионах Древнего Рима и других городов античного Средиземноморья. Лучшая копия Дорифора была открыта на палестре Помпей (она хранится в музее Неаполя).

В образе Дорифора Поликлет изобразил гражданина греческого полиса, могучего атлета, уверенного в своих силах,

в своем человеческом достоинстве, надежного защитника родины. Мощная, но в то же время необычно гармонично сложенная фигура Дорифора показана в момент краткой остановки в процессе спокойного движения. Тяжесть фигуры перенесена на правую ногу, левая согнута и чуть отставлена назад, отчего чашечка левой ноги опущена по сравнению с правой. Правая рука спокойно опущена вдоль тела, в левой, согнутой руке он держит копье. Голова чуть повернута вправо и вниз в естественном движении, короткие волосы плотно прилегают к голове плоскими завитками. Оригинал был выполнен в бронзе, матовая пatina которой хорошо соответствовала загорелому телу атлета, проводившего день на палестре под южным солнцем. В соответствии с движением левой ноги несколько опущено правое плечо, все тело дано в легком изгибе. Такая композиция стоящей фигуры классифицируется как хиастическая, перекрещивающаяся.

Лицо Дорифора не выражает никаких эмоций: это особенность классического искусства, которая характерна и для «Дискобола» Мирона.

Вторая наиболее известная статуя Поликлета — «Диадумен» (это греческое слово можно перевести лишь целой фразой — «Атлет, увенчивающий голову победной лентой»). Пропорции мощного тела Диадумена — те же, что и у Дорифора, но в противоположность спокойствию Дорифора в фигуре Диадумена больше экспрессии, движение более сложно: руки свободно движутся на уровне плеч, держа концы победной ленты, глубоко врезающейся в пышную шапку волос. Но точно так же как у Дорифора, вся тяжесть тела перенесена на правую ногу, левая отставлена в таком же свободном движении, и точно так же наклонена голова — вправо и несколько вниз.



Дорифор. Деталь



Диадумен

В Диадумене канон «атлета в покое», ранее воплощенный в Дорифоре, получил дальнейшее развитие, заключая в себе элемент спокойного движения. Арифметические пропорции, лежащие в основе композиции тела, здесь гармоничнее и тоньше, руки, движущиеся на уровне плеч и держащие концы ленты, освобождают торс, придавая стройность и большую свободу всей фигуре атлета.

Творчество Поликлета оказало сильнейшее влияние на скульпторов последующих поколений. Уже современники Поликлета с особым вниманием относились к принципам построения прямостоящей мужской или женской фигуры, выдвинутым в его «Каноне», и это можно заметить в позах кор Эрехтейона и в некоторых фигурах скульптурного декора Парфенона. Великий скульптор второй половины IV в. до н. э. Лисипп, достойно завершающий ряд мастеров — создателей образов атлета, признавал Поликлета своим учителем. В Риме и других городах Италии произведения Поликлета копировались чаще, чем работы других мастеров классической эпохи.

Кресилай

Среди скульпторов — современников Фидия Кресилай был одним из самых выдающихся. Он увековечил свое имя, прежде всего, созданием портрета вождя демократических Афин — Перикла.

Глава 4. Скульпторы — современники Фидия

Искусство скульптурного портрета не принадлежало к числу популярных жанров в классическую эпоху, хотя до нас и дошли портреты таких руководителей афинского демоса, как Фемистокл. Гражданами демократического греческого полиса эпохи расцвета всякое возвеличение выдающейся личности воспринималось как стремление увековечить свое превосходство над массой остальных граждан, что противоречило принципам полисного коллективизма. Не следует считать простой случайностью, что искусство художественного портрета расцветает лишь в IV в. до н. э., в период кризиса полисной системы, когда индивидуалистические тенденции в обществе становятся преобладающими и чувство полисного коллективизма уходит на задний план.

Кресилай родился около 480 г. до н. э. и происходил из города Кидонии на Крите. Работал он главным образом в Афинах, привлеченный в эту столицу искусства грандиозным размахом строительных и художественных работ, связанных с созданием архитектурного ансамбля Акрополя и строительством других храмов. Но называют и другие города Эллады, где талант Кресилая находил применение (Дельфы, Гермияна и др.). Предполагают, что в творчестве Кресилая сказалось мощное влияние таких аттических мастеров, как Мирон, но то, что сохранилось от его произведений (дошли лишь римские копии) дает мало оснований для такого рода суждений.

Наибольшей славой в древности пользовалась созданная им статуя Перикла, которую видел на афинском Акрополе Павсаний. Статуя, отлитая из бронзы, изображала Перикла стоящим в полный рост с копьем в руке и в коринфском шлеме на голове, как было принято тогда изображать стратегов³. Среди надписей, найденных на Акрополе, есть одна, вырезанная на базе статуи, где можно прочесть частично сохранившиеся имена Перикла и Кресилая. Предполагают, что это база именно той статуи, которую создал Кресилай. Целых копий от этой работы Кресилая не сохранилось, дошли лишь пять бюстов, копии головы этой статуи, лучшая из которых хранится в музее Ватикана и представляет собой герму, на которой вырезана следующая надпись: «Перикл, сын Ксантиппа, афинянин». Характерной чертой всех сохранившихся портретов является удлиненная форма шлема, что заставляет вспомнить строение головы Перикла, о котором пишут древние авторы, в частности

Плутарх: череп вождя афинской демократии имел удлиненную форму и несколько напоминал луковцу, за что комические поэты Афин насмешливо именовали его «лукоголовым» (как пишет Плутарх, «аттические поэты называли его «схинокефалом», потому что морскую луковцу иногда называют «схиной»» (Плутарх. Перикл. 3)).

Создание этой портретной статуи на основании стилистических особенностей принято относить к 40-м гг. V в. до н. э. В эти годы друг Перикла Фидий стал руководителем гигантского по масштабам проекта застройки и украшения афинского Акрополя, и, будучи всецело поглощенным этой деятельностью, он мог поручить создание репрезентативного портрета Перикла Кресилю. Последующие годы, связанные с отставкой Перикла, а также неудачи в Пелопоннесской войне и усилившаяся еще до его отставки оппозиция его правлению, не могут считаться временем, к которому уместно было бы отнести создание его парадного портрета (подробнее об этом портрете см. ниже, гл. 7).

Кресилай принадлежал к числу выдающихся скульпторов своего времени, и об этом красноречиво свидетельствует его участие в конкурсе на создание статуи раненой амазонки для храма Артемиды в Эфесе (о чем шла речь выше в связи с творчеством Поликлета). В музее Берлина хранится копия статуи амазонки, в которой хотят видеть реплику с оригинала Кресилая. Так же как у копии амазонки, приписываемой Поликлету, она изваяна в несколько утяжеленных пропорциях, ее сильное тело опирается на левую ногу, тогда как правая, согнутая в колене и отставленная назад, лишь кончиками пальцев касается земли. Голова ее несколько наклонена к левому боку, куда она была ранена. Одежда ее трактована в стиле, напоминающем одежду амазонки Поликлета.

Кресилай некоторые исследователи склонны приписать ряд копий с произведений греческой пластики классического периода, среди которых мы находим портретную статую поэта Анакреонта (Новая Карлсбергская глиптотека в Копенгагене), так называемую Афины Веллетри в Париже (Лувр) и некоторые другие, но данные античной традиции и стилистические особенности их не дают достаточных оснований, чтобы с уверенностью говорить об авторстве Кресилая в отношении оригиналов указанных произведений.

Творчество Фидия и его современников представляет собой высочайший взлет художественного постижения мира и человека. Высокое гуманистическое начало этого искусства прославляло свободного гражданина, его независимость и достоинство в системе гражданского общества, впервые в истории человечества возникшего и утвердившегося на почве Эллады. Это искусство, вершиной которого является творчество скульпторов и художников V в. до н. э., принято называть искусством высокой классики. Основой для него явился расцвет греческого полиса, города-государства, переживавшего в те времена, после победы в Греко-персидских войнах, невиданный подъем культурной и экономической жизни.

Произведения эпохи высокой классики полны спокойного величия, гордого сознания свободы, уверенности в будущем. К ним прежде всего относится определение Винкельмана, писавшего об их «благородной простоте и спокойном величии».

Примечания

¹ Имеется в виду храм Зевса Олимпийского.

² Подобные явления характерны и для литературы эллинистической эпохи («Мимиямбы» Геронда, нарисовавшего сценки из жизни эллинистического города, представленные в натуралистической манере).

³ Шлем на голове имел старший воин из Риаче. Весьма вероятно, что эта статуя изображала стратега, хотя и не была портретным изображением.

Глава 5 ПОЗДНЕКЛАССИЧЕСКАЯ ПЛАСТИКА: СКОПАС И ПРАКСИТЕЛЬ

Греческое общество в IV в. до н. э.

В искусстве высокой классики духовный потенциал греческого народа проявился с необыкновенной силой, и все, что было тогда создано, стало нормой для следующих веков.

Еще в конце VI в. до н. э. ничто не предвещало столь быстро наступившего расцвета. Уже давно, за несколько веков до этого, были созданы и получили повсеместное распространение поэмы Гомера — поэта, по словам Платона, воспитавшего Элладу. Высочайшее развитие получила в VII—VI вв. до н. э. лирическая поэзия греков, и даже на основании того немногочего, что осталось от нее, мы можем отчетливо себе представить, насколько она опережала жанры изобразительного искусства, находившиеся еще в младенческом состоянии. Хотя статуи архаической эпохи обладают неповторимой прелестью благодаря своей наивности и свежести мироощущения (они несут в себе мощный заряд оптимистической силы и энергии), эти произведения пластики еще во многом условны, композиция носит жесткий характер, вес тела не находит отражения в распределении групп мышц, попытки передачи движения еще не удаются, они совсем не связаны с окружающим пространством или связаны мало. Иногда они просто подражательны, следуя восточным (египетским) образцам. Поэтому расцвет высокой классики в V в. до н. э. воспринимается как настоящее чудо — «чудо Эллады» (термин, который ввел в научный оборот Эрнест Ренан и который с тех пор стал камнем преткновения для всех, кто пытается дать научное определение этому феномену в истории греческой культуры). Переход от архаических канонов к шедеврам пластики V в. до н. э. был необыкновенно быстрым.

Несмотря на два с половиной тысячелетия, отделяющих нас от начала V в., мы видим, что этот век в истории греческой

Глава 5. Позднеклассическая пластика: Скопас и Пракситель

культуры был веком гениев колоссального масштаба — поэтов, драматургов, писателей, мастеров изобразительного искусства. В то же время V в. был временем наивысшего подъема экономики, временем расцвета ремесел и торговли, общего благосостояния греческих полисов во главе с Афинами. Огромный военный и торговый флот Афинского государства позволял контролировать международную торговлю и всю экономическую жизнь Восточного Средиземноморья, большая часть которого входила в состав Афинской империи — *архэ*.

Относительное равновесие политических сил в Элладе середины V в. до н. э. было резко нарушено в результате опустошительной Пелопоннесской войны 431—404 гг. до н. э., в которой столкнулись две могущественные политические силы — Афинский морской союз во главе с Афинами и Пелопоннесский союз во главе со Спартой. Это была борьба за гегемонию в эллинском мире, и от всех предшествующих войн, бывших постоянным явлением в жизни греческих государств, она отличалась тем, что приняла с самого начала мировой характер: в нее оказался втянутым весь греческий мир. Кроме того, это была война, целью которой была не победа, а полное уничтожение противника, и если Афины уцелели после поражения (хотя их уничтожения требовали ближайшие соседи, могущественные Фивы, выступавшие в союзе со Спартой), то только потому, что спартанцы опасались чрезмерного усиления фиванцев.

Установление спартанской гегемонии после победы Пелопоннесского союза еще более усложнило положение тех греческих государств, которые ранее испытывали гнет со стороны афинян. По выражению одного древнего историка, грекам пришлось вместо «сладкого вина свободы пить бурду, которой их угощали кабатчики Лакедемона» (Плутарх. Лисандр. 13). Повсюду устанавливались спартанские гарнизоны, у власти были поставлены представители аристократических или олигархических кругов или просто дружественные спартанцам люди. Во многих государствах у власти оказались *декархии* — «десятки», состоявшие из преданных Спарте политических деятелей. Фактическими правителями оказывались спартанские *гафмосты* — наместники. Города Малой Азии, населенные греками, были отданы спартанцами под власть персов.

Гегемония Спарты длилась, однако, недолго, и в 378 г. до н. э. Афинский морской союз был восстановлен. Установилось временное равновесие трех крупнейших греческих государств — Спарты, Афин и Фив, но оно было вскоре нарушено усилением Фиванского государства. В нем двумя крупными политическими деятелями, Эпаминондом и Пелопидом, были проведены реформы. Важнейшей из них была военная реформа Эпаминонда, начавшего использовать так называемый «ко-сой строй», при котором войска строились клином, причем самые отборные отряды ставились на левом фланге, против правого фланга противника, где стояли его лучшие воины. Успех этих отрядов (главным из них был так называемый «священный отряд», воины которого давали клятву победить или погибнуть на поле сражения) определял исход всего сражения. Эта тактика дала свои результаты в битве при Левктрах в 371 г. У этого маленького беотийского поселения спартанцы потерпели сокрушительное поражение: несколько сотен воинов Спарты во главе с царем Клеомбротом, а также значительное число союзников пали на поле битвы. Остальные спартанские воины бежали, за что, по спартанским законам, должны были быть исключены из общины и лишены гражданских прав. Однако их было так много, что это означало бы самоликвидацию государства, и тогда хитрый спартанский царь Агесилай предложил, чтобы на день битвы спартанские законы «спали».

Против усилившихся Фив, установивших свою гегемонию в Элладе, была создана новая коалиция, в которой на этот раз объединились исконные враги — Спарта и Афины. Битва при Мантинее (362 г. до н. э.) подвела временный итог длительной междоусобной борьбе греческих государств. Ни одному из них не удалось добиться цели. Современник и участник этих событий писатель Ксенофонт (в битве при Мантинее пал его сын Грилл) заканчивает свою «Греческую историю» описанием нерадостных итогов Мантинейского сражения в следующих словах: «Это сражение внесло еще большую путаницу и замешательство в дела Греции, чем было прежде» (Ксенофонт. Греческая история. VII. 5. 27).

Длительные и крупномасштабные междоусобные войны несли тяжелый урон всем без исключения греческим государствам, истощили их экономический потенциал и человеческие ресурсы, до крайности обострили внутренние противоречия

и привели к кризису полисной системы. Повсюду наблюдается обнищание народных масс, происходят ожесточенные схватки между демократами и олигархами (аристократами), между богатыми и бедными. Старинные лозунги времен становления полисной системы — «отмена долгов», «передел земли» — вновь на повестке дня, и с ними бедные члены общины выступают против засилья олигархов. В 371 г. до н. э. в крупном греческом полисе на Пелопоннесе, городе Аргосе, произошло народное восстание, в ходе которого местные аристократы были попросту перебиты (знаменитый «аргосский скитализм», от слова «скитала» — «дубина»). «Вот что всего страшнее, — пишет известный греческий оратор и публицист этого времени афинянин Исократ, — когда враги перестают наносить им ущерб, они сами губят самых знаменитых и богатых из своих сограждан, и, совершая все это, они радуются больше, чем те, кто уничтожает своих врагов» (Исократ. Филипп. 52). Нищета угнетала бедноту, и это хорошо понимали греческие моралисты позднейшего времени, такие как Плутарх, который писал: «Равенство в имуществе есть основа свободы, бедность же для неимущих есть начало рабства» (Плутарх. Дион. 37). От государства беднота добивается прежде всего, чтобы ей был обеспечен прожиточный минимум. Как саркастически заметил комедиограф Аристофан в пьесе «Женщины в народном собрании», «каждый хочет к общественной похлебке приспособиться». Но не всем и далеко не везде удавалось этого добиться. В результате социальных потрясений множество людей, потерпевших на родине поражение в политической борьбе, были вынуждены покинуть родину, пополняя ряды «скитальцев» (по-гречески *планоменой*), и увеличение их числа особенно тревожило оратора Исократа.

Самой распространенной среди этих людей становится профессия наемного солдата. Изгнанные в результате демократических переворотов аристократы, с детских лет готовившиеся к профессии воина усиленными занятиями спортом и охотой, воспитывавшиеся в традициях аристократической морали, охотно нанимаются на службу не только к греческим, но и к иноземным властителям. Создаются специальные центры по вербовке наемников, наиболее крупный из которых располагался в Пелопоннесе, у мыса Тенар.

Институт наемничества уходил своими корнями в глубокую древность. В середине VII в. до н. э. поэт Архилох упоминает о карийских наемниках, которым он наследует в их профессии. Отряды греческих солдат-наемников мы встречаем на службе фараонов Саисской династии в Египте в VI в. до н. э., но подлинного размаха наемничество достигает в IV в. до н. э. Уже упоминавшийся Исократ с горечью пишет, что в его время «легче составить большое и сильное войско из людей, скитающихся по свету, чем из граждан» (Исократ. Филипп. 96). Наемные солдаты уже не были ополчением граждан, для которых священный долг состоял в защите родины, и они легко переходили на службу к тому, кто больше заплатит. Особым корыстолюбием отличался спартанский царь Агесилай, профессиональный кондотьер, изменивший египетскому фараону Таху, нанявшему его, и перешедший на сторону его противника Нектанеба (поступок, который наивный моралист Плутарх в биографии этого спартанского царя называет «странным и необъяснимым» (Плутарх. Агесилай. 37)).

Распространение наемничества вело за собой падение полисного патриотизма. Граждане греческих государств стремились теперь всеми силами уклониться от обязанности, считавшейся священной в период расцвета полиса, — обязанности защиты отечества. Они готовы были пожертвовать интересами казны, всего государства, лишь бы переложить этот долг на плечи наемных войск. Демосфен, выступая перед согражданами, будет из всех сил призывать их выступить с оружием в руках на защиту интересов Афин (это особенно заметно в Олинфских речах). В этом случае ему удалось добиться положительного решения, но слишком поздно, когда Олинф был уже захвачен и уничтожен войсками царя Филиппа. Откупиться от военной службы стремились прежде всего богатые граждане, в руках которых постепенно сосредоточивается власть в прежде демократически управляемых городах-государствах Эллады.

Немаловажным признаком кризиса полисного устройства Эллады в IV в. до н. э. становится все усиливающееся расслоение граждан, поляризация имущественного неравенства. Это неравенство существовало и ранее, но оно не подчеркивалось обладателями больших состояний, которые стремились не выделяться среди рядовых граждан. Теперь же дома богачей стро-

ятся в Афинах с особой роскошью, своим великолепием они затмевают общественные здания. Демосфен отмечает, что «одни из нищих сделались богачами, другие — из неизвестных уважаемыми, а некоторые соорудили себе частные дома такими, что они стали великолепнее общественных зданий» (Демосфен. Третья Олинфская речь. 29). В приписываемой Демосфену речи «О распределении средств» вновь повторяется мысль о том, что частные лица строят себе дома более роскошные, чем общественные здания, и эти люди распоряжаются всеми благами, и через их посредство ведутся все дела, «а народ оказывается в положении слуги и какого-то придатка» (Демосфен. О распределении доходов. 31). В речи «Против Мидия» Демосфен, говоря о его богатстве, упоминает о том, что Мидий построил в Элевсине дом такого размера, что он затмил собой все остальные дома в этом месте. «На мистерии и в другие места, куда он захочет, он возит с собой жену на паре белых лошадей из Сикиона... На агоре он важно выступает со свитой из трех или четырех человек...» (Демосфен. Против Мидия. 158).

В Афинах и других торговых городах Эллады появился слой богатых людей — финансистов, владельцев античных банков (*трапедзитов* — от слова *трапедза*, «стол менялы»), которые осуществляют широкомасштабные операции по выдаче кредитов под проценты, по безналичному расчету, приему денег на хранение. Большие банки принадлежали часто группе лиц, пользовавшихся значительным влиянием. Эти банки имели корреспондентские счета в крупных городах Эллады, что позволило ввести в употребление жирообороты и документы на предъявителя. Крупными банками в IV в. до н. э. становятся храмы — сохранились сведения, что в Дельфийском храме хранились капиталы спартанского полководца Лисандра. Из надписей, найденных на острове Делос, стало известно, что Делосский храм Аполлона практиковал выдачу денег под проценты, и не только жителям Делоса.

Богатые люди в Афинах добиваются отмены старой системы выполнения общественных повинностей — литургий (налогового обложения граждан в древних Афинах не существовало). Прежде отдельные лица из числа самых богатых должны были брать на себя строительство и оснащение военного корабля-триеры (*триефархия*), устройство гимнастических соревнований

(гимнасиархия), состязаний драматических поэтов и хоровых коллективов (хорегия). С 357 г. выполнение литургий (из которых главной и наиболее разорительной была триерархия) возлагается на 1200 наиболее состоятельных граждан, обладавших имуществом, оцененным в два таланта. На них же возлагалась уплата чрезвычайного военного налога, *эйсфоры*. Отныне выполнение литургии, главным образом постройка корабля, возлагается на целую группу лиц, составлявших *симморию*. Их было 20, и каждая симмория, состоявшая из 60 человек, распадалась на *синтелии* — каждая синтелия должна была построить один корабль. Наиболее богатые граждане Афин старались взыскать с членов синтелии требуемую сумму полностью, а затем сдавали с торгов подряд на постройку триеры по более низкой цене, и разницу клали в свой карман. В 340 г. до н. э. для противодействия злоупотреблениям богатой верхушки симморий Демосфен провел закон, согласно которому в постройке триер должны были участвовать только 300 наиболее богатых граждан из числа членов симморий, и притом участвовать не в равной мере. На каждого из самых богатых возлагалась обязанность снарядить по две триеры, менее зажиточные из числа трехсот по-прежнему образовывали синтелии для снаряжения кораблей сообща. Однако этот закон вызвал такие протесты богачей, что в 338 г., после поражения общегреческих сил при Херонее и победы реакции, был отменен (или изменен) в интересах богатой верхушки по предложению противника Демосфена, главы олигархической партии в Афинах Эсхина.

Как в Афинах, так и в других государствах Эллады этого времени происходят значительные изменения в системе землепользования. Становится заметной тенденция к обезземеливанию мелкого сельскохозяйственного производителя, переселяющегося в город и пополняющего ряды городского люмпен-пролетариата. А в приписываемой Демосфену речи «О распределении средств» говорится об афинских богачах, которые занимаются сельским хозяйством, «скупив себе столько земли, сколько никогда и во сне не мечтали иметь...» (Демосфен. О распределении средств. 30). Но Аттика оставалась в целом страной мелкого и среднего землевладения, однако так обстояло дело не везде: например, в Спарте, по словам Аристотеля,

большие земельные участки сосредоточились в руках спартанских наследниц (по некоторым данным, почти две пятых всей земельной площади Спарты оказалось в руках женщин).

Афинское государство располагало многочисленными источниками доходов и могло избегать крайнего обострения социальных противоречий, подкармливая демос подачками в виде «зрелищных денег» (*теорикон*) или в виде платы за участие в суде присяжных (а в 395 г. до н. э. Агиррий ввел плату за участие в народном собрании (Аристотель. Афинская политика. 41.3)). Однако то, что государство брало на себя обеспечение гражданам определенного прожиточного минимума, таило в себе роковой порок, свойственный античному полису. Труд становился занятием, недостойным свободного гражданина, притом в условиях, когда конкуренция рабского труда обесценивала труд свободных людей. Писатель Афиней рассказывает о ненависти, с которой народ Фокиды относился к владельцу большого количества рабов Мнасону, — его упрекали в том, что он лишает насущного хлеба свободных граждан.

Составляя большинство в народном собрании и в суде, демос мог без стеснения распоряжаться государственными средствами и покушаться на имущество богатых сограждан. Это обстоятельство порождало постоянную дестабилизацию положения в обществе и было одной из причин, по которым античная рабовладельческая демократия, классическим примером которой были Афины, начинала себя изживать. Греческий полис, возникший из территориальной общины с ее родоплеменными традициями и институтами, сохранял их на протяжении длительного времени. В классическую эпоху они продолжали играть немалую роль в политической жизни и были одним из цементирующих элементов, обусловивших так называемый полисный коллективизм. Прогрессирующий распад этих родоплеменных институтов в IV в. до н. э. способствовал индивидуализации общества и был одним из важных признаков все углубляющегося кризиса полиса — как в аристократической Спарте, так и в демократических Афинах.

На протяжении всего IV в. произошли и значительные изменения в менталитете греческого общества, которые легче всего проследить в духовной жизни Афинского государства — интеллектуальной столицы древней Эллады. Изменились формы,

В первый период творчества Еврипида, к которому можно отнести его трагедии «Медея», «Ипполит», «Алкеста», драматурга, так же как и его предшественников, волновали конфликты глобального масштаба, и накал страстей, носителями которых выступали его герои, потрясал зрителей мощью авторского вымысла. Разрешение конфликта носило иногда даже фантастический (как в «Алкесте») или даже сверхчеловеческий характер (как в «Медее», где героиня из мести к покинувшему ее супругу убивает своих детей, которых она от него родила). Блеск его художественных открытий нисколько не тускнел от звучавших в его трагедиях фрагментов современных философско-этических доктрин, заставляющих иногда называть его «философом на сцене». Напротив, в пьесах последнего периода его творчества, к которым можно отнести трагедию «Ион», бросается в глаза заметная сниженность и даже обыденность выведенных на сцену характеров. Поражает роль, которую автор отводит в названной пьесе олимпийским богам: Аполлон выступает в трагедии как насильник и бесчестный трус, старающийся замести следы своего преступления, объявляя отцом ребенка, которого родила соблазненная им афинянка Креуса, ставшего ее мужем Ксуфа. Характерна пылкая речь Креусы, исполненная ненависти и презрения к Аполлону, истинному отцу ее сына Иона.

Новая комедия, предшественником которой является Еврипид, комедией может быть названа только условно: по сути,

«Сниженность» и дегероизация образов становится заметной чертой и многих жанров изобразительного искусства. Художественные образы, создаваемые скульпторами IV в. до н. э., имеют мало общего с героическими образами эпохи высокой классики, полными мощного динамизма, несущими в себе заряд большой оптимистической силы, являющимися воплощением высоких гражданских качеств, мужества и патриотизма, уверенности в незыблемости полисных устоев, идей и принципов полисного коллективизма.

Изваянные скульпторами IV в. статуи олимпийских богов часто представляют собой не столько предметы религиозного поклонения, предназначенные для храма, в котором должно обитать божество, вызывающее священный трепет у посетителей, сколько служить произведением искусства, которое можно посвятить в храм (ибо богам угодно все прекрасное), но которое можно выставить и в гражданском сооружении, портике или галерее. Теряя в своем олимпийском величии, эти произведения искусства становятся ближе к человеку, свободно чувствующему себя в их присутствии.

монархических государственных устройств и тирании во второй половине IV в. (особенно после македонского завоевания) усилили интерес к личностному началу, внутреннему миру человека. Духовный мир человека приобретает в художественных портретах этого времени необыкновенную выразительность. Впервые художник рискует отразить на лице изображаемого его эмоции, прежде всего страдание, *пафос*, правда, еще в очень сдержанной, не обезображивающей образ форме.

Скопас

Скопас и Пракситель — два художника, деятельность которых наложила неизгладимый отпечаток на искусство пластики в последующие века его развития. Как и их гениальные предшественники эпохи высокой классики, каждый из них создал свой стиль и свое направление в искусстве. Мастера эллинистической эпохи чаще следовали им, чем их великим предшественникам, оставаясь при этом самобытными и оригинальными в своем творчестве.

С именем Скопаса связана барочность в композиции, смелые и необыкновенно сложные ракурсы, патетика, находящая выражение в чертах лица, глубоко запавших глазах страдающего героя, стремление проникнуть во внутренний мир человека. В моделировке лица отражаются тончайшие душевные настроения: это может быть и напряжение борьбы, и душевные страдания, и просто мечтательность и самоуглубленность ушедшего в себя человека. Носителем идейно-художественного содержания становится лицо — зеркало души в отличие, например, от Поликлета (торс Дорифора вполне самодостаточен, чтобы получить представление об идее, положенной в основу этого произведения искусства). Лицо в статуях и барельефах Скопаса не носило портретного характера. В художественно обобщенной форме оно отражало определенную сторону духовного «я» человека, содержание и богатство его духовного мира. Вместе с тем в творчестве Скопаса продолжают жить каноны высокой классики, стремление к красоте и гармонии.

Расцвет творчества Скопаса падает на 370—320 гг. IV в. до н. э. Архитектор и скульптор, он был мастером больших форм, и его многофигурные композиции украшали города Беотии, Пелопоннеса, Малой Азии. Некоторое время он работал также в Афинах.

Многофигурные композиции привлекали Скопаса прежде всего потому, что они представляли больший простор для воплощения художественных замыслов автора, решения художественных задач большого масштаба.

Особой известностью пользовался созданный им скульптурный декор храма Афины Алеи в Тегее, который Скопас восстанавливал после пожара, случившегося в нем в 395 г. до н. э. Работы Скопаса над реставрацией и украшением храма относятся примерно к 340-м гг. до н. э. Храм представлял собой дорический периптер, внутренняя часть целлы была украшена полуколоннами коринфского ордера.

Темой скульптурной композиции восточного фронтона храма была Калидонская охота — миф о Мелеагре. Западный фронтон украшала группа, в которой была изображена битва между Телефом и Ахиллесом на равнине Каика. Метопы храма, украшавшие пронаос и опистодом, были посвящены сценам из мифа о Телефе. В результате раскопок были найдены фрагменты скульптурных групп фронтонов (среди них головы статуй, в том числе голова Геракла с западного фронтона), а также торс Аталанты (по-видимому, в состав фронтонных композиций не входившей).

Уже сам выбор тем скульптурного декора обнаруживал вкусы автора. Его интересовали сюжеты, изобиловавшие драматическими коллизиями, в которых страдания и гибель героев составляли основу мифа. Именно таким был миф о Калидонской охоте, где излагалась история ожесточенной борьбы за трофей между близкими родственниками и где погибал главный герой мифа, Мелеагр, погубленный родной матерью Алтеей. Миф детально рассказан в «Библиотеке» Аполлодора: «Когда Мелеагру исполнилось семь лет, к его родителям пришли мойры и сказали: "Мелеагр умрет тогда, когда сжигаемая на жертвеннике головня сгорит дотла". Услышав это, Алтея схватила головню и спрятала ее в ларец. Мелеагр же, ставший неуязвимым и отважным витязем, погиб при следующих обстоятельствах. Когда осенью созрели плоды в его стране, Ойней принес начатки в жертву всем богам, забыв об одной только Артемиде. Разгневанная этим, богиня наслала на землю Ойнею вепря огромной величины и силы, из-за которого земля осталась незасеянной. Он уничтожал скот и убивал всех, кто попадался на его пути. Тогда Ойней пригласил принять участие

в охоте на вепря самых отважных воителей Эллады, оповестив при этом, что тот, кто убьет вепря, получит в качестве трофея его шкуру.

...Первой ранила вепря Аталанта. ...Мелеагр же добил зверя, поразив его в пах. Взяв шкуру, он отдал ее Аталанте. Тогда сыновья Тестия, обиженные тем, что трофей достался женщине... отняли у Аталанты шкуру...

В гневе Мелеагр перебил сыновей Тестия и вернул шкуру Аталанте. Тогда Алтея, которую гибель ее братьев повергла в тяжкое горе, сожгла головню, и Мелеагр внезапно умер» (Аполлодор. Мифологическая библиотека. I.8.2-3).

Внутренняя логика мифа состоит в том, что Алтея еще могла родить другого сына, новых же братьев у нее уже быть не могло. Трагическая судьба Мелеагра дала повод скульптору пронизать всю композицию темой страдания и борьбы, особенно ожесточенной и острой потому, что в нее оказались втянуты самые близкие родственники — братья матери Мелеагра, Алтеи, сыновья Тестия и сын Алтеи, Мелеагр, который был принесен в жертву в порыве мщения за гибель братьев.

Таким же внутренним трагизмом пронизан миф о Телефе, сыне Авги, которую соблазнил Геракл. Отцу Авги, Алею, было предсказано, что он погибнет от руки внука. Авга подкинула рожденного ею от Геракла Телефа в храм богини Афины, а саму Авгу отец передал Навплию, чтобы тот продал ее за пределы страны.

В середине IV в. до н. э. Скопас, вместе с другими известными мастерами — Бриаксисом, Тимофеем и Леохаром, принял участие в украшении знаменитого надгробного памятника тирану Галикарнасса Мавсолу — галикарнассского Мавзолея. Скопас укрощал восточную сторону фриза, на котором была изображена битва греков с амазонками (выбор темы, возможно, объяснялся тем, что амазонки, согласно мифу, обитали в Малой Азии в устье реки Термодонта). Хранящиеся в Британском музее плиты с этой части фриза могут дать представление о том, как Скопас решал задачу создания больших скульптурных групп, герои которых выступают участниками ожесточенной схватки, в борьбе не на жизнь, а на смерть.

Фигуры на плитах восточной части фриза Мавзолея выполнены в технике высокого рельефа. Они стремительно движутся в свободном пространстве и делятся на группы попарно



Амазономахия. Фриз галикарнассского Мавзолея

сражающихся амазонок и греков. Тела сражающихся представлены в самых сложных ракурсах, развевающиеся по ветру одежды амазонок подчеркивают стремительность движения и напряжение борьбы. С поразительной смелостью скульптор объединяет в смертельной схватке всадников (вернее, всадниц) и сражающихся в пешем строю, изображая при этом великолепное искусство вольтижировки всадниц-амазонок. Одна из них на мчащемся галопом коне обернулась спиной по направлению движения, приняв эту рискованную позу в пылу борьбы, стремясь изо всех сил поразить противника. Конь и наездница слиты здесь в одно целое.

В рельефах восточной стороны галикарнассского Мавзолея заметны элементы преемственности, связывающие творчество Скопаса с традициями пелопоннесской школы и соответственно с творчеством Мирона и Поликлета, что нашло свое выражение в подчеркнутом атлетизме фигур барельефов (эту линию преемственности некоторые склонны обозначать как дорическое начало).

Многофигурной скульптурной композицией, позднее вывезенной в Рим, была группа Скопаса, изображавшая Посейдона, Фетиду и Ахиллеса, окруженных свитой из nereid и тритонов.



Амазономахия. Фриз галикарнасского Мавзолея

а также других морских чудовищ (сюжетом, по-видимому, послужило путешествие Ахиллеса к островам Блаженных).

О другой скульптурной группе Скопаса сообщает Павсаний. По его словам, в храме Афродиты в Мегарах, рядом со статуями работы Праксителя, изображавшими богиню убеждения Пейто и уговаривания Парегорон, стояли также и работы Скопаса — статуя Эрота, Гимероса («Страсти») и Потоса («Желания») (Павсаний. Описание Эллады. I.43.6). В отношении других скульптурных групп, приписываемых Скопасу, среди критиков существуют разногласия — так, например, знаменитая группа Ниобид (детей Ниобы, фиванской царицы, которых поразили своими стрелами боги Аполлон и Артемида), приписывается одними Скопасу, другими — Праксителю (группа стояла позднее в храме Аполлона Созиана).

Неизменный восторг у древних ценителей искусства вызывала созданная Скопасом статуя пляшущей вакханки (менады), предназначенная для храма Диониса в Сикионе (или, по другим сведениям, в Афинах). Вакханка была изображена в момент экстаза — пляшущей, с развевающимися по ветру длинными волосами, падающими за спину, держащей в руках убитого ею козленка. Яркое описание этой статуи Скопаса оставил нам Каллистрат: «Руки художников, водимые божественным вдохновением, бывают способны создать нередко произведения, которые полны какого-то упоения, страсти и даже неистовства...



Скопас. Менада

И вот, между прочим, Скопас, как будто движимый незримой духовной силой, сумел заставить живую силу перелиться в мертвый камень... Это была статуя вакханки, изваянная им из паросского мрамора и до обмана похожая на настоящую вакханку... Для всякого зрителя ясен ее страстный вакхический экстаз, ...вакхически страстное опьянение. Длинные волосы на голове этой вакханки распущены, как будто играя с ветром, и мрамор раздробился в этой массе волос на тысячи мелких частиц... В своем неистовом опьянении она размахивает разорванным ею жертвенным животным как символом ее вакхического экстаза...» (Каллистрат. Картины. 2).

Другое описание этой знаменитой статуи Скопаса мы находим в стихотворении поэта Главка:

Камень паросский — вакханка, но камню дал душу ваятель,
И, как хмельная, вскочив, ринулась в пляску она.
Эту тиаду создав, в исступленье, с убитой козю,
Боготворящим резцом, чудо ты сделал, Скопас.

Палатинская антология. IX.774

Созданная в поздний период творчества скульптора, «Меланада» Скопаса показывает человека в момент наивысшего напряжения его физических и душевных сил и является характерным образцом того нового, что он внес в искусство пластики. Раздираемый внутренними противоречиями век и его кризисные явления отразились здесь с особой полнотой.

Скопасу пытались приписать многочисленные копии греческих статуй позднего времени, относящиеся к римской эпохе и хранящиеся в музеях Рима, Флоренции, других городов как в Италии, так и за ее пределами. Эти идентификации далеко не бесспорны, хотя многие из упомянутых произведений несут отпечаток влияния стиля знаменитого скульптора (к ним относятся, например, Арес Людовизи, Афродита из Капуи и ряд других).

Несомненно, подлинным произведением Скопаса является голова воина, принадлежавшая одной из скульптур, украшавших фронтоны храма Афины Алеи в Тегее (хранится в афинском Национальном археологическом музее). В предсмертной муке голова несколько запрокинута назад и наклонена вправо, взгляд глубоко запавающих глаз с затаенной болью обращен вовнутрь. Прерывистость дыхания подчеркнуто выражена полу-

открытым ртом. Моделировка лица здесь в сдержанной, но одновременно выразительной манере передает силу физических и душевных мук, испытываемых героем. Пропорции этой головы носят несколько геометризованный характер и приближаются к кубической форме, отчего плоскость лица получает почти квадратные очертания. Такая моделировка головы является характерной чертой стиля Скопаса, ничего подобного у его предшественников мы не встретим.

Среди найденных на афинском Акрополе фрагментов обращает на себя особое внимание женская головка, которая ныне хранится в афинском Национальном музее и которую считают работой Скопаса. В пользу такого предположения свидетельствует поворот головы, чуть наклоненной вправо, направленный вверх взгляд глубоко запавших глаз, полуоткрытый рот и подчеркнутый трагизм всего выражения лица. Предполагают, что эта головка принадлежала статуе Ариадны, которая, согласно мифу, популярному в Афинах, была покинута Тесеем на острове Наксос после того, как он воспользовался ее помощью при побеге с Крита.

Пракситель

То, что сохранилось и что мы знаем о Скопасе и Праксители, убеждает в том, что их творчество развивалось в диаметрально противоположных направлениях. Общим для обоих был уход от больших тем высокого гражданского значения, характерных для периода высокой классики. Но если Скопас в своих произведениях выступает как мастер, воплотивший в мраморе бурные проявления человеческих страстей и показав-



Скопас.
Голова умирающего воина

ший глубину страдания (хотя и в классически сдержанных формах), то созданные его современником Праксителем образы мечтательно-лиричны, женственны, выражаемые эмоции более сдержанны и глубоки, отличаются изысканностью и утонченностью. Простота и строгость классического искусства сменяются у него налетом чувственности. Искусство перестает здесь выступать как форма самовыражения вкусов и настроения общества в целом. Зритель, на которого оно было рассчитано, принадлежал к элите гражданской общины, богатой правящей верхушке полиса, исповедовавшей иные идеалы по сравнению с периодом высокой классики.

Пракситель был первым художником Эллады, который стал певцом женской красоты, кто рискнул в искусстве пластики показать полностью обнаженное женское тело. Впервые богиня Афродита, предмет религиозного поклонения эллинов, была показана полностью обнаженной. Тем самым художник решительно сломал традиции ионийской полисной морали, согласно которой женщине была предназначена роль затворницы на женской половине дома (гинекее), где она должна была заниматься домашним хозяйством и воспитанием детей.

Новые идеи вызвали к жизни новые формы. Пракситель работал чаще всего в мраморе, различные сорта которого, от серовато-светлого паросского до розовато-золотистого пентелийского, давали возможность сочетать живописный и скульптурный эффекты. Но он работал также в технике литья — Павсаний и Плиний упоминают о ряде его бронзовых статуй, хранившихся в храмах Эллады, а позднее — в Риме.

Пракситель избегал больших многофигурных композиций, которые так привлекали Скопаса. Сила его искусства состояла в создании отдельно стоящих фигур или малых замкнутых групп. При этом он был необычайно плодовитым мастером. Ему подражали столь многие, что создался так называемый круг Праксителя, состоявший из учеников и последователей.

Профессия скульптора в семье Праксителя была традиционной. Отец, Кефисодот Старший, создал ряд статуй олимпийских богинь, пышно одетых и нарядных, в торжественных позах. Самым известным его произведением была богиня мира Эйрена с младенцем Плутосом («Богатством») на руках, изваянная в 370 г. Сохранилась римская копия этой статуи великолепного качества, хранящаяся в Мюнхенской глиптотеке.



Кефисодот. Эйрена с младенцем Плутосом

Богиня здесь одета в строгий дорический пеплос, тяжелая ткань падает до самых пят. Чуть ниже талии пеплос нависает двойными складками, что увеличивает объем фигуры и создает впечатление монументальности (мы видим, как Кефисодот здесь следует традициям высокой классики). Голова богини наклонена к младенцу, которого она держит на руках, и этот любовный материнский жест создает известную жанровость мотива: младенец тянется ручонками к матери. В трактовке черт лица богини нельзя не заметить влияния школы Фидия, особенно его Афины Лемнии — заметна та же самоуглубленность, ясно очерчен прекрасный облик богини, ее величественная красота является одновременно воплощением высокого нравственно-этического идеала.

Идея статуи Кефисодота предельно четко выражена. В это время был создан Второй Афинский морской союз, государство с трудом выходило из кризисного состояния, в котором оно оказалось после проигранной Пелопоннесской войны. Все надежды теперь возлагались на мирное развитие, и Афинское государство приняло на себя ряд обязательств по отношению к союзникам, гарантируя им особые права и неприменение насилия.

В отличие от Кефисодота Пракситель, как мы увидим ниже, решительно порвал с традициями высокой классики.

Сюжеты, которые он выбирал для своих произведений, в основном соответствовали характеру его дарования. Из олимпийских богов он особенно любил изображать Афродиту и Эроса, Диониса и его спутников-сатиров, Аполлона, Гермеса. Колоссальная статуя супруги Зевса, богини Геры, по сообщению Павсания, стояла в Платеях (Павсаний называет ее «Гера Телейя», «Гера, цветущая годами»). Большое число работ Праксителя, выставленных в различных городах и храмах Эллады и особенно в Риме, безжалостно грабившем художественные сокровища Древней Греции, заставляет думать, что Пракситель стоял во главе крупной художественной мастерской, где ему помогали в осуществлении его творческих замыслов многочисленные ученики, среди которых был и его сын, Кефисодот Младший.

К числу ранних произведений Праксителя принадлежит статуя сатира, наливающего вино (хорошая копия римского времени хранится в Дрездене, в музее Альбертинум). Он поднял

над головой сосуд с вином, ойнохою, наливая вино в килик, который он держит в горизонтально отставленной левой руке. Таким образом, здесь представлен жанровый мотив, взятый из повседневной действительности. Изящная и грациозная фигура сатира, стоящего в свободной и естественной позе, также естественно вписана в пространство. Поверхность тела юного сатира промоделирована в женственно мягких переходах мышц и сочленений, мышечная масса, скрытая под гладкой поверхностью кожи, лишена резких очертаний. Тело сатира — тело изнеженного юноши, никогда не знавшего ни тяжелого физического труда, ни постоянных и изнурительных упражнений и борьбы во время состязаний на палестре. Образ, созданный Праксителем, его изысканная и утонченная красота не имеют ничего общего с обычными для греков того времени представлениями об этих лесных полубогах, безобразных, с курносими носами и всклокоченной бородой, вечно пьяных и изображаемых часто с бурдюками, наполненными вином. Таким изобразил некогда сатира Марсия художник Мирон, и таким же мы видим сатиров в вазовой живописи. В создании этого образа Пракситель выступает подлинным новатором.

Фигуры юных сатиров (типа сатира с ойнохоей) были излюбленными персонажами в творчестве Праксителя. Плиний



Пракситель. Сатир, наливающий вино



Пракситель. Отдыхающий сатир

упоминает о другой статуе сатира, которую сам автор считал одним из наиболее удавшихся своих произведений наряду с Эротом Феспийским (эту статую называли греческим словом «перибоэτος» — «повсюду прославленной»). О статуе сатира из паросского мрамора упоминает Павсаний, описывая художественные сокровища Мегариды.

С особой любовью Пракситель создавал статуи богини Афродиты. В архаическую и раннеклассическую эпохи Афродита была не только богиней, дарующей радость любви. Быть во власти Афродиты означало быть одержимым и изнывать от мук ничуть не меньших, чем те, которые насылает бог Аполлон своими стрелами (именно такой выступает богиня в стихотворениях поэтессы Сапфо). Уже скульптор Алкамен, ученик гениального Фидия, приблизил образ богини к повседневной действительности — его «Афродите в садах», одетой во влажное одеяние, обрисовывающее прекрасное тело, присущее чувственный налет.

Почти одновременно Пракситель работал над двумя статуями Афродиты,

из которых одна была наполовину задрапированной (как мы это видим на поздней статуе эллинистического периода, Венере Милосской, нижняя часть тела которой скрыта под одеждой). Другая статуя Праксителя, моделью для которой послужила его возлюбленная, знаменитая своей красотой афинская гетера Фрина, была создана им полностью обнаженной. Это была первая в истории греческой пластики обнаженная женская статуя, и художник здесь смело нарушил веками сложившиеся традиции. Жители Коса выбрали для своего храма полуодетую статую, но жители Книды взяли полностью обнаженную фигуру, получившую поэтому название Афродиты Книдской. Таким образом, пишет Плиний, жители Книды приобрели произведение искусства, «пользовавшееся неизмеримо большей славой» (Плиний Старший. Естественная история. XXXVI.21). Сохранилось предание о том, что богобоязненные жители Афин сочли неслыханным святотатством использование в качестве модели для образа богини Афродиты известной афинской гетеры Фрины; Праксителя привлекли к суду, защищал его знаменитый оратор Гиперид. Увидев, что настроение судей складывается не в его пользу, он вывел перед судьями Фрину и сорвал с нее одежду. Ахнув от восторга перед несравненной красотой, считавшейся даром богов, судьи единодушно оправдали Праксителя.

Чтобы обосновать мотив, положенный в основу образа, Пракситель представил Афродиту Книдскую стоящей на берегу моря и собирающейся окунуть свое божественное тело



Пракситель. Афродита Книдская

в морские волны, с которыми связано ее рождение. Одежду она сложила на вазу, придерживая ее левой рукой, правой же стыдливым жестом прикрывает тело.

Связь Афродиты с морской стихией четко видна из гомеровского гимна Афродите:

Дивную, златовенчанную я воспою Афродиту,
Целого Кипра морского стремнины достались прекрасной.
К этому месту ее принесло дуновенье Зефира
В пене морской по волнам многошумным искристого моря...
Ее-то венчанные золотом Оры
Радостно приняли, тело в нетленное платье одели,
Нежную шею и грудь ожерельем златым украшали,
Серьги вдевали цветные из золота с яркою медью.
После ж, когда Афродиту нарядами всеми одели,
Оры к Олимпу ее принесли, на собрание бессмертных.
Те, увидев ее, обратились к богине с приветом,
Каждый, в восторге дивясь ее красоте, умоляет,
Чтобы супругой его согласилась назваться богиня,
Чтобы в жилище его навсегда Афродита осталась...

Гомеровские гимны. VI.1–14

Статуя Афродиты Книдской пользовалась в древности такой славой, что многие тысячи паломников со всех концов греческого мира стекались в Книд, чтобы только на нее посмотреть.

В образе Афродиты Книдской скульптор представил богиню олицетворением зрелой женской красоты в ее наиболее совершенной форме. Классически правильные черты лица исполнены особого обаяния и привлекательности, мягкости и женственности, и этим она резко отличается от строгой красоты женских образов времени высокой классики. Идеально правильным чертам лица богини соответствуют гармоничное убранство волос, пышные пряди которых схвачены тонкой лентой и завязаны на затылке тяжелым узлом («греческий узел»), оставляя открытыми лебединую шею богини и показывая плечи во всей их первозданной красоте. Сильное и упругое, гармонично сложенное тело Афродиты Книдской заставляет вспомнить античный принцип о здоровом теле, которому соответствует здоровый дух.

Афродита Косская и Афродита Книдская были не единственными произведениями Праксителя, любившего изображать

эту богиню Олимпа. Плиний упоминает о бронзовой статуе Афродиты, работы Праксителя, которая стояла в Риме перед храмом богини Фелицитас. Она погибла во время пожара, случившегося в правление императора Клавдия.

К числу любимых сюжетов Праксителя принадлежал и постоянный спутник Афродиты, бог любви Эрот. Он создал несколько изображений этого бога, но наиболее удачным он считал Эрота, заказанного ему жителями беотийского города Феспии. В этом городе он был предметом особого поклонения, как сообщает Павсаний. Возлюбленная скульптора добилась при помощи хитрости, чтобы эта статуя была ей подарена. Об этой уловке рассказывает все тот же Павсаний: «Сообщают, что как-то Фрина просила его подарить ей самое лучшее из всех произведений. Он согласился, будучи ее любовником, подарить ей, но не захотел сказать, какое произведение он считает самым прекрасным. И вот раб Фрины, вбежав, закричал Праксителю, что большая часть его произведений погибает от пожара, так как огонь охватил помещение, где они хранятся, но не все еще уничтожено. Тогда Пракситель кинулся к дверям, говоря, что от его трудов не останется ничего, если пламя охватило его Сатира и его Эрота. Тогда Фрина велела ему успокоиться и остаться у нее — с ним не случилось ничего ужасного, но это она устроила эту хитрость, чтобы он сознался, какое из его творений самое прекрасное...» (Павсаний. Описание Эллады. I.20.1).

Эрот Феспийский был изображен скульптором в задумчиво-мечтательной позе (Пракситель изобразил его самого влюбленным). Традиция сохранила надпись на базе этой статуи: «Здесь художник представил меня — того бога, которого он сам чувствовал в своем сердце. Из глубины своей собственной груди извлек он мой первообраз. Он подарил меня Фрине — любовь за любовь. Но пламя любви я возбуждаю не своими стрелами, а только силою взора...»

Павсаний упоминает и о другом подарке, который сделал Пракситель своей возлюбленной. Он изваял позолоченную статую Фрины, которую та посвятила в Дельфы, где она стояла на почетном месте, между изображением спартанского царя Архидамы и македонского царя Филиппа.

В 1877 г. при раскопках Олимпии была найдена статуя Гермеса с малюткой Дионисом на руках. Она была обнаружена



Пракситель. Гермес с малюткой Дионисом. Голова Гермеса

в развалинах храма Геры, Герейоне, где ее видел и описал Павсаний, назвавший и имя автора — Пракситель. Находка произвела сенсацию. Ее долгое время считали подлинным произведением скульптора, и лишь в последнее время были высказаны серьезные сомнения относительно ее подлинности: ряд искусствоведов склонны считать ее копией римского времени (надо при этом заметить, что если это копия, то необычайно высокого качества). Сохранность ее можно считать вполне удовлетворительной. У Гермеса обломана ниже предплечья правая рука,

в которой он держал какой-то предмет, к которому тянулся младенец Дионис (скорее всего, это была гроздь винограда). Повреждены были также левая голень и левая стопа, и здесь потребовалась работа реставраторов.

Статуя Гермеса с младенцем Дионисом принадлежит к числу лучших произведений Праксителя. Миф о Дионисе, положенный в основу сюжета, повествовал о том, как возлюбленная Зевса, фиванка Семела, дочь Кадма и Гармонии, в пылу любовных ласк упросила Зевса выполнить ее желание, и тот необдуманно пообещал исполнить любую ее волю. Семела тогда попросила верховного олимпийского бога явиться к ней на следующее свидание со всеми громами и молниями. Вынужденный выполнить свое обещание, Зевс прибыл к ней во всеоружии. Дом Семелы запылал, и сама Семела погибла. Но Зевс пожалел зачатое от него дитя, которое вынашивала Семела, вынул ребенка из ее чрева и зашил в бедро. Когда настало время родов, он передал новорожденного Диониса богу Гермесу, чтобы тот отнес его на воспитание нимфам Нисы.

Пракситель изобразил Гермеса в минуту отдыха по пути к нимфам, совершенно обнаженным, сбросившим свой плащ на ствол дерева, с которого он падает тяжелыми складками. Левый



Пракситель. Гермес с малюткой Дионисом



Пракситель. Аполлон Савроктон

рукой, на которой сидит малютка Дионис, он облокотился на этот ствол. Играя с младенцем и забавляя его кистью винограда, он в то же время, погруженный в свои собственные мысли, о чем-то задумался, и эта сложная гамма эмоций великолепно передана мастером.

Мы видим, что здесь, как и во всех других своих произведениях, Пракситель решительно порывает с традициями иконографии олимпийских богов, согласно которым Гермес изображался бородатым и немолодым мужчиной в торжественной, ниспадающей до пят одежде (таким он выступает на памятниках вазовой живописи, таким же его изобразил Алкамен в статуе Гермеса Пропилея, о которой шла речь выше). Пракситель представил Гермеса в образе молодого человека в полном расцвете сил, атлетически сложенного, но в то же время идеальные пропор-

ции тела Гермеса обладают особой легкостью и изяществом. Необычайно тонко проработана поверхность тела Гермеса. Плавные и мягкие переходы групп мышц и сочленений, скрытая под поверхностью тела мускулатура свойственны скорее женщине, чем мощному и сильному телу атлета. Спокойствие и расслабленность позы подчеркнуты S-образным изгибом всего тела, показанного в мягком вибрирующем контрапосте. Лицо Гермеса, с его нежными переходами от слегка выпуклого (проработанного в духе Скопаса) лба к плавному овалу подбородка с чуть припухлым ртом, усиливает впечатление женственности, производимое всем обликом Гермеса и дополняемое густой шапкой кудрей.

Туристы, прибывающие со всех концов света в прославленную Олимпию, спешат прежде всего в музей, чтобы полюбоваться на его жемчужину — статую Гермеса с малюткой Дионисом. Необычайно тонкая и тщательная моделировка поверхности тела статуи создает неповторимую игру бликов светотени — статуя как бы купается в лучах солнечного света.

Скульптура связана с пространством и временем при помощи введения жанрового мотива — ствол дерева, к которому прислонился Гермес. Этот прием особенно характерен для Праксителя — мы встречаем его в статуе Аполлона Савроктона («Аполлона, убивающего ящерицу»), где бог Аполлон в образе прекрасного юноши упирается левой рукой в ствол дерева, по которому ползет ящерица, готовясь правой, в которой зажата стрела, нанести ей смертельный укол. Грозный бог «Илиады», карающий ахейцев, превращен в шаловливого юношу, которого скульптор заставляет заниматься игрой, распространенной среди греческих мальчиков, его современников.

Так в произведениях Праксителя изображения олимпийских богов, служивших предметом религиозного почитания, перевоплощаются в образы обаятельных, гармонично сложенных, прекрасных юношей, мужчин и женщин — в образы, близкие повседневной жизни человека.

Глава 6 ЛИСИПП И ЛЕОХАР

Два великих скульптора, живших во второй половине IV в. до н. э., достойно завершают длившийся почти два столетия классический период в истории греческой пластики. Разумеется, кроме них в городах Эллады работали и другие, быть может, не менее талантливые и плодовитые мастера. Достаточно назвать имя Бриаксиса, прославившегося созданием колоссальной статуи Сараписа, греко-египетского бога, в эллинистической Александрии (она определила на века иконографию этого божества в греко-римском мире), или Тимофея, жившего несколько ранее, современника Скопаса и Праксителя. В музеях Европы хранятся копии произведений неизвестных, но также высокоодаренных скульпторов этого времени, обладающие высокой художественной ценностью. Но главные художественные открытия, совершенные в конце классического периода, принадлежат двум названным выше мастерам. О них сохранилась значительная по объему информация в дошедших до нас источниках, и мы можем судить с большей степенью уверенности об их творчестве на основании сохранившихся памятников.

Вторая половина IV в. до н. э. — время больших социальных и политических потрясений в истории Эллады. Раздираемые внутренними противоречиями и междоусобной борьбой, греческие полисы не смогли противостоять македонской агрессии. После битвы при Херонее 338 г. до н. э., в которой македонская армия под командованием царя Филиппа II и его сына Александра полностью разгромила союзные греческие войска, установление господства Македонии в Элладе стало свершившимся фактом. Потеря политической свободы не могла не отразиться на положении мастеров искусства. Если раньше свобода творчества художника в независимых государствах Эллады была важным условием расцвета их деятельности, а заинтересованность гражданской общины дарила ему ощущение уверенности и силы, то теперь греческий художник вы-

Глава 6. Лисипп и Леохар

нужден был ориентироваться на вкусы новых хозяев жизни — македонских правителей и царей. Лисипп был придворным художником Александра Македонского, который только ему доверял создание своих скульптурных портретов. Однако традиции творческой свободы, сложившиеся в классическую эпоху, оставались еще очень сильными, и зависимость художников Эллады от знатных и могущественных покровителей была гораздо меньшей, чем, например, художников Италии эпохи Возрождения.

Лисипп

Родиной Лисиппа был небольшой город Сикион, расположенный рядом с более крупным полисом — Аргосом. Эти два пелопоннесских города прославились своими художественными мастерскими, в которых сформировались традиции пелопоннесской школы скульпторов, где работали такие известные мастера, как Агелад из Аргоса, учитель Мирона и Поликлета, Канах, изваявший бронзовую статую для святилища Аполлона в Бранхидах (главного храма в Милете), а также богиню Афродиту из золота и слоновой кости для Сикиона. Скульпторы Аргоса и Сикиона работали главным образом в бронзе, и техника бронзового литья достигла там высочайшего уровня. Многие города Эллады заказывали тамошним мастерам культовые статуи, становившиеся предметом поклонения многочисленных посетителей храма, приходивших любоваться прекрасными произведениями искусства.

В одной из таких мастерских Сикиона совершенствовался в искусстве бронзового литья Лисипп. Есть сведения, согласно которым он склонен был называть своим учителем Поликлета, самого знаменитого скульптора пелопоннесской школы и также ученика Агелада. Однако Лисипп настойчиво искал своих путей в искусстве, о чем свидетельствует следующий античный анекдот. Как повествует легенда, юный Лисипп обратился к известному живописцу Эвпомпу с просьбой указать, кому он, Лисипп, должен подражать. Эвпомп, показав рукой на толпу, собравшуюся на городской площади, ответил: «Не произведениям искусства, а самой природе».

Став самостоятельным мастером, Лисипп работал почти исключительно в бронзе. Создавал он главным образом мужские статуи. Его любимым героем был Геракл. Известен целый



Лисипп. Геракл, борющийся со львом

ряд статуй этого популярного в греческом народе богатыря, автором которых был Лисипп. Среди них наибольшей известностью пользовалась колоссальная фигура, изображавшая Геракла после чистки Авгиевых конюшен. Усталый герой был изображен сидящим на корзине, покрытой львиной шкурой, левая рука локтем упиралась в ногу, согнутую в колене, и поддерживала голову, глубоко опущенную от усталости. Размеры статуи были таковы, что голень ноги Геракла достигала высоты стоящего взрослого человека. Статуя долгое время находилась в Таренте, затем была перевезена в Рим, а позднее — в Константинополь, ставший столицей империи. Там она находилась до 1204 г., когда участники крестового похода, захватив и разграбив Константинополь, распилили эту статую, соблазнившись массой металла. Художественная ценность произведения Лисиппа псов-рыцарей не остановила.

Увлечение Лисиппа образом героя-богатыря древних эллинских мифов, совершившего подвиги, потребовавшие тяжелого труда и силы, огромной личной отваги, было связано с тем, что он почитал этого героя как своего личного покровителя, поддерживающего скульптора в его тяжелом труде. По сообщениям некоторых источников, Лисипп оставил после себя 1500 статуй, и подсчет своих произведений он вел до последнего дня жизни, откладывая в память о каждой сделанной вещи одну монету, которых и набралось 1500. Разумеется, это не более чем легенда, но даже подсчет произведений, оставленных Лисиппом и упоминаемых в трудах древних авторов, говорит об их внушительном количестве.

Лисиппом была изготовлена целая серия статуй Геракла, изображавшая его отдельные подвиги — борьбу с Немейским львом, укрощение Керинейской лани и др. Серия была изготовлена для города Ализии в Акарнании, впоследствии она была перевезена в Рим. Поэт Ноний Виндекс, живший в I в. до н. э., гордился тем, что в его собрании редкостей была статуэтка Геракла высотой около 30 см, некогда принадлежавшая Александру, получившему ее в подарок от Лисиппа (на ней была подпись автора). Возможно, как предполагает О. Ф. Вальдгауэр¹, это была всего лишь копия, но Александр ее особенно любил, что говорит о ее высокой художественной ценности, никогда с ней не расставался и держал ее на своем обеденном столе (за что эта статуэтка получила название «Геракла эпитрапезия», «Геракла настоль-



Лисипп. Геракл Фарнезе

ного»). Герой был изображен с чашей в руке, сидящим на скале, покрытой львиной шкурой, отдыхающим после свершения тяжелых подвигов. До нас дошли копии римского времени, воспроизводящие тип «Геракла эпитрапезия», позволяющие получить представление об оригинале.

Статуэтка, стоявшая на пиршественном столе Александра, служила своеобразным поощрением для пирующих. Впрочем, Александр в особом поощрении не нуждался: завоеватель мира страдал алкоголизмом.

Создавая статуи Геракла для различных городов Эллады, Лисипп, естественно, не оставил без внимания родной Сикион.

Павсаний упоминает о бронзовой статуе Геракла, изготовленной Лисиппом для своего родного города. Существуют веские основания полагать, что хранящаяся в Национальном музее Неаполя статуя Геракла Фарнезе воспроизводит сикионскую статую Геракла².

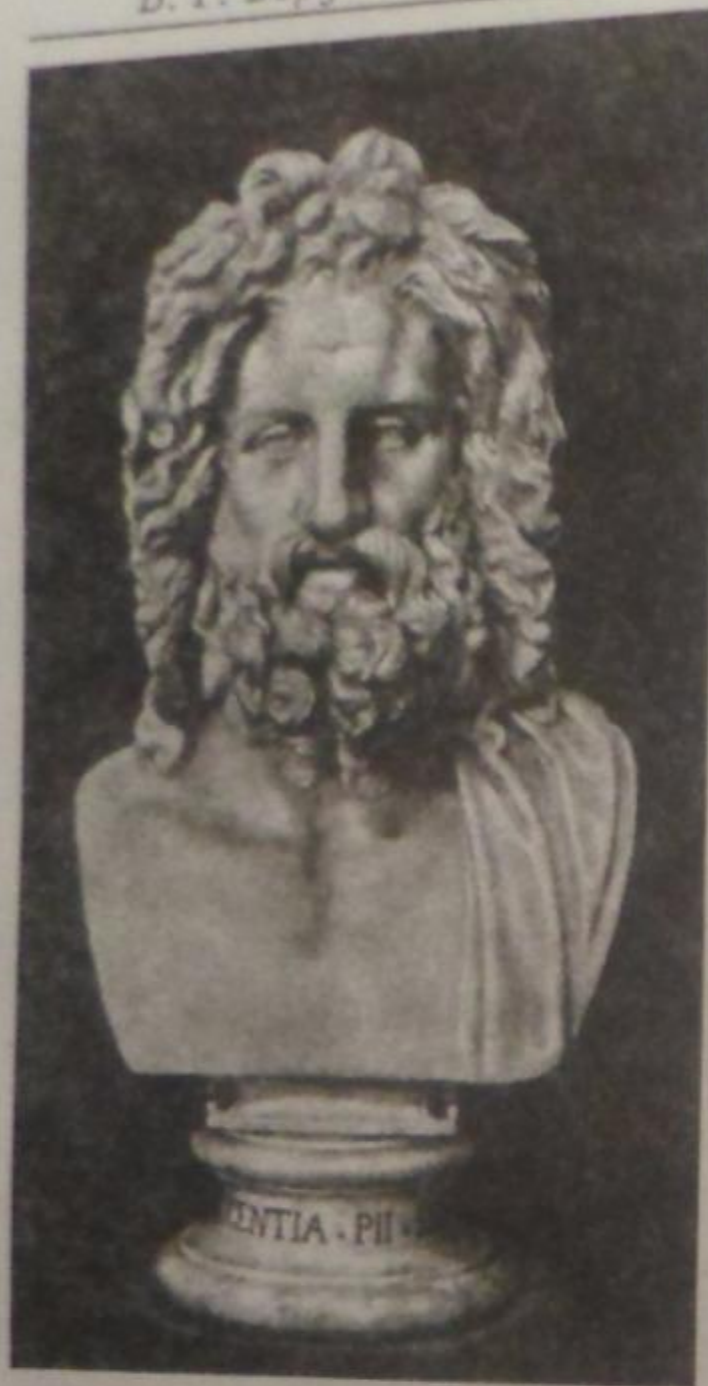
Герой изображен отдыхающим, опирающимся на свою палицу, покрытую львиной шкурой. Вся тяжесть тела Геракла перенесена на эту палицу, которую он охватывает левой рукой. В эту же сторону наклонена голова Геракла, которая, несмотря на окладистую бороду, кажется непропорционально маленькой по сравнению с огромным (во всяком случае, кажущимся таковым), массивным туловищем. Мускулатура героя, которой скульптор уделил все свое внимание, свидетельствует о великолепном знании анатомии — бугристые мышцы груди,

живота, рук и массивных, похожих на колонны ног проработаны глубоко детализированно и рельефно, объем мышечной массы делает статую необычайно грузной. Возможно, скульптор сделал это сознательно, чтобы усилить впечатление огромной физической силы героя. Лицо Геракла, значительная часть которого скрыта под густой бородой, не выражает никаких эмоций, чувство усталости подчеркнуто выражено лишь наклоном головы в сторону оси тяжести, образуемой палицей.

На базе статуи можно прочесть надпись: «Гликон, афинянин, сделал». Но это подпись копииста, так как на аналогичном повторении этой же статуи, хранящейся во Флоренции, в надписи подчеркивается, что оригинал создал Лисипп. В образе Геракла Фарнезе Лисипп исходил из реалий спортивной жизни своего времени, когда особой популярностью пользовались борцы-тяжеловесы, атлеты-профессионалы, также привлекавшие внимание скульптора. Павсаний, описывая памятники Олимпии, в числе прочих упоминает статую работы Лисиппа, стоявшую на высоком пьедестале, — она изображала самого огромного из всех людей, атлета Пулидаманта, совершившего ряд подвигов, изображенных на пьедестале статуи (база статуи была найдена при раскопках Олимпии, но сильно поврежденной) (Павсаний. Описание Эллады. VI. 5. 1).

Любовь к крупномасштабным произведениям пластики проявилась у Лисиппа при создании статуй Зевса. Самая крупная из них, высотой 20 м, стояла на рыночной площади в Таренте, портовом городе на юге Италии. Это была самая большая статуя древнего мира, пока Лисиппа не превзошел его ученик Харес, воздвигнувший на Родосе в 284 г. до н. э. статую бога Гелиоса высотой 32 м.

Огромные бронзовые статуи Зевса, созданные Лисиппом, не имели никаких шансов уцелеть в течение последующих веков. С одной стороны, они были бросающейся в глаза мишенью для нападков фанатичных адептов христианского вероучения, на первых порах особенно воинственного. С другой стороны, привлекала ценность огромной массы металла, который можно было использовать для различных целей. Находки бронзовых статуй в земле редки еще и потому, что бронза в земле сохраняется хуже, чем, например, в морской воде (в XX в. находки бронзовых статуй на морском дне были оригинальными



Зевс Отриколи

произведениями, и только редко — античными копиями).

В музее Ватикана хранится великолепная голова статуи Зевса, так называемый Зевс Отриколи, в которой некоторые исследователи готовы увидеть если не копию Лисипповой статуи, то, по крайней мере, произведение, созданное под его влиянием.

Могучая голова Зевса Отриколи обрамлена симметрично ниспадающими до самых плеч густыми кудрями, симметричными локонами разделена на две части и борода верховного олимпийского владыки. Крупные черты лица, величественный и спокойный взгляд — на нас смотрит божество, уверенное в своем всемогуществе и всезнании, «отец богов и людей». Высокий лоб, прорезан-

ный глубокой складкой мыслителя, и широко открытые глаза должны, по замыслу автора, внушить зрителю священный трепет перед всемогуществом и всеведением верховного владыки. Величие облика божества сочетается с идеально прекрасными чертами лица, крупный масштаб которых должен был соответствовать масштабу всей фигуры.

Особой известностью пользовалась в античности аллегорическая статуя «Кайроса» («Случая»), которого Лисипп изобразил в виде прекрасного юноши, стоящего на шаре, с развевающимися по ветру волосами, упирающегося в шар одними пальцами крылатых ног. Шаткая позиция статуи была символом непостоянства случая. В одной руке Кайрос держал нож, в другой — весы. Крылья на ногах олицетворяли быстрый бег времени, о том же говорила красота — также дар времени. Волосы свисали вперед — символ того, что его легко можно

схватить, когда он приближается, но отсутствие волос на затылке говорило о том, что его нечем удержать, если упустишь.

Статуя Кайроса находилась в одном из храмов Сикиона, но впоследствии была перенесена в Константинополь, где следы ее затерялись. Она была одним из самых популярных произведений Лисиппа, и копии ее, иногда в виде барельефов, украшают многие музеи мира. Поэты сочиняли эпиграммы, в которых Кайрос отвечал на вопросы, поставленные ему зрителем:

— Как ты ходишь на кончиках пальцев? — Бегу постоянно.

— Крылья к чему на ступнях? — Чтобы по ветру летать.

— Что означает в руке твоей нож? — Указание людям, что я бываю для них часто острее лезвия.

— Что за вихорь на челе у тебя? — Для того, чтобы

встречный

Мог ухватить за него.

— Лысина сзади зачем?

— Раз только мимо тебя пролетел я на стопах крылатых, как ни старайся, меня ты не притянешь назад.

Посидипп. «Случай» Лисиппа. 3—8

На протяжении двух веков художники пелопоннесской школы искали идеальную систему пропорций стройного юношеского тела, и этот поиск имел общественно-политические цели. Образ гимнаста был, прежде всего, образом воина, защитника родного полиса, стоящего, по словам поэта Тиртея, в первых рядах борцов «твердо в землю упершись, губы свои закусив».

В этом соревновании победителем оказался Поликлет. Его Дорифор в большом количестве копий имелся на палестрах греко-римского мира. Но, несмотря на совершенство пропорций, став «каноном», нормативным произведением искусства, он не был лишен недостатков. Статуя носила фронтальный характер, в ней не чувствовалось дыхания жизни, всего того, что предшествовало моменту, в который атлет был запечатлен в камне. На палестре Дорифор должен был стоять на строго определенном месте, чтобы быть в поле зрения упражняющихся атлетов.

Наивысшим художественным открытием Лисиппа было создание нового пластического идеала атлета, впитавшего в себя все лучшее, что было создано до него, и поднявшего этот идеал на недостижимую высоту. Он оживил фигуру, заставив части

тела двигаться в соответствии с замыслом автора, связав эту фигуру с пространством, в котором она действовала, и заставив зрителя представлять себе ее движение в дальнейшем.

Лисипп любил повторять, что он изображает людей не такими, как они есть, а такими, как они кажутся людям. В целом для него свойствен интерес к характерному в человеке, изображение его во всей его сложности, воспринимаемого в окружающей его действительности, с учетом момента личного восприятия. Как заметил римский поэт Проперций, «слава Лисиппа — в одухотворенности его образов» (Проперций. Элегии. III. 9. 9).

В историю греческой пластики фигура атлета, созданная Лисиппом, вошла под именем «Апоксиомен».

Греческие гимнасты перед соревнованиями покрывали тело слоем оливкового масла, которое делало кожу эластичной и мягкой, одновременно предохраняя ее от различных инфекций. Так как гимнасты упражнялись обнаженными, кожа тела загрязнялась. Вместе с потом, вступавшим в реакцию с оливковым маслом, на коже образовывалось нечто вроде мыльной пены, которую потом счищали специальным скребком, *стригилем*. Приняв после этой процедуры душ или ванну, атлет выходил из нее совершенно чистым и освеженным (оливковое масло до настоящего времени входит в состав ряда косметических препаратов). Атлет, очищающийся при помощи *стригиля* от грязи палестры, обычно назывался *апоксиоменос*, «отскабливающийся», поэтому статуя Лисиппа и получила название «Апоксиомен».

Апоксиомен был изваян в бронзе и поэтому имел очень мало шансов уцелеть. Но в 1849 г. в Риме, в районе Трастевере была найдена статуя юноши, очищающего себя от пыли палестры *стригилем*. Мотив статуи был совершенно ясен, хотя руки ее были отломаны. Верное восстановление было предложено известным искусствоведом Брунном. Эта римская копия, выполненная в мраморе, заставила внести ряд изменений, которых не могло быть в бронзовом оригинале. Из-за хрупкости мрамора к левой ноге пришлось приставить подпорку и такой же подпоркой соединить правую вытянутую руку (в настоящее время она отломана, и только часть ее сохранилась на ляжке правой ноги).

Тяжесть фигуры перенесена на левую ногу, правая далеко отставлена: приподнятая пятка говорит о том, что никакой серьезной нагрузки она не несет. Это совершенно новый вариант контрапоста, подчеркивающего свободу и легкость позы всей фигуры. Нижняя часть туловища наклонена в сторону левой ноги. Особое движение сообщено верхней части туловища. В целом фигуру можно разделить на несколько частей. Плоскости тела (груди, бедер) пересекаются, свободно двигаясь друг относительно друга. Общий поворот груди противоположен движению бедер. Правая рука, подвергаясь очистке, вытянута далеко вперед, в то время как левая, дугообразной линией пересекая грудь, движением *стригиля* очищает правую руку снизу. Голова слегка наклонена в сторону правой руки, но смотрит прямо, а не вниз, как мы могли бы ожидать. Становится заметным, что фигура задумана в очень сложных формах. Поза Апоксиомена не есть поза отдыха. Все его тело находится в неустойчивом равновесии: атлет остановился после упражнений, но все мышцы еще работают и энергия трепещет во всем теле.

Глубоко и с огромным мастерством проработана голова Апоксиомена. Выражение нервности и усталости проявляется в полуоткрытом рте, тяжелое дыхание есть следствие только что перенесенных физических усилий. Выразительность головы усилена тщательной проработкой глаз — они смотрят устало, с прищуром, заметно выражение нервного напряжения. В Апоксиомене Лисипп сделал гениальное открытие, заключающееся в том, что успех в спортивном соревновании зависит не только от тренированности тела, но и от способности собрать всю нервную энергию воедино с целью добиться победы. В этой статуе, как и во всех других произведениях, созданных под влиянием Лисиппа, бросается в глаза совершенно новая архитектоника созданного им пластического идеала атлета. Тело приобретает гибкость, становится более изящным и стройным благодаря уменьшенному масштабу головы, свободная линия изгиба всего туловища придает фигуре изящество и стройность и позволяет стирать грани несущих и несомых частей тела. Этим достигается легкость и свобода статуи, особая элегантность, свойственная произведениям Лисиппа и его школы.

Как и его предшественников, мастеров пластического искусства, Лисиппа не интересовало портретное сходство изо-

бращаемого атлета: его задача состояла в том, чтобы выразить свое личное понимание прекрасного юношеского тела, образец для совершенствования.

Как и многие другие выдающиеся произведения греческого искусства, Апоксиомен был перевезен в Рим и поставлен перед термами Агриппы. Выбор площадки не случаен — термы были не только банями, но и местом, где, помимо прочего, занимались и гимнастическими упражнениями. Толпы римлян посещали это место, чтобы только полюбоваться произведением Лисиппа. Император Тиберий, бывший ценителем искусства, приказал перенести его в свой дворец. Но как только известие об этом распространилось в театре, возмущение, вызванное им, было настолько сильным, что всемогущему принцепсу пришлось уступить и статуя была водворена на старое место. Эпизод этот интересен тем, что римский плебс, о котором мы привыкли думать, что его единственным стремлением был даровой хлеб и бесплатные цирковые зрелища, все же умел ценить прекрасное.

Новый пластический идеал, созданный Лисиппом в образе Апоксиомена и вписанный им в пространство, состоящее из трех измерений (в отличие от «Дорифора» Поликлета), был результатом длительных творческих поисков. Создание Апоксиомена обычно относят к 320 г. до н. э., сравнительно позднему периоду творчества художника, но до нас дошли произведения искусства круга Лисиппа, которые могут помочь получить представление, как формировался пластический идеал, получивший совершенное выражение в Апоксиомене.

В конце XIX в. во время французских раскопок в Дельфах были найдены статуи, стоявшие на одной базе и представлявшие собой посвящение Аполлону, сделанное знатным фессалийцем Даохом. Они изображали предков Даоха и самого почитателя. Позже к ним были добавлены еще две статуи, сына и внука Даоха. Имена изображенных были обозначены, но подпись мастера отсутствовала. Позднее было замечено, что открытая в 1811 г. археологом Штакельбергом надпись была высечена на базе, где прежде стояла статуя Агиса. Здесь же было названо имя мастера — Лисипп из Сикиона. Тот же Агис фигурировал среди упомянутых посвящений в Дельфах, и это совпадение позволило с большой вероятностью утверждать, что

статуя Агиса из Дельфов принадлежит Лисиппу. Весьма вероятно, что мраморные копии в Дельфах воспроизводят бронзовые оригиналы, находившиеся в Фарсале.

В результате сравнительного анализа О. Ф. Вальдгауэру удалось доказать, что родственная связь между обеими статуями, Агиса и Апоксиомена, является весьма ощутимой. Эта связь проявляется в трактовке груди, заметно и легкое движение левого плеча вперед при отставленной в сторону и назад левой ноге. Те элементы, которые у Апоксиомена проявляются совершенно определившимися и в развитых формах, наблюдаются в зачаточном состоянии в статуе Агиса³.

Писатель поздней античности Лукиан упоминает еще об одной знаменитой статуе Лисиппа — Посейдоне, стоявшем в храме этого бога на Коринфском перешейке. Поздняя копия этой статуи, сильно реставрированная, хранится в Латеранском музее в Риме. Бог моря представлен Лисиппом как олицетворение морской стихии. Волосы на голове Посейдона в беспорядке струятся вниз, имитируя влажность от морской воды локонов бога. Лисипп внес в изображение божества и личный элемент, расположив правую ногу в плоскости, образующей фон статуи. «Латеранский Посейдон является вполне законченным и во всех отношениях в высшей степени индивидуальным изображением»⁴.

Характеризуя в целом творчество Лисиппа, следует отметить следующие черты его творческой индивидуальности. Тела его статуй по сравнению с работами других мастеров становятся более стройными и гибкими, линия изгиба, проходящая вдоль всего туловища, сглаживает стыки несущих и несомых частей тела, горизонтальных и вертикальных мышц. Эти черты придают легкость, свободу и подвижность всей фигуре. Движение всего тела отражается в повороте бедер. Значительно уменьшены пропорции головы по отношению ко всему туловищу атлета, но сама голова приобретает новое значение как носитель эмоционального тонуа статуи. Этой же цели служит слегка открытый рот, передающий напряжение только что миновавшего момента. Особенно замечательна в этом отношении голова Агиса: его взгляд, смело устремленный вперед и выражающий полную готовность бороться за победу, хорошо гармонирует с мужественным, смелым выражением прекрасного лица.

Для того чтобы по достоинству оценить значение гениальных художественных открытий, сделанных Лисиппом, удобнее всего сравнивать его творческую манеру с творчеством Поликлета — тем более что оба создали новый пластический идеал атлетической мужской фигуры, оказывавший влияние на протяжении многих десятилетий (если не столетий). Если Поликлет стремился создать идеальный образ могучего атлета без попытки проникнуть во внутренний мир человека, его духовное «я», то Лисипп представил атлета таким, каким его видел зритель, в единстве его духовного и физического облика. У Лисиппа нашло выражение сдержанное, в духе греков, но четкое истолкование элементов усталости физической и нервной; лоб, глаза, рот становятся выразителями сильных, хотя и сдержанных эмоций. В итоге Лисиппу удалось создать одухотворенный образ атлета — образ человека в неразрывном единстве его духовной и физической сущности.

Рассматривая в целом творчество Лисиппа, легко заметить, что оно распадается на две части. Первая и, без сомнения, самая значительная часть его художественного наследия пронизана гигантским творческим импульсом, в итоге которого были созданы огромные статуи олимпийских богов и Геракла, а также статуи атлетов-гигантов, особенно привлекавших внимание художника. Высшим достижением здесь явилось создание статуи Апоксиомена, шедевра, на долгие века привлекавшего внимание античных и современных историков искусства.

Но была и другая часть его творческого наследия, более, если можно так выразиться, официальная, связанная с тем, что значительную часть своей творческой жизни, особенно в последние годы, Лисипп работал по заказам Александра Македонского, а после его смерти — его диадохов.

IV в. до н. э. — время расцвета искусства художественного портрета в Элладе. Лисиппу здесь принадлежит особая роль. Он очень рано стал придворным художником македонского двора. По сообщению Горация, Александр предоставил право изготавливать скульптурные портреты с него только Лисиппу, а живописные портреты — только Апеллесу.

После битвы при Гранике, где погибли 25 лучших эфиров, защищавших Александра, царь поручил Лисиппу изготовить их бронзовые статуи. В центре группы, естественно, должен

был находиться Александр. Это был огромный заказ, и можно себе представить величину мастерской и количество занятых в ней людей. Активную роль помощников сыграли сыновья Лисиппа, о которых Плиний пишет: «Он оставил после себя сыновей и учеников — Лисиппа, Боэда и, главным образом, Эвтикрата. Последний подражал более воздержанности отца, чем его утонченности, желая добиться успеха скорее строгостью стиля, чем изяществом его» (Плиний Старший. Естественная история. XXXIV. 66). Впоследствии римский полководец Метелл, одержавший победу над македонским царем Персеем, перевез эту группу в Рим.

Известна и другая группа, где Александр был изображен на охоте, в момент, когда полководец Александра Кратер спас жизнь царю, на которого напал раненый лев.

Лисипп изображал не только современников, но и людей, давно ушедших из жизни, — философа Сократа, баснописца Эзопа, сикионскую поэтессу Праксиллу. Дошедшие до нас копии портрета Сократа, сделанного Лисиппом, говорят о глубоко проникновении скульптора во внутренний мир изображаемого. «Все эти формы рассчитаны на одно впечатление: выражение усиленной духовной жизни, интенсивной умственной работы философа, причем глаза как будто не замечают окружающих его явлений, а взор всецело обращен вовнутрь»⁵.

Но главной портретной работой Лисиппа был, без сомнения, портрет Александра, по единодушному мнению древних авторов. По словам Плутарха, только Лисипп мог передать в портрете великого завоевателя не только героя, но и человека, свойственный только Александру наклон головы, «влажность» глаз, «львиный» характер (Плутарх. Александр. 4).

К сожалению, из всех многочисленных изображений Александра, приписываемых резцу Лисиппа, до нас дошли только



Лисипп. Портрет Александра

копии. От знаменитой статуи «Александр с конем» дошли две копии, одна из которых находится в Эрмитаже. Но это небольшие статуэтки, настольные украшения, которые могут передать лишь общее впечатление от скульптуры. Александр был изображен стоящим, левая рука его опирается на копье, правая рука упиралась в бок, голова была повернута в сторону левого плеча.

По мнению О. Вальдгауэра, только один портрет Александра, найденный в Пергаме и хранящийся в Константинополе, можно с уверенностью приписать Лисиппу. Перед нами лицо человека, много пережившего и переживавшего. Патетическое выражение лица сохраняет оттенок нервности и неуравновешенности. Пергамская голова — единственная, в которой рука Лисиппа прикасалась совершенно ясно, «что выдвигает его в ряд первых портретов мировой истории»⁶.

Привычку Александра склонять голову вправо и устремлять взор к небу, что в портретах других художников наносило ущерб сходству, Лисипп использовал как черту, возвеличивающую героизм Александра.

Леохар

Никто лучше Плутарха не рассказал нам о том необыкновенном подъеме духа, ликующем торжестве, которое охватило македонского царя Филиппа после выигранного сражения 338 г. до н. э. — битвы при Херонее. В военном отношении оно значило немного. У греков было еще достаточно сил для продолжения борьбы, потери их были сравнительно невелики. Но было потеряно главное: дух к сопротивлению. Прошло много веков, но Плутарх сохранил древнюю традицию, рассказывавшую о том, как пьяный Филипп, разгуливая с друзьями между еще не остывшими трупами, пел в ритме ямбических триметров (размер аттической трагедии!) начало стандартизованных постановлений афинского народного собрания, слова: «Демосфен, сын Демосфена, Пэаниец, это предложил...».

В Дельфах, духовном центре Эллады (отныне Филипп реально почувствовал себя ее вождем), он приказал воздвигнуть памятник в честь победы при Херонее, круглый храм (толос), верхнюю часть которого поддерживали 18 ионических колонн. Внутри храма были поставлены выполненные в хрисоэлефантинной технике (той технике, в которой была изготовлена глав-

ная богиня самого сильного греческого государства — Афина Парфенос) портретные статуи новых, земных, не фантастических богов: самого Филиппа, его сына Александра, его жены Олимпиады, а также деда и бабушки — Аминты и Эвридики.

Статуи выполнил афинский скульптор Леохар, и в этом также было что-то символическое. Мы не знаем, как реагировал афинский народ на этот поступок Леохара, но нам совершенно точно известно, что в ответ на милостивые обещания Филиппа афинский демос декретировал предоставление гражданских прав афинянина, а также проксении самому Филиппу и его сыну Александру.

Леохар был одним из самых талантливых афинских скульпторов, но лишь косвенные свидетельства подтверждают его афинское происхождение. Таким свидетельством, например, служит надпись на базе статуи, изображающей орла, похищающего Ганимеда. Эта группа хранится в флорентийском музее и является римской копией оригинала, изваянного Леохаром. На базе, на которой установлена эта группа, вырезана надпись: «Ганимед Леохара Афинянина».

Еще в молодости, вместе с Бриаксисом, Скопасом и Тимофеем, он выполнил заказ царицы Галикарнасса Артемисии по украшению надгробного памятника ее умершему супругу Мавсолу. Плиты фриза Мавзолея, сильно фрагментированные, хранятся в Британском музее, но стилистические признаки, которые позволили бы с уверенностью приписать ту или иную часть работы определенному мастеру, очень неопределенны. Те части и фигуры, которые ряд исследователей склонны приписать Леохару, в художественном отношении оставляют желать много лучшего — как, например, фигура амазонки, стреляющей из лука, или грека, павшего в бою. Их недостатки в пластическом исполнении резко отмечает Гаманн как *unplastisch*⁷. С македонским двором Леохар оказался не менее тесно связанным, чем Лисипп. Однажды, когда юный Александр Македонский преследовал раненого льва, тот неожиданно напал на охотника. Спас Александра его приближенный Кратер. Как пишет Плутарх: «Изображение этой охоты Кратер пожертвовал в Дельфы. Медные статуи льва, собак, царя, вступившего в борьбу со львом, и самого Кратера, бегущего на помощь, созданы частью Лисиппом, частью Леохаром» (Плутарх. Александр. 40).

Но Леохар не забывал и родные Афины. Для главной афинской гавани Пирея, где находились и крупные рынки, Леохар изваял две статуи — Зевса и Народа, поставленные близ прибрежного рынка. Олицетворение таких абстрактных понятий, как народ, было обычным в художественной практике афинских художников, и мы часто встречаем на стелах, где высечены международные соглашения афинского государства, символическую фигуру афинского народа, пожимающего руку другой фигуре, символизирующей вторую договаривающуюся сторону.

Фигуры эти были огромной величины. Склонность к гигантомании в это время заметна у многих мастеров, особенно когда исполнялись заказы на статуи олимпийских богов. Римский архитектор Витрувий (II. 8. 11) рассказывает об огромной акролитной статуе Ареса, стоявшей в центре города Пергама, авторство которой приписывалось Леохару. Античная традиция приписывает Леохару определенное новшество в изображении олимпийских богов: он якобы первый рискнул показать олимпийского владыку совершенно обнаженным. Но находка у мыса Артемисий прекрасно сохранившейся статуи обнаженного Зевса, мечущего молнии, о которой говорилось выше, опровергает эту информацию (попытки приписать ее созданию Леохару делались без должных оснований).

Ватиканский музей хранит античную копию уже упоминавшейся выше группы, автором которой является Леохар. Группа состоит из двух фигур: орла и юного Ганимеда, которого орел уносит на Олимп к влюбленному в него Зевсу. Плиний пишет об этой группе: «Леохар изваял орла, который кажется понимающим, кого он похищает в лице Ганимеда и кому он его несет, и который поэтому держит его в своих когтях осторожно, несмотря на то, что тело его защищено одеждой» (Плиний Старший. Естественная история. XXXIV. 79).

Из сохранившихся римских копий произведений Леохара наибольшей популярностью пользуется хранящаяся в Ватиканском музее статуя Аполлона, обычно называемая Аполлоном Бельведерским. Сейчас уже почти никто не сомневается, что автором оригинала был Леохар.

Это одно из наиболее эффектных произведений пластики, дошедших до нас от античности. Юный бог Аполлон представлен совершенно обнаженным, лишь короткая македонская хла-

мида живописными складками падает с плеч, составляя как бы фон, на котором четко вырисовывается изящное и стройное тело шагнувшего бога. Несмотря на наготу, статуя выглядит необыкновенно нарядной — этому способствует прическа, высокий кок, поднятый надо лбом божества, его прекрасным лицом. Устремленный вдаль взгляд Аполлона внимательно следит за результатом выстрела, только что произведенного из лука, который он держит в левой руке.

Моделировка тела Аполлона близка по типу к Праксителю, но в ней нет и следа женственности, свойственной работам этого скульптора. Тело Аполлона в изображении Леохара как бы напоено энергией, юный бог легко шагает по земле, как и все другие боги Гомера, легко переносящиеся с одного места Земли на другое.

Как Лисипп, так и Леохар работали при дворе македонских владык и после смерти Александра Македонского, когда великая империя, созданная завоевателем, окончательно распалась. Художники эллинистической эпохи успешно продолжали традиции, заложенные в период поздней классики. Высокий творческий импульс в области изобразительных искусств не только не погас, но скорее даже усилился, о чем свидетельствуют сохранившиеся шедевры, такие, как Пергамский алтарь или творение неизвестного скульптора — статуя Венеры Милосской.

Примечания

¹ Вальдгауэр О. Лисипп. Берлин, 1923. С. 15.

² Статуя получила такое название потому, что ранее принадлежала знатному римскому семейству Фарнезе, давшему папской курии не одного кардинала (принадлежал к этому семейству и папа Павел III). Дворец Фарнезе в Риме является классическим образцом стиля итальянского Возрождения.

³ Вальдгауэр О. Указ соч. С. 23. То, что Агис принадлежит к ранним произведениям Лисиппа, утверждает и Р. Гаманн (Hamann R. Geschichte der Kunst. Berlin, 1995. S. 693).

⁴ Вальдгауэр О. Указ. соч. С. 26.

⁵ Там же. С. 38.

⁶ Там же. С. 37.

⁷ Hamann R. Geschichte der Kunst. Berlin, 1995. S. 679.

Глава 7 ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОРТРЕТ

Художественный портрет, скульптурный или живописный, занимает особое место в изобразительном искусстве. Зародившись в Египте Древнего царства, он проделал сложный путь развития, совершив триумфальное шествие по странам и государствам Средиземноморья, иногда достигая ослепительных вершин, как это имело место в Древнем Риме конца Республики и первых веков империи.

Художественный портрет является важным историческим источником при изучении эпохи и живших в эту эпоху людей. В портрете отражаются не только индивидуальные черты портретируемого, но и его духовный мир и характер, время, в которое он создан, менталитет народа, в среде которого создано это произведение искусства. Разнообразие приемов, художественных дарований, идей, положенных в основу произведения и отличающих каждого большого мастера, не мешает проявлению общности стиля у художников, живущих в одной и той же стране и в одно и то же время. Определенной общностью стиля обладают портреты эпохи итальянского Возрождения, или портреты, характерные для голландской школы живописи, славу которой составили такие гениальные портретисты, как Франц Хальс и Рембрандт.

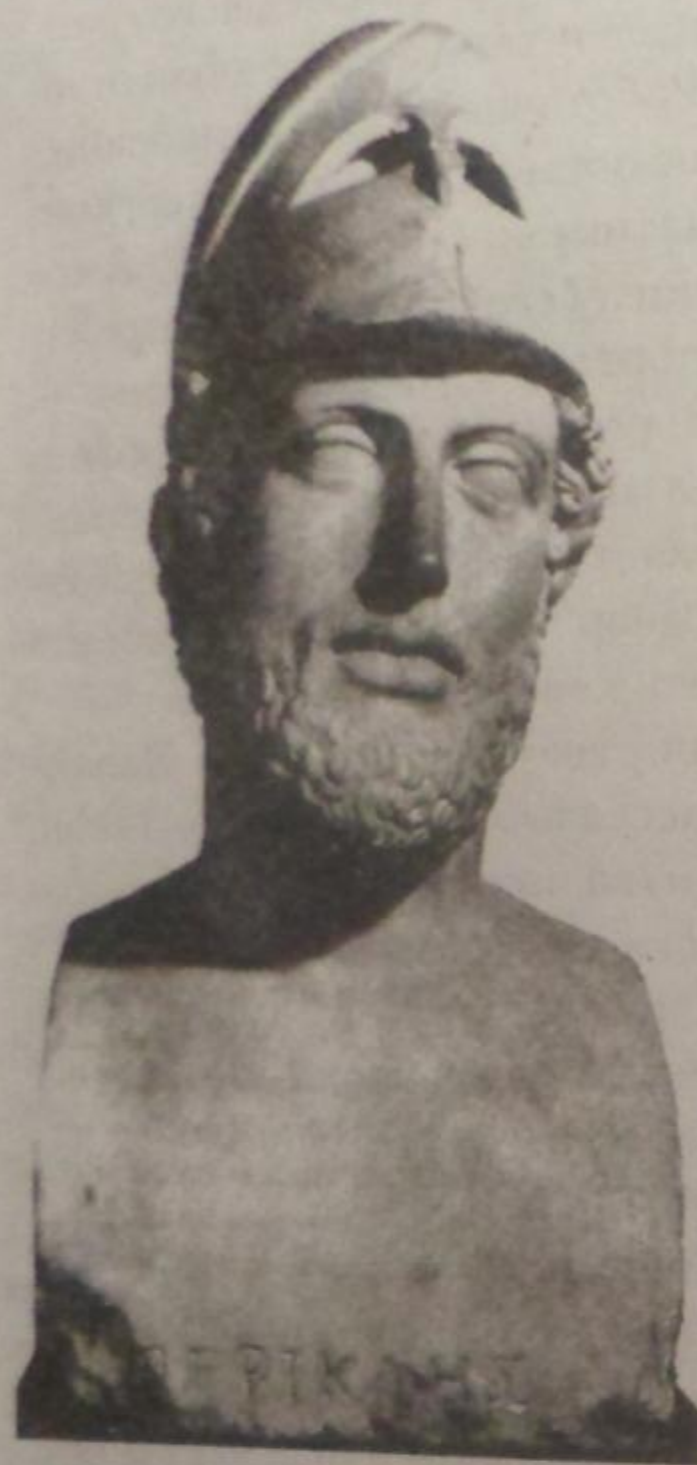
С искусством портрета греки могли познакомиться в Древнем Египте, где оно занимало важное место в ритуале заупокойного культа. Ставя своей целью передачу индивидуального сходства, египетский мастер стремился одновременно запечатлеть на фреске или в скульптурном портрете социальное положение изображаемого: чем выше оно было, тем величественнее и отрешеннее от всего земного было его лицо. Но тело человека не представляло интереса, очень обобщенно и схематично передавались детали его анатомического строения. Духовный мир изображаемого столь же мало интересовал египетского мастера, работавшего по раз и навсегда предписанным канонам. Исключением из этого правила является искусство

Глава 7. Художественный портрет

Амарны, столицы фараона Аменхотепа IV, произведшего грандиозный переворот в религиозной — и тем самым в политической — жизни Древнего Египта. Работавший под его наблюдением гениальный скульптор Тутмос оставил в своей мастерской, впоследствии разгромленной фанатиками старого культа Амона, ряд незавершенных работ. К числу его законченных произведений относится знаменитый портрет супруги Эхнатона — Нефертити. Выразительный овал лица царицы с его тонким и нежным контуром, легкая улыбка, весь чистый, одухотворенный облик этой женщины позволяет представить себе богатство ее духовного мира. Этот шедевр — первый в истории искусства образец психологического женского портрета.

Искусство художественного портрета появилось в Элладе довольно поздно, хотя Плиний рассказывает о том, что Панэн, брат Фидия, написав картину «Битва при Марафоне», изобразил там и вождей афинского войска — Мильтиада, Каллимаха и Кинегира и даже вождей персов — Датиса и Артаферна. Но тут же он добавляет, что «первым стал передавать портретные изображения» Лисистрат из Сикиона, брат Лисиппа, — что вряд ли соответствует действительности.

К эпохе высокой классики относится знаменитый портрет Перикла, созданный Креси́лаем (о нем шла речь выше). Судя по сохранившимся римским копиям, это был идеализированный портрет — черты сходства с оригиналом в нем отсутствовали. По сути, это был почетный памятник стратегу. Перикл был изображен в полный рост, в шлеме и с копьем в руке. Голова дошедшего до нас бюста Перикла (сохранились несколько римских копий) покрыта коринфским шлемом с высоко поднятым забралом, из-под краев которого выбиваются на висках небольшие завитки волос. Лицо Перикла — это лицо зрелого мужчины с классически правильными чертами: над ясно очерченными бровями возвышается чистый высокий лоб, уверенно и серьезно смотрят глаза из не очень глубоких глазных впадин, а красиво очерченный рот с полными губами придает всему облику необыкновенную привлекательность. Лицо Перикла в такой трактовке могло бы увенчать статую олимпийского бога — не случайно Перикл носил в Афинах прозвище «олимпиец». Таким образом, портретная статуя Креси́лая настоящим портретом, собственно, не является — как не являет-



Портрет Перикла

ся портретом статуя, изображающая Анакреонта. Она хранится в Копенгагене (Новая Карлсбергская глиптотека) и является копией с оригинала, относящегося к 440 г. до н. э. Копенгагенская копия, обычно называемая Анакреонт Боргезе, рисует поэта в образе высокого, уже немолодого мужчины, с устремленным вдаль взглядом, стоящего в позе певца и держащего в руке лиру, как бы готового запеть.

Лишь в конце V в. до н. э. наступило время реалистического портрета. Спартанский полководец Лисандр, желая увековечить свою победу при Эгопотамах, положившую конец Пелопоннесской войне, посвятил в Дельфы бронзовые статуи, изображавшие его и всех капитанов кораблей. Вероятно, эти статуи носили портретный характер, как и многие другие статуи Лисандра,

которые ставились ему в захваченных греческих городах. Афинское государство, едва оправившись после тяжелого поражения, воздвигло почетную статую за исключительные заслуги и одержанные победы полководцу Конону. Среди аттических скульпторов профессия портретиста становится популярной, и некоторые мастера, как, например, Деметрий из Алопеки, специализируются в этом жанре изобразительного искусства.

Лукиан в своем произведении «Любитель лжи, или Недоверчивый» упоминает о нем, подробно описывая изготовленную им портретную статую Пелиха, коринфского стратега: «Не видел ли ты, сказал он, когдаходишь во двор, стоящую великолепную статую, произведение Деметрия портретиста (дословно — «ваятеля людей». — В. Б.)? — Не говоришь ли ты

о дискоболе, который склонился, готовый метать диск, и, повернув голову, глядит на руку, держащую диск; он слегка согнул одну ногу, как будто готовясь выпрямиться одновременно с ударом. — Не этого, сказал он, так как среди произведений Мирона есть и это — Дискобол, о котором ты говоришь. Я не имею в виду также стоящего рядом, того, кто увенчивает свою голову победной лентой, красавца, произведение Поликлета. ...Ты же мог увидеть около фонтана пузана, плешивого, наполовину прикрытого одеждой, с развевающейся по ветру бородой из нескольких волос, с вздувшимися жилами... — Пелиха, являющегося коринфским стратегом, вот кого я имел в виду...» (Лукиан. Любитель лжи, или Недоверчивый. 18).

В описании Лукиана чувствуется явная насмешка над творческой манерой Деметрия, реалистической по своей тенденции.

Оценивая творчество Деметрия, Квинтилиан заметил, что этот художник больше любил передавать сходство, чем красоту портретируемого объекта.



Портрет Анакреонта



Портрет Фемистокла

Известным произведением Деметрия Плиний считал портретную статую Лисимахи, старшей жрицы Афины, прослужившей богине более 63 лет. Поздней копией этой работы Деметрия некоторые считают мраморную голову старухи, хранящуюся в Британском музее. В моделировке лица художник с поразительной точностью воспроизвел процесс физического разрушения личности, потухший взгляд глаз, говорящий о старческой немощи и болезни (косвенным свидетельством болезни являются припухшие мешки под глазами). Не по возрасту пышные волосы старухи кокетливо перетянуты лентой, оживляющей общее грустное впечатление от портрета.

В портретном жанре позднеклассического времени побеждают реалистические тенденции. К числу самых ранних реалистических портретов принадлежит бюст Фемистокла, найденный в 1939 г. в Остии, портовом городе Древнего Рима. Судя по технике изготовления, бюст является римской копией с греческого оригинала, восходящего к портретной статуе Фемистокла, поставленной ему в качестве памятника в Магнесии, где Фемистокл правил под эгидой персидского царя и где он скончался около 459 г. до н. э. Портрет сохранил для потомства образ крупного политического деятеля Афин, уверенно управлявшего государством в самый критический момент Греко-персидских войн, одержавшего победу в морской битве при Саламине. Бюст представляет собой неофициальный портрет — голова Фемистокла не покрыта шлемом. Таким образом, памятник, к которому восходит бюст, не был поставлен стратегу-победителю. Скорее всего, оригинал стоял в Магнесии.

В этом бюсте совершенно необычным предстает для нас весь облик Фемистокла — его широкое, крупное, мясистое лицо

с узким лбом, властный взгляд небольших глубоко западающих глаз, вся его крупная голова на короткой и толстой шее. Портрет реалистически передает характер Фемистокла — человека действия, решительного и смелого, способного быстро принимать решения в самой критической ситуации.

В первой половине IV в. до н. э. почетных памятников удостоиваются и великие поэты — Софокл и Еврипид. Лишь после их смерти, когда стало ясно, что никто из драматургов, живших после Эсхила, Софокла и Еврипида не может сравниться с этими тремя гениями сцены, афинский демос по достоинству оценил их творческий подвиг. Помимо этого, тяжелые последствия поражения в Пелопоннесской войне вынуждали искать новые силы в недавнем великом прошлом, и трагедии прославленных драматургов стали вновь ставиться на афинской сцене.

От первых портретных статуй, созданных скульпторами, имена которых остались нам неизвестны, сохранились лишь копии римского времени в виде бюстов. Портреты носят реалистический характер. Не ограничиваясь передачей сходства, скульпторы стремились отразить духовный мир гениальных драматургов, общий психологический настрой, соответствующий идейно-художественному содержанию созданных ими шедевров. Лицо Софокла в этом бюсте — лицо светского человека, привыкшего вращаться в высоких политических сферах. В Афинах Софокл занимал видные государственные посты, был казначеем Афинского морского союза и даже занимал, одновременно с Периклом, должность стратега, а в 411 г. вошел в число пробулов.

В IV в. афинское государство установило портретные статуи великих драматургов в театре Диониса. По счастливой случайности до нас дошла римская копия такой портретной статуи Софокла, созданной в 30-х гг. IV в. до н. э. Судя по манере исполнения, эта статуя принадлежит скульптору круга Леохара. Софокл стоит здесь в величественной позе, вся тяжесть тела перенесена на правую ногу, левая отставлена в свободном движении. Закутавшись в плащ и упираясь левой рукой в бедро, поэт вдохновенно поднял голову, как будто собираясь прочесть стихи из своей новой трагедии. Тщательно ухоженные волосы на голове и завитая борода говорят о том внимании, которое поэт уделял своей внешности.



Портрет Софокла

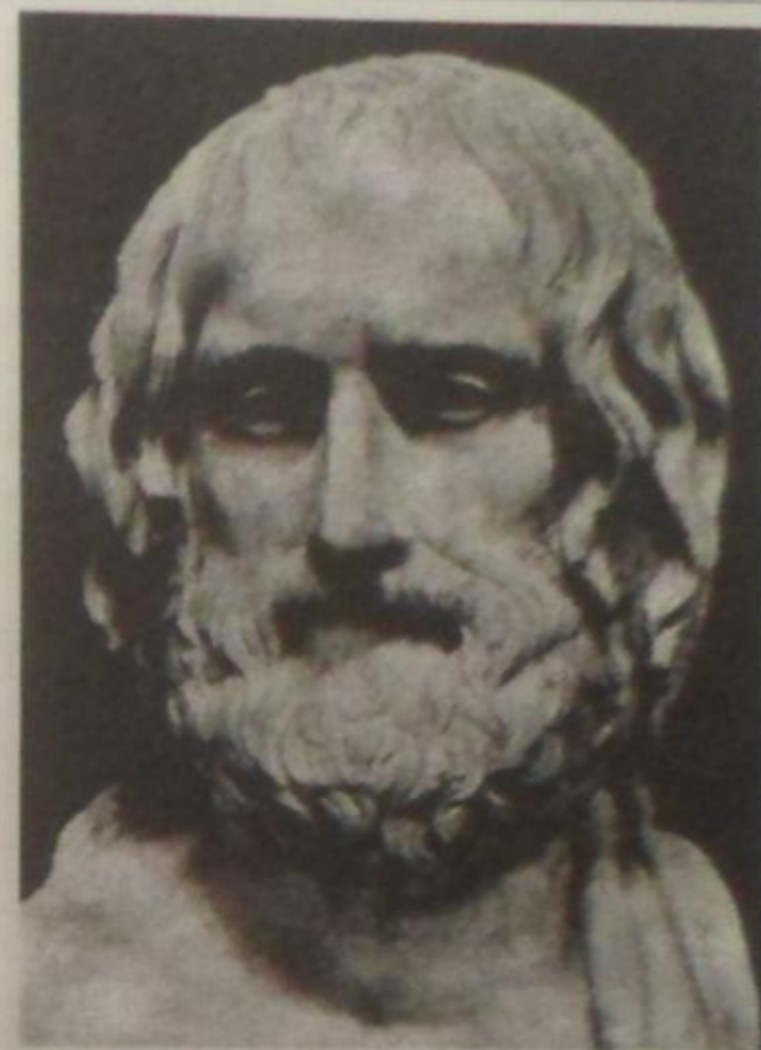
Совершенно иным предстает перед нами Еврипид на сохранившемся скульптурном портрете. Сопоставляя античные свидетельства о характере поэта с дошедшими до нас скульптурными изображениями Еврипида, известный филолог XIX в. А. Наук писал: «В самом лице его запечатлена некая печаль и суровость, соединенная с необычайной серьезностью...».

Дошедший до нас портретный бюст Еврипида исследователи также относят к кругу Леохара. Он создан приблизительно в то же время, когда была изваяна портретная статуя Софокла. Римский копиист, резцу которого принадлежит бюст Еврипида, копировал, по всей вероятности, сидящую статую поэта (такая поза более соответствовала бы выражению его лица — лица человека, погруженного в глубокое раздумье). В отличие от портрета Софокла в нем нет ничего парадного, бьющего на внешний

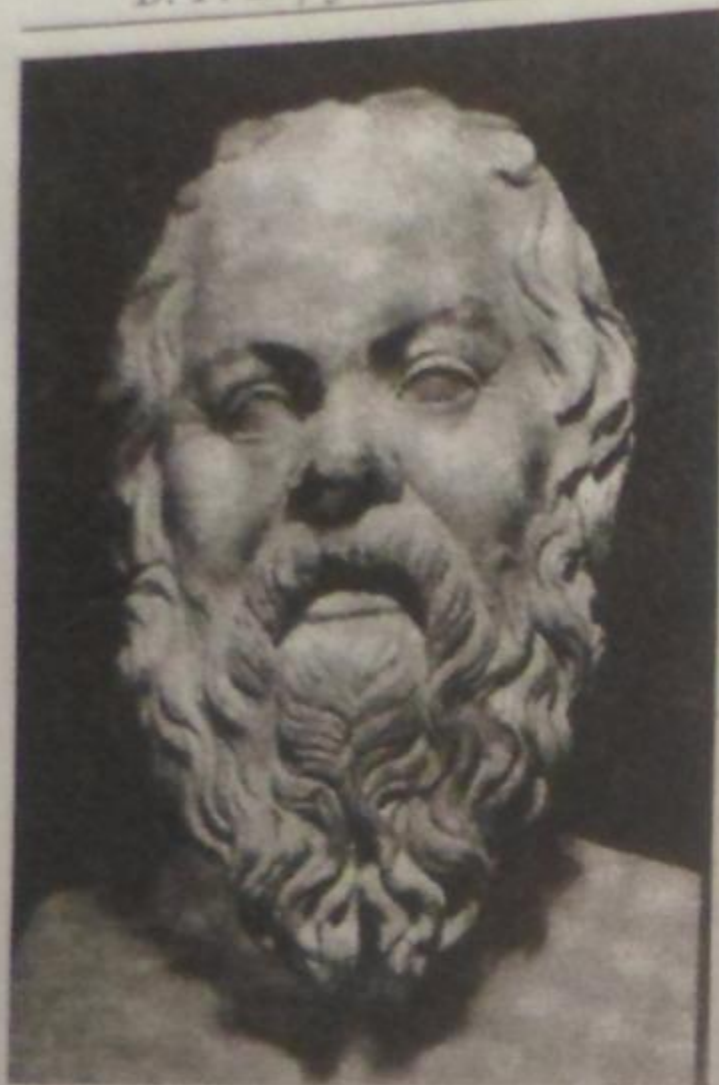
эффект. Лицо пожилого поэта обрамлено густыми локонами, ниспадающими до плеч, тонкие пряди едва прикрывают верхнюю часть могучего высокого лба. Под резко очерченными бровями устало смотрят глубоко запавшие глаза человека, живущего сложной духовной жизнью.

Леохар, по-видимому, был одним из выдающихся портретистов своего времени, и эти его способности по достоинству оценили власть имущие в тогдашней Элладе (о знаменитом памятнике в Олимпии, Филиппеоне, где были выставлены хрисоэлефантинные портретные статуи членов семьи царя Филиппа II, уже шла речь выше). В 1978 г. известный греческий археолог Манолис Андроникос открыл в Македонии, близ деревушки Вергина, гробницы македонских царей. Главная из них, укрытая под высоким курганом, оказалась неразграбленной, и в ней было найдено драгоценное оружие македонского царя, множество серебряных чаш и кувшинов, золотой ларец весом 11 кг, где хранился прах захороненного царя, множество произведений искусства, в том числе высокохудожественные фрески. Одной из самых замечательных находок были миниатюрные, вырезанные из слоновой кости, портреты царя Филиппа II, его сына Александра Македонского, матери Александра царицы Олимпиады. Как писал Андроникос, портрет Александра был лучшим из всех, которые он когда-либо видел: «Слегка повернутая голова, длинная шея, поднятые вверх живые глаза, напряженный взгляд — точно таким описал его Плутарх». Андроникос предполагает, что эти портреты были изготовлены Леохаром.

Мастера скульптурного портрета сохранили для потомства облик выдающихся философов Эллады — Сократа, Платона, Аристотеля. Сократ был самым известным среди философов



Портрет Еврипида



Портрет Сократа

второй половины V в. до н. э. Хотя он был человеком, вышедшим из среды простого народа (отец его был каменотесом, а мать — повивальной бабкой), образ мыслей Сократа и характер его учения противоречил устоям афинской демократии. После того, как Афины потерпели поражение в Пелопоннесской войне, там началась гражданская война между олигархической и демократической партиями. Победившие в конце концов демократы расправились со своими врагами, несмотря на принятый закон об амнистии. В числе казненных в 399 г. до н. э. оказался Сократ. Согласно

официальной формуле обвинения, он был наказан за развращение юношества и за то, что не чтит богов, которых почитает государство. Это обвинение не соответствовало действительности — Сократ был богобоязненным человеком, почти мистиком, и дружил с дельфийскими жрецами бога Аполлона, провозгласившими его мудрейшим из людей.

Некрасивый, с большим шишковатым лбом и курносом носом, похожий на силена, лесного бога, с которым афиняне любили его сравнивать, он намеренно пренебрегал общепринятыми условностями, ходил босой и неряшливо одетый, окруженный толпой учеников (в основном — юношей из богатых семей) и любопытных слушателей. Сократ мог остановить любого человека и вступить с ним в спор, в процессе которого всегда выходил победителем благодаря своему искусству диалектики. Он намеренно ничего не писал, и мы знаем об идеях, которые он проповедовал, только из сочинений его учеников — в основном Платона и Ксенофонта. Влияние Сократа на развитие философской мысли в Элладе было настолько сильным, что всю историю греческой философии принято делить на «доксократиков» и на период, наступивший после смерти Сократа,

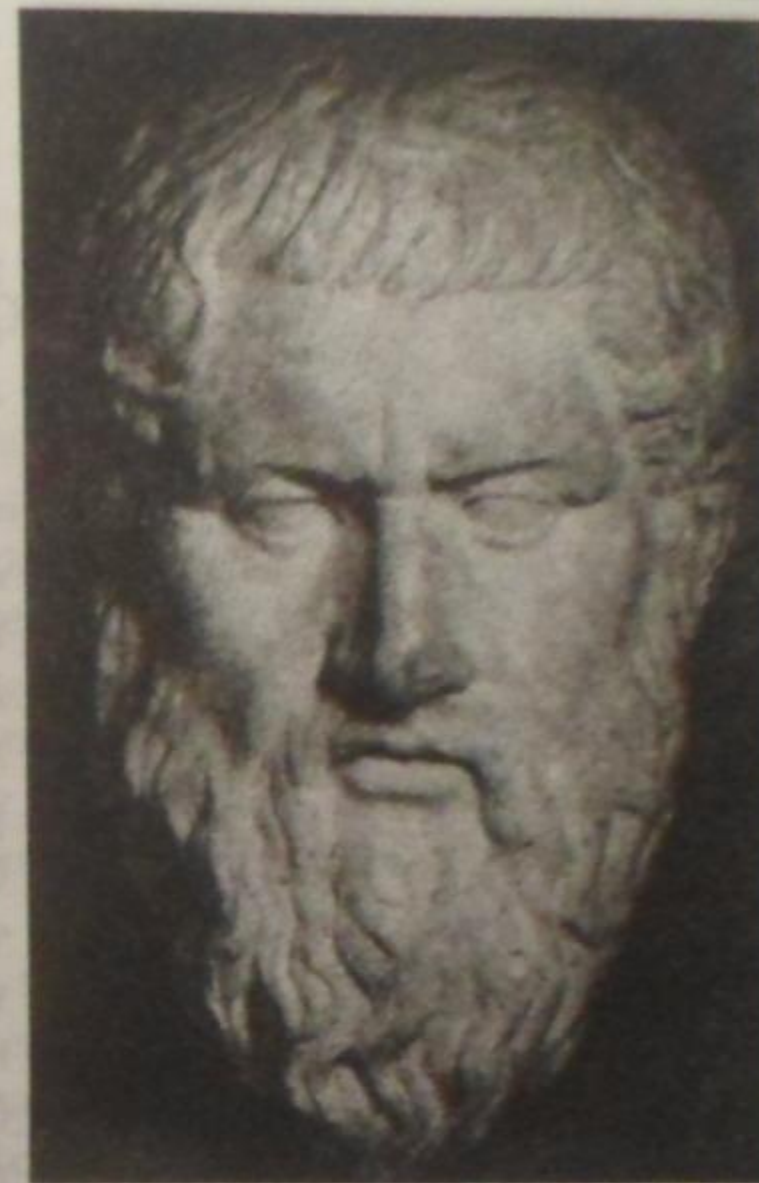
когда сформировались основные философские школы в Афинах, просуществовавшие не одну сотню лет.

Портреты Сократа можно разделить на более ранние, созданные вскоре после его смерти людьми, которые могли видеть его еще живым, и более поздние, авторы которых основывались на трудах своих предшественников.

Хранящийся в Национальном музее Неаполя портрет Сократа относится к числу ранних, наиболее достоверно передающих его внешний облик. Характерной чертой физиономии Сократа, помимо высокого шишковатого лба и курносого носа, были и его глаза, маленькие и чуть припухшие, пронзительный взгляд которых заставляет вспомнить о знаменитой сократовской иронии. Облик внешне простоватого, не претендующего на светскость человека сохранен во всех его портретах, и в этом они резко отличаются от портретов Софокла и Еврипида, в которых нашел отражение внутренний духовный мир, все богатство мыслей и чувств, характерных для великих драматургов.

Поздние портреты Сократа, относящиеся к последней трети IV в. до н. э., созданы скульпторами круга Лисиппа и рисуют нам более одухотворенный облик философа. В них грубоватые черты его лица несколько смягчены, и сами портреты носят психологизированный характер.

Портрет Платона, ученика Сократа, был заказан впервые его учеником, персом по происхождению, скульптору Силаниону (копия этого портрета в виде бюста хранится в Ватикане). Под внешне аристократическим обликом Платона проглядывает лицо мыслителя (о чем говорят и глубокие морщины на лбу), внимательно изучающего окружающий мир и живущих в нем



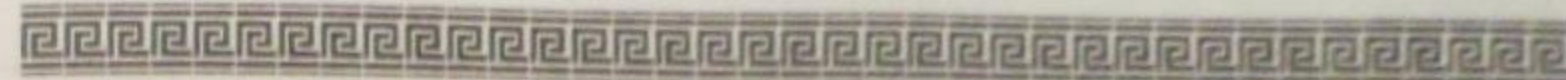
Портрет Платона



Портрет Аристотеля

людей, стремящегося постигнуть правящие в нем законы. Взгляд Платона на бюсте носит отрешенный характер — это взгляд человека, полностью погруженного в сложный мыслительный процесс.

Таким же великим мыслителем представлен перед нами Аристотель, портретный бюст которого хранится в Риме, в музее Терм. Огромный выпуклый лоб Аристотеля прикрыт редкими прядями волос; из глубоких глазных впадин внимательно и строго смотрят на зрителя чуть прикрытые веками глаза. Лицо Аристотеля на этом бюсте — лицо стороннего и независимого наблюдателя, подвергающего глубокому и всестороннему анализу явления окружающей действительности во всем их многообразии.



Глава 8

СУДЬБА КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Чтобы представить себе значение вклада в мировую цивилизацию небольшого народа древности, каким были греки, недостаточно выражений восторга, подобных тем, которые вырвались у Э. Ренана, оставившего запись своей молитвы перед Акрополем Афин в ту минуту, когда он постиг «его безусловную красоту» («Воспоминания детства и юности»). Начиная с эпохи Возрождения в среде ученых и литераторов Европы возник настоящий культ античности (о термине «чудо Эллады» шла речь в первой главе). Дать детально обоснованный и адекватный действительному положению вещей ответ на вопрос, поставленный в заголовке этой главы, можно только после всестороннего и глубокого анализа, охватывающего все явления и факты истории европейской культуры с конца античного периода до настоящего времени. Для этого необходимы специальные исследования, здесь же могут быть затронуты лишь некоторые аспекты проблемы.

Впервые на научную основу вопрос о значении классического наследия поставил «отец классической археологии» И. Винкельман в своем знаменитом труде «История искусства древности» (1764). Но в распоряжении Винкельмана были лишь те произведения античного искусства, которые хранились в музеях Рима и других городов Европы, а также в частных собраниях духовной и светской знати. В подавляющем большинстве они представляли собой произведения римской эпохи или копии памятников классического искусства Древней Эллады, исполненные римскими копиистами¹.

Памятники классического искусства были уничтожены в результате варварских разрушений древних центров цивилизации Эллады полчищами готов (в 263 и 267 гг. н. э.), а также многих других завоевателей. Помимо этого, на древнюю землю Эллады обрушивались неоднократно стихийные бедствия (землетрясения). Способствовала разрушению и уничтожению бесценных произведений искусства и христианская церковь,

уничтожавшая «языческие капища» или приспособлявавшая греческие храмы под христианские церкви. При этом барельефы и скульптуры, украшавшие греческие храмы, безжалостно выламывались, выскабливались сцены из греческой мифологии как противоречащие догматам христианского вероучения. Немало потрудились, уничтожая памятники античного искусства, и последователи ислама.

Чтобы представить себе масштабы разрушения, которые принесли с собой века, последовавшие за падением античной культуры, достаточно сравнить описание священного для греков города Олимпии, оставленное Павсанием, и то, что вскрыли раскопки Олимпии, планомерно осуществлявшиеся германскими археологами начиная с 1875 г. Судя по описанию Павсания, Олимпия была своеобразным городом-музеем. Великолепные храмы, огромное количество посвящений и статуй, украшавших город, и священный участок храма Зевса (Альтис), привлекали сюда путешественников со всех концов античного мира.

После снятия слоя земли и песка, достигавшего нескольких метров толщины, археологи обнаружили лишь груды камней, разбросанные архитектурные детали от некогда стоявших здесь великолепных зданий, обломки статуй, фундаменты различных строений и спортивных сооружений. И все же раскопки помогли воссоздать картину древней Олимпии.

В результате раскопок было открыто около 130 статуй и мраморных барельефов, 13 000 бронзовых предметов, 6 000 монет, 400 надписей, около 1 000 керамических изделий. Все эти находки легли в основу музейных коллекций как на территории Олимпии, так и в других городах современной Греции.

Эти цифры не должны, однако, вводить нас в заблуждение. Найденные статуи были сильно повреждены, лишены конечностей, а иногда и головы. В обломках барельефов с трудом угадывался сюжет. Керамика сплошь состояла из фрагментов.

Разрушение памятников классического искусства продолжалось и в Новое время. На территории, где в древности высились греческие города, велись стихийные раскопки любителей древностей в поисках сокровищ или произведений искусства. При этом многое из найденного как не представляющее, по мнению самодеятельных «археологов», интереса, выбрасывалось

и уничтожалось. Как заметил один современный ученый, все средние века с их варварством не причинили столько ущерба памятникам античной культуры, сколько археологи XVIII в. Немало потрудились и цивилизованные грабители типа лорда Эльджина (о разгроме афинского Акрополя, который учинил этот лорд, используя служебное положение посла Англии в Оттоманской Порте, шла речь выше).

Усилия археологов и ученых искусствоведов в XIX и XX вв. позволили приподнять завесу над тайнами классического греческого искусства. Были открыты великолепные бронзовые и мраморные статуи, позволившие получить адекватное представление о его мощи и красоте. Достаточно перечислить успехи подводной археологии (находки бронзовых статуй, поднятых со дна моря у мыса Артемисий, сравнительно недавно найденные у южного побережья Италии «воины из Риаче» и многочисленные другие сенсационные открытия), чтобы понять, насколько расширились наши представления о классическом прошлом греческой пластики. Открытия Нового времени позволили лучше понять природу чисто эллинского светлого восприятия мира, во всем величии эллинского оптимизма и во всем величии эллинского искусства, выразившего свое миропонимание в прекрасных образах богов и людей.

Практическое освоение художественного опыта Эллады классической эпохи началось деятелями Возрождения в Италии, что надо признать совершенно естественным. Он усваивался через посредничество искусства и культуры Древнего Рима — для европейских стран на первых порах античная культура была прежде всего римской культурой. Деятели итальянского Возрождения воспринимали события истории Древнего Рима как собственное недавнее прошлое. Некоторые старались возвести свое происхождение к славным историческим деятелям Древнего Рима. Известный скульптор и ювелир XVI в. Бенвенуто Челлини в самом начале своего жизнеописания сообщает, что он происходит от «первейшего и храброго» военачальника Юлия Цезаря, «каковой звался Фиорино из Челлино».

Освоение художественного опыта античности привело к возникновению направления в искусстве, известного под названием классицизма.

Классицизм как стиль искусства — вне зависимости от того, идет ли речь о литературе, изобразительном искусстве или архитектуре, — можно определить как эстетический принцип, в основе которого лежит обращение к образам и формам античного искусства как идеальному эстетическому эталону. Согласно законам классицизма, произведения искусства должны быть подчинены строгим правилам, почерпнутым из теории и практики классического искусства Древней Эллады и Рима, и сами сюжеты должны быть связаны с античностью, мифологией и историей Древней Греции и Рима (сюда включались и темы из библейской истории, христианской мифологии и вероучения). Характерен и сам выбор художниками классицизма тем, которые делились на «высокие» (героями таких произведений были цари, полководцы, мифологические герои) и «низкие» (люди повседневной жизни).

В строительном искусстве основой архитектурного языка классицизма становится ордер, в пропорциях, близких к античности. Тектонической ясности архитектурных форм соответствует строгое разграничение пространственных планов в скульптуре и живописи.

Влияние классического искусства в его римской интерпретации легче всего проследить на памятниках архитектуры итальянского Возрождения. В Италии чаще, чем где бы то ни было, можно было встретить строения римской эпохи, они были постоянно перед глазами итальянских зодчих. Построенные на века и тысячелетия с огромным запасом прочности, они сохраняли первозданную красоту ордерной архитектуры даже в полуразрушенном состоянии. Трактат римского ученого Витрувия «Десять книг об архитектуре», написанный между 22 и 14 гг. I в. до н. э. и посвященный императору Августу, в котором автор обобщил опыт греческого и римского зодчества, был для архитекторов Возрождения настольной книгой. Внимательно изучал Витрувия Леон Баттиста Альберти (1404—1472), виднейший деятель Возрождения, архитектор, теоретик, скульптор, художник и поэт (такая разносторонность дарований была тогда обычной). В 1451 г. он написал «Десять книг об архитектуре», следуя Витрувию. Во Флоренции Лоренцо Медичи основал в 1480 г. Академию, в которой будущие мастера искусства Возрождения (среди них были Леонардо да Винчи и Ми-



Собор Св. Петра в Риме

келанджелло) постигали тайны изобразительных искусств на античных образцах из богатой коллекции герцогов.

Одной из первых ласточек ренессансной весны классицизма, уже пролагавшего себе путь в XV и окончательно победившего в XVI в., стал палаццо (дворец) Медичи — Рикардо во Флоренции, построенный Микелоццо в 1444—1452 гг., с его рустованными квадрами фасада — прием, заимствованный у римских построек. Несколько иного типа был палаццо Ручеллаи, построенный во Флоренции Леоном Баттистой Альберти в 1446—1451 гг. Его фасад был украшен пилястрами с коринфскими капителями (коринфский ордер был самым распространенным в Древнем Риме). Эти пилястры расчленяли по вертикали фасад здания на секции. Над ними высился карниз, декоративно-статическая функция которого играла роль архитрава античных храмов.

Выдающимся архитектором зарождающегося классицизма в Италии был Донато Браманте (1444—1541). Свои лучшие произведения Браманте создал в Риме, куда он прибыл в 1499 г.

Художественные замыслы Браманте созрели в итоге глубоко изучения античных памятников архитектуры. На месте древней, восходящей ко временам императора Константина церкви Св. Петра он задумал выстроить грандиозный кафедральный собор с огромным куполом как символ мощи папской империи. Первый камень этого самого знаменитого собора католической церкви был заложен в 1506 г. После смерти Браманте строительство собора возглавил Рафаэль, затем его сменил Антонио да Сангалло и в 1547 г. — Микеланджело, которому и принадлежит проект гигантского купола собора.

По поручению королевской четы Испании Браманте в 1502 г. во внутреннем дворе монастыря Сан Пьетро ин Монторио на правом берегу Тибра строит небольшой храм (*темпьетто*), повторяющий в основе круглые храмы Древнего Рима (сохранившийся храм в Риме, ранее неверно принимавшийся за храм Весты, а также храм в Тиволи). По-видимому, самым выдающимся деятелем архитектуры ренессансного классицизма следует считать Андреа Палладио (1508—1580). По происхождению венецианец, он глубоко изучил трактат Витрувия и изложил свои собственные идеи в сочинении «Четыре книги об архитектуре», написанном в 1570 г.

Построенная Палладио в Венеции церковь Искупителя (*Il redemptore*) своим фасадом, возвышающимся над колоннами антаблементом, фронтоном и акротериями воспроизводит тип античного храма в антах.

«Палладиевский классицизм» получил дальнейшее развитие в Англии и Франции, где его традиции сохранялись на протяжении всего XVII в. Влияние Палладио можно заметить и в архитектуре Германии — примером может служить здание ратуши в Аугсбурге с характерным делением на секции по всему фасаду. Для абсолютистских монархий Европы XVII в. (Франция, Испания, Австрия) классицизм становится стилем дворянско-феодаловской верхушки общества и крупной буржуазии, связанной экономически и духовно с высшим дворянством. В Англии наиболее ярким примером палладиевского классицизма является лондонский собор Св. Павла, постройка которого завершилась в 1710 г. Даже в XVIII в. простые и ясные формы классицизма в архитектуре остаются наиболее характерными чертами монументальных английских построек.



Ж. Л. Давид. Клятва Горациев

Не только для архитекторов, но и для скульпторов и художников итальянского Возрождения произведения искусства античности были составной, и притом очень значительной, частью их духовного мира, эстетических принципов, которыми они руководствовались, а в ряде случаев — и источником сюжетов. В «Каза Буонаротти», одном из музеев Флоренции², хранятся юношеские произведения Микеланджело, среди которых выделяется рельеф, изображающий битву греков-лапифов с кентаврами. Переплетение обнаженных тел и сложные ракурсы фигур говорят о том, что автор совершенно по-новому трактует этот традиционный для классического греческого искусства сюжет.

Известным французским живописцем, приверженцем идей классицизма был Жак Луи Давид (1748—1825), ставший художником французской революции конца XVIII в. Античные скульптуры Давид изучал в музеях Рима. Результатом его увлечения героическими страницами римской истории стала картина «Клятва Горациев» (1784). Выставленная в салоне, она вызвала воодушевление в среде противников абсолютистского



Ж. Л. Давид. Андромаха, оплакивающая Гектора

режима как символический призыв к свободе. Позже Давид принял участие в работе Конвента как сторонник Робеспьера, но кончил тем, что превратился в придворного живописца Наполеона, ставшего императором Франции.

Наиболее видным представителем классицизма в Германии стал Антон Рафаэль Менгс (1728–1779). Общение с Винкельманом в Дрездене укрепило в нем уверенность в правильности избранных им эстетических принципов. Изданное им сочинение «Мысли о красоте и вкусе в живописи» способствовало популяризации принципов классицизма в художественной и искусствоведческой среде.

В начале XIX в. классицизм стал терять свои позиции в европейских странах. Первым, кто смело нарушил законы эстетики классицизма, был Теодор Жерико (1791–1824). В своей картине «Плот "Медузы"» (1819) он запечатлел трагедию фрегата с одноименным названием, потерпевшего крушение во время сильного шторма. Экипаж фрегата в течение двенадцати дней дрейфовал на плоту в открытом море. Картина положила начало новому романтическому стилю в живописи. Самый значительный вклад в искусство романтизма внес Эжен Делакруа (1798–1863). Вместе с Жерико он выступил против академизма в искусстве, и их полотна становятся знаменем всего передового. Сочувствуя борьбе греков за освобождение от турецкого гнета, Делакруа создал картину «Резня на Хиосе» (1824). Исторические темы, восточные мотивы делали полотна Делакруа романтически приподнятыми, проникнутыми подлинным драматизмом.

К середине XIX в. в европейском искусстве классицизм уступил свои позиции романтическим и реалистическим направлениям.



Э. Делакруа. Медея-мстительница

В России общественные и частные дома в стиле классицизма впервые стали строиться с началом преобразований Петра I и основанием новой столицы государства — Санкт-Петербурга. Но на первых порах большинство зданий города, проекты которых составляли приглашенные иностранные архитекторы — Трезини, Леблон, Фонтана, Шлютер, Шедель, Растрелли, — строились главным образом в стиле позднего барокко. Классицизм занял ведущее положение в архитектуре Петербурга и Москвы позднее, после основания Академии художеств в 1757 г. Крупнейшими архитекторами, работавшими в указанном направлении, были А. Кокоринов и Валлен-Деламот (хотя в ряде их работ заметно и влияние позднего барокко).

Жан-Батист Валлен-Деламот был приглашен графом Шуваловым на должность профессора Академии художеств в 1759 г. Вместе с Кокориновым он создал проект здания Академии художеств на Васильевском острове Санкт-Петербурга. Сейчас уже трудно определить, кто из них проектировал ту или иную часть огромного здания. По-видимому, главный вход в Академию (он строился с 1765 по 1772 гг.) проектировал Валлен-Деламот. Колонны над порталом, архитрав и фриз, разделенный на метопы и триглифы согласно нормам дорического ордера, вместе с фронтоном, венчающим антаблемент, исполнены в лучших традициях палладиевского классицизма.

К числу памятников раннего классицизма в Москве следует отнести дом Пашкова (архитектор В. Баженов, 1784). Ему же принадлежит и проект Кремлевского дворца (1767—1773), который полностью изменил панораму Кремля. Здание подчеркивало роль Кремля как исторического центра русского государства. Здание сената в Кремле проектировал архитектор М. Ф. Казаков (1776).

Простота архитектуры, функциональная и конструктивная ясность, взвешенность пропорций, неброский орнамент отличают лучшие произведения архитектора Старова (Таврический дворец в Петербурге, 1789).

Выдающимся архитектором, ставшим главным представителем раннего русского классицизма, был Джакомо Кваренги (1744—1817). Он работал главным образом в Петербурге, но проектировал здания также в Москве и провинциях.

Кваренги принадлежит здание Академии наук в Санкт-Петербурге. Фасад здания украшают восемь колонн с иониче-

ским архитравом и фризом. Венчающий всю конструкцию фронтоном завершает антаблемент согласно традициям ордерной архитектуры. Строгость и монументальность композиции придают зданию весьма репрезентативный вид.

Помимо Академии наук Кваренги построил Эрмитажный театр на Дворцовой набережной, включенный в ансамбль зданий Зимнего дворца и Эрмитажа, создав здесь «один из самых живописных и пленительных в архитектурном смысле уголков Петербурга» (И. Грабарь). Таким же ярким образцом ордерной архитектуры классицизма является здание Конногвардейского манежа на Исаакиевской площади Петербурга, проект которого также принадлежит Кваренги. Выходящий на площадь портик из восьми колонн дорического ордера венчается архитравом и фризом, разделенным на метопы и триглифы. Над карнизом высится фронтоном, вершины и углы которого украшены акротериями в виде статуй в античном стиле.

Екатерина II, задумавшая устроить в Царском Селе «интимный уголок» для своей личной, «не парадной» жизни, нашла талантливого исполнителя своих замыслов в лице Чарльза Камерона (1740—1820), шотландца, открывшего для себя в России широкие творческие возможности. Выстроенные им Агатовые комнаты в Царском Селе — образец классической архитектуры. Здесь колоннада ионического ордера венчается архитравом, над которым высятся круглые купола соединенных зданий. При выходе из Большого Царскосельского дворца открывалась знаменитая колоннада — галерея, получившая название Камероновой, по имени строителя. Легкая воздушная перспектива колонн окружала длинное помещение в центре, и все сооружение было поставлено на высоком цокольном этаже. На галерею вела грандиозная лестница, которая тянулась между двумя выступами, украшенными статуями Геракла и Флоры.

В победе палладиевского классицизма при Екатерине II определяющую роль сыграли вкусы самой императрицы, по выражению историка русского искусства И. Грабаря, «страстной любительницы архитектуры».

В конце XVIII в. в русской пластике ведущим стилем также становится классицизм. Среди русских мастеров, работающих в указанном направлении, следует в первую очередь назвать М. И. Козловского. Окончив курс в Академии, он получил коман-



М. И. Козловский. Бдение Александра Македонского

четаний (1797), выполненную в стиле Кановы. Он также за два года «создал того грациозного бога войны, который стоит на Марсовом поле, который так прекрасен и так мало похож на Суворова» (И. Грабарь). Действительно, богатырь в полном римском вооружении, поставленный на высоком пьедестале в начале Марсова поля в Петербурге, является памятником абстрактному полководцу и нисколько не похож на Суворова, который, как известно, был худощавым, невысокого роста человеком.

Доминик Рашетт (1744–1809) был последовательным учеником Винкельмана. С его книгой он не расставался, стараясь придать своим произведениям ту классическую простоту и благородное величие, о которых писал Винкельман как о характерных чертах классического искусства греков. С высоким профессиональным мастерством были им выполнены портреты современников Екатерины II — красавца Платона Зубова, фаворита Екатерины, князя Воронцова, Павла I и его супруги. Саму Екатерину он лепил то в виде Минервы, римской богини мудрости, то в виде Кибелы, малоазиатской матери богов.

Скульптор Ф. Г. Гордеев (1744–1810), учившийся в Академии с 1759 по 1767 гг., был учеником профессора Жилле, убежденного классициста. Портрет князя Д. М. Голицына (1790), выполненный в бронзе, напоминает римские портреты эпохи ранней империи. На Гордеева большое влияние оказал Фальконе, и, подражая его манере, он изваял статую «Прометей», очень похожую на работу Фальконе «Милон Кротонский».

дировку в Рим, где стал заниматься «копированием антиков», как он писал в одном письме на родину.

Названия произведений Козловского говорят сами за себя. Среди них мы находим портрет Екатерины II в облике римской богини Минервы (1785), «Спящего Амура» (1792), «Ахилла на ложе» (около 1800). К бракосочетанию Великого князя Константина Павловича Козловский изваял статую Гименея, греческого бога бракосочетаний

Более оригинальны надгробия, выполненные Гордеевым, как, например, княгине Н. М. Голицыной (1780), где усопшая представлена в образе задрاپированной в плащ плачущей женщины, скорбно склонившейся над могилой.

С ведущими мастерами русского классицизма можно смело поставить в ряд И. Прокофьева (1758–1828). Полная экспрессии мчащаяся в бурном порыве фигура античного охотника Актеона, которого, согласно мифу, растерзали собственные псы. Совершенно в античном стиле изваяна им статуя бога сна Морфея (1782), напоминающая Фавна Барберини³. В исполненных им барельефах, украшающих лестницы в Академии художеств Петербурга, выступают женские и мужские фигуры в античных одеяниях.

Грациозные позы, классический профиль лица, плавные движения фигур здесь точно воспроизводят стиль римских барельефов конца Республики. Эти работы Прокофьева высокопрофессиональны, но носят чисто декоративный характер и холодны в исполнении, в них отсутствуют жизнь, чувство, идея...

Этих недостатков сумел избежать выдающийся русский скульптор первой половины XIX в. Иван Петрович Мартос (1752–1835), учившийся за рубежом и работавший в мастерской Торвальдсена и у Рафаэля Менгса. Понятие прекрасного было у Мартоса неразрывно связано с далекой Грецией, и даже в памятнике героям русской истории, Минину и Пожарскому, проглядывают черты, характерные для статуй некоторых римских императоров.

Надгробные памятники княгине С. С. Волконской (1782) и графине П. А. Брюс (1790), на которых изображены одетые



Ф. Г. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной

в античные костюмы скорбящие женщины, выполнены с великолепным мастерством. Князь Шаховской назвал автора этих памятников «Фидием, греком, в жилах которого течет священный огонь Эллады». Об этих надгробиях И. Грабарь писал: «Мартос магическим резцом передает отчаяние, выраженное движением наклоненного тела, жестом трагически сжатых рук». Одной из лучших работ Мартоса является памятник герцогу Ришелье (1825), стоящий на Приморском бульваре Одессы. Мартос одел герцога в тогу, придав ему позу римского императора, выступающего перед своим войском.

Строго придерживаясь принципов классицизма, Мартос умел привносить в свои работы элементы русского национального колорита. В памятнике Турчанинову (1792) римский бог Сатурн, склонившийся к подножию памятника, очень похож на русского крестьянина. Элегически грустные тона отличают многие произведения Мартоса, составляют свойство его таланта — может быть, потому, что ему приходилось выполнять многочисленные заказы на исполнение надгробий.

У Мартоса было много учеников и последователей. К ним принадлежит Павел Петрович Соколов, создатель бронзовой фигуры молочницы, сидящей в грустной позе над разбитым кувшином с молоком (1797). А. С. Пушкин, неоднократно любовавшийся прекрасной работой скульптора, посвятил статуе, украшавшей Царскосельский парк, нежную элегию:

*Урну с водою уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печальна сидит, праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой,
Дева над вечной струей вечно печальна сидит.*

В отличие от Мартоса скульптурные работы Бориса Ивановича Орловского (1792–1838) проникнуты радостью жизни, оптимистической верой в красоту и добро. Окончив Академию, он уехал в Рим, где стал работать в мастерской Торвальдсена. В Риме он копирует античные статуи в многочисленных музеях города (статую Боргезского борца, Аполлона Бельведерского и др.). Увлечение великолепными памятниками античного искусства наложило отпечаток на всю его творческую деятельность. В 1829 г. он исполнил группу «Сатир и вакханка», где юная вакханка, прижимаясь к сатиру в

любви сцене, изящным жестом наливает вино в кубок, который держит обнаженный сатир. Всю группу пронизывает плавный ритм, соединяющий влюбленных, юностью и красотой которых явно любитесь автор композиции.

Друг А. С. Пушкина, барон Дельвиг любил водить поэта по мастерским художников. Но мастерскую Б. И. Орловского Пушкин посетил тогда, когда Дельвига уже не было в живых. Пушкин посвятил Орловскому грустную элегию, где, восхищаясь искусством художника, он одновременно грустит о безвременном ушедшем из жизни друге:

*Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую:
Гипсу ты мысли даешь, мрамор послушен тебе.
Сколько богов, и богинь, и героев!
Вот Зевс громовержец,
Вот исподлобья глядит, дуя в цевницу, сатир.
Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов,
Тут Аполлон идеал, там Ниобея — печаль...
Весело мне. Но меж тем в толпе молчаливых кумиров
Грустен гуляю: со мной доброго Дельвига нет.
В темной могиле почил художников друг и советник.
Как бы он обнял тебя! Как бы гордился тобой!*

Упомянутый в элегии «дующий в цевницу» сатир хранится теперь в Русском музее Петербурга.

Значительными произведениями Орловского являются памятники фельдмаршалам Барклаю де Толли и М. И. Кутузову, стоящие перед Казанским собором в Петербурге (1832–1835), где в образах двух полководцев автор представил весь ход Отечественной войны 1812 г., ее начало и победоносный конец.

Традиции русского классицизма продолжили С. С. Пименов, В. И. Демут-Малиновский, И. И. Терещенев (создатель атлантов, могучие фигуры которых украшают парадный вход в Эрмитаж). Принципы классицизма нашли отражение в скульптурных портретах Ф. И. Шубина, живописных портретах Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, в пейзажах Ф. М. Матвеева. Такие мастера живописи, как А. П. Лосенко, Г. И. Угрюмов, И. А. Акимов, А. И. Иванов, В. К. Шебуев, оставили значительный след в истории русской живописи и в истории русского классицизма.



К. Брюллов. Последний день Помпеи



А. И. Иванов. Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора

Один из самых выдающихся мастеров живописи Карл Брюллов (1799—1852), блестящий портретист, открыл новую страницу в истории русской исторической живописи своей картиной «Последний день Помпеи» (1833). Яркие интенсивные цвета передают в этой картине впечатление ужаса перед стихией. Он противопоставил последователям академической школы новое толкование исторического события через позднеромантическое восприятие факта, но попытка соединить романтическую приподнятость тона с рационалистическим классицизмом придала картине некоторый налет театральности.

Во второй половине XIX в. классицизм в России стал терять позиции, исчерпав свои возможности. Рождающееся новое общество, в котором значительную роль в экономической жизни стала играть национальная буржуазия, недовольная тем,



В. А. Серов. Похищение Европы

что в сословной монархии ее политическое место было ничтожным, разночинная интеллигенция, чутко прислушивавшаяся к нуждам угнетенного русского крестьянства и фабричного пролетариата — всем этим новым социальным слоям общества классицизм был чуждым, навязанным сверху стилем искусства, культивируемым верхушкой сословной монархии, в дворянско-феодалской среде. Демократически настроенная интеллигенция выступала за искусство, созвучное идеям освободительного движения. Таким новым направлением стал критический реализм, близко принимавший к сердцу интересы простого народа, его нужды и страдания. В Академии художеств зрело недовольство профессурой, строго придерживавшейся старых традиций. В 1863 г. четырнадцать самых талантливых учеников Академии демонстративно отказались участвовать в конкурсе на Большую золотую медаль, отвергнув предложенную руководством Академии тему из германской мифологии («Пир в Валгалле»).

Этот «бунт на корабле» был симптоматичен. Бесплотный сухой академизм, оторванность от действительности, отсутствие живого чувства, способного вдохновить художника, были истинной причиной стихийного протеста. Кризис в среде прогрессивных художников привел к созданию «Товарищества передвижных выставок» (1870), в которое вошли И. Крамской, Г. Мясоедов, Н. Ге и многие другие. Художники этого объединения стояли на реалистических позициях, к ним примкнули все, кому были дороги высокие общественные идеалы.

Работы продолжателей традиций классицизма — Г. И. Семирадского (1843—1902) — «Фрина на празднике Посейдона» (1889), картины Ф. А. Бронникова воспринимались современниками как бессодержательные стилизации, лишенные обаяния подлинной античности. Справедливость, однако, требует отметить, что к темам античной истории и культуры продолжают обращаться и крупные мастера, как, например, М. Антокольский («Смерть Сократа», 1876).

В борьбе с официальным искусством и салонной живописью на рубеже XIX—XX вв. в России возникают новые творческие союзы, выставочные объединения, из которых наиболее известным становится группировавшееся вокруг одноименного журнала объединение «Мир искусства». К нему примкнули такие крупные художники, как М. Врубель, С. Коненков, А. Голубкина и многие другие. Активное участие в этом союзе принял В. Серов. Обращение к темам античной культуры, греческой мифологии — одна из характерных черт этого направления. Хотя В. Серов был учеником И. Репина и в ряде своих работ выступает как яркий представитель русской реалистической школы, он создает и картины на темы греческих мифов («Похищение Европы», 1910). Классический сюжет, однако, принимает в этой картине вполне современные формы, близкие к авангардистским течениям. На плоскостно-декоративном пространстве, составляющем фон, выделяется изысканно стилизованная фигура нимфы Европы. Об особом интересе Серова к античным сюжетам говорят и его темперные эскизы, как, например, «Одиссей и Навсикая» (1910). В кругу «Мира искусства» возникает некоторое подобие культа Эллады, но уже на других основах, резко отличных от традиционного классицизма. В 1906 г. крупнейший русский скульптор С. Коненков создает



М. А. Врубель. Пан

свою знаменитую «Нике» — греческую богиню победы. В образ античной богини скульптор вложил реалистические черты, представив ее в облике простой русской девушки с курносым и широкоскулым лицом, необыкновенно обаятельной, с искрящейся жизненностью улыбкой. Для «миriskусников» культ античности был обращением к светлому, наивному детству человечества, противопоставлявшемуся реакции в России, наступившей после поражения революции 1905 г.

Театральная жизнь России начала XX в. была отмечена

рядом постановок античных трагедий, прежде всего пьес Еврипида — наиболее созвучного эпохе драматурга, и балетов на античные сюжеты. Оформителями этих спектаклей стали художники из «Мира искусства». Среди них особенно заметной фигурой был Л. С. Бакст (1866—1924). В 1907 г. он вместе с В. Серовым совершил поездку в Грецию с целью более близкого знакомства с культурой Древней Эллады. Но еще до этой поездки Бакст оформил постановку трагедии Еврипида «Ипполит» в Александринском театре Петербурга (1902). В 1904 г. он выполнил эскизы костюмов для актеров, игравших в трагедии Софокла «Эдип в Колоне». По поводу этих работ Бакста критик Беляев писал (Новое время. 1902. 16 окт.): «На сцене не было обычных греков Еврипида, или, что еще того хуже, греков из оперетки, но были греки этрусских ваз, на могильных барельефов и новейших изысканий».

После революции 1917 г. постановки античных трагедий становятся все более редкими, тем не менее следует отметить постановку Государственным грузинским театром им. Шота Руставели пьесы Софокла «Царь Эдип». Рецензируя спектакль, П. Новицкий писал (Театр. 1956. № 11. С. 86): «Далекая от нас античная трагедия своим человеческим содержанием... потрясла современных советских зрителей до слез».

В архитектуре России послеоктябрьского периода принципы ордерной композиции встречаются реже, попытки внедрения элементов классицизма, заметные в школе И. А. Фомина (1874—1935), не получили широкого распространения, но портики с массивной колоннадой как неременная деталь больших общественных зданий встречаются даже в провинциальных городах (Саратов — театр оперы и балета, дворец культуры «Россия»).

В пластике послеоктябрьской эпохи влияние классического греческого искусства можно отметить в знаменитой скульптурной группе В. Мухиной «Рабочий и колхозница». Объединенные единым порывом движения, обе статуи представлены в позе, напоминающей группу тираноубийц Крития и Несиота, от которой сохранились поздние копии. Единственный упрек, который можно сделать В. Мухиной, состоит в том, что поза рабочего и колхозницы скорее напоминает балетное па — она ничем не мотивирована, тогда как у древнегреческих скульпторов эта поза отражает момент нападения, атаки.

Примечания

¹ В поздние века античности каждая даже малозначительная городская община стремилась украсить свои площади, палестры и стадионы копиями самых известных произведений классической эпохи. Подавляющее большинство этих копий погибло, но даже число тех, которые случайно сохранились, довольно внушительно. В музеях Европы хранится свыше тридцати копий «Дорифора» Поликлета, столько же копий «Диадумена» того же мастера и свыше пятидесяти копий «Афродиты Книдской» Праксителя.

² Этот дом во Флоренции был куплен Микеланджело и переходил от одних его потомков к другим, пока последний представитель этой фамилии не передал его в 1858 г. городу для создания в нем музея его гениального предка.

³ Фигура спящего сатира, уронившего голову на левое плечо, была найдена в Риме в 1622 г. и оказалась во владении семейства Барберини. Сейчас она хранится в Мюнхенской глиптотеке.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Август, римский император 309, 324
 Агелад из Аргоса, скульптор 209—210, 236, 278, 318, 325, 365
 Агесилай, спартанский царь 336, 338
 Агиррий 341
 Агис, спартанский царь 374—375
 Аглаофонт, отец Полигнота 125
 Агоракрит с Пароса, скульптор 256, 309—311, 314
 Агриппа, Марк Випсаний, римский политик 374
 Адриан, римский император 309
 Акимов И. А., русский художник 407
 Аларих, вождь готов 228
 Александр Македонский 45, 141—143, 147, 179—180, 209, 364—365, 367, 369, 376—379, 381, 389
 Александр, афинянин 131
 Алкамен, скульптор 16, 227, 256, 297, 309, 311—315, 356, 362
 Алкей, древнегреческий поэт 44, 172
 Алкивиад, афинский политик 272
 Альберти, Леон Батиста (1404—1472) 396—397
 Альшер Л., немецкий искусствовед 304
 Амасис, египетский фараон 44—45
 Аменхотеп, имя нескольких египетских фараонов 37
 Аменхотеп IV, см. Эхнатон
 Аминта, дед македонского царя Филиппа II 379
 Анакреонт, древнегреческий поэт 332, 384—385
 Анаксагор, древнегреческий философ 252, 254
 Андокид, гончар 166, 180
 Андроникос Манолис, греческий археолог 389
 Антенор, скульптор 208—209
 Антидот, художник 140
 Антифил, художник, соперник Апеллеса 144—145

Именной указатель

Антокольский М. М., русский скульптор 411
 Антоний Марк, римский политический деятель 319, 324
 Апеллес, древнегреческий художник 144—147, 376
 Аполлодор, афинский художник 124, 131, 134
 Аполлодор, греческий мифограф 61, 117, 133, 137, 160—161, 181, 227—228, 290, 299—300, 313, 345—346
 Арегон, коринфский художник 121
 Аристид, афинский политик 242, 244
 Аристид, фиванский художник 139
 Аристогитон, афинский тираноубийца 208—209
 Аристотель, греческий философ 62, 111, 182, 249, 340—342, 389, 392
 Аристофан, афинский комедиограф 17, 60, 242, 252, 254
 Артаксеркс I, персидский царь 244
 Артаферн, персидский полководец 126, 383
 Артемисия, царица Галикарнасса 379
 Артемон из Клазомен, военный инженер 326
 Архелай, македонский царь 131, 134
 Архерм с Делоса, скульптор 200—201
 Архидам, спартанский царь 359
 Архилох, древнегреческий поэт 15, 321, 339
 Асархаддон, ассирийский царь 42
 Асклепиодор, древнегреческий художник 145
 Аспасия, жена Перикла 249, 254
 Афиней, писатель 341
 Аэтион, древнегреческий художник 146—147
 Баженов В. И., русский архитектор 402
 Бакст Л. С., русский художник 412
 Барклай де Толли М. Б., русский полководец 407
 Битон, аргосский юноша 189, 191—194
 Блеген, Карл, американский археолог 78, 94—95
 Бордмэн, Джон, английский историк искусства 180, 228—229, 232
 Боровиковский В. Л., русский художник 407
 Боттичелли, Сандро, итальянский художник эпохи Возрождения 144
 Боэд, скульптор, сын Лисиппа 377
 Браманте, Донато, итальянский архитектор эпохи Возрождения 397—398

- Бриаксис, древнегреческий скульптор 346, 364, 379
 Бригос, гончар 155, 169–172
 Брунн, искусствовед 372
 Брюллов К. П., русский художник 408–409
 Валлен-Деламотт Ж. Б., французский архитектор, работавший в России 402
 Вальдгауэр О. Ф., советский историк античного искусства 215, 367, 375, 378, 381
 Вентрис, Майкл, английский исследователь Микенской Греции 54
 Веттии, братья из Помпей 133–134, 147
 Винкельман И. И., немецкий историк античного искусства 393, 400, 404
 Витрувий, римский теоретик архитектуры 112, 380, 396, 398
 Врубель М. А., русский художник 411
 Гармодий, афинский тираноубийца 208–209, 214, 231
 Ге Н. И., русский художник 411
 Гегий, аттический скульптор 278
 Гелон, сиракузский тиран 218
 Геродот, древнегреческий историк 14, 24, 30, 43–47, 91, 147, 189, 191, 193, 254
 Геронд, древнегреческий писатель 333
 Гефестион, друг Александра Великого 147
 Гиерон, сиракузский тиран 218
 Гиперид, афинский оратор 12, 357
 Гиппарх 208, 260
 Гиппий, афинский тиран 208, 260
 Главк, древнегреческий поэт 350
 Голубкина А. С., русский скульптор 411
 Гомер, древнегреческий поэт 15, 18, 51, 64, 66–67, 70, 80–81, 91, 94–95, 117, 128, 165, 183–184, 188, 198, 207, 334
 Гораций Флакк, Квинт., римский поэт 376
 Горгий, софист 253–254
 Гордеев Ф. Ф., русский скульптор 404–405
 Грабарь И. Э., русский художник и историк искусства 403–404, 406
 Грилл, сын Ксенофонта 336

- Давид Ж. Л., французский художник 399–400
 Даох, знатный фессалиец 374
 Дарий I, персидский царь 15, 178–180
 Дарий III, персидский царь 142–143, 179
 Датис, персидский полководец 126, 383
 Делакура, Эжен, французский художник-романтик 400–401
 Дельвиг А. А., русский поэт 407
 Деметрий из Алопеки, древнегреческий скульптор-портретист 384–386
 Деметрий Полиоркет, древнегреческий полководец 146–147
 Демосфен, древнегреческий оратор 11, 13, 111, 338–340, 378
 Демут-Малиновский В. И., русский скульптор 407
 Дерпфельд, Вильгельм, немецкий археолог 50–51, 78
 Джосер, египетский фараон 28–29
 Джулиано, Антонио, итальянский историк античного искусства 238
 Диодор Сицилийский, древнегреческий историк 42, 44, 61
 Дион, древнегреческий тираноборец 337
 Дионисодор, древнегреческий скульптор 253
 Дурис, художник и гончар 172–173
 Дюрер, Альбрехт, немецкий художник эпохи Возрождения 144
 Еврипид, афинский драматург 177, 252, 342, 387–388, 391, 412
 Екатерина II, русская императрица 403–404
 Жерико Теодор (1791–1824), французский художник-романтик 400
 Зевксис, древнегреческий художник 131–135
 Зубов Платон, фаворит Екатерины II 404
 Иванов А. И., русский художник 407
 Иктин, древнегреческий архитектор 267, 269, 286
 Имхотеп, египетский зодчий 28–29
 Инар, ливийский династ 246
 Иосиф Флавий, древнееврейский историк 43
 Исократ, афинский оратор 337–338
 Каввадиас К, греческий археолог 196, 261

- Казаков М. Ф., русский архитектор 402
 Каламис, древнегреческий скульптор Пелопоннесской школы 219, 261
 Калликрат, древнегреческий архитектор 264, 286, 305
 Каллимах, афинский полководец 126—127, 383
 Каллимах, скульптор и ювелир 106, 274, 307
 Каллистрат, древнегреческий писатель 348, 350
 Камерон, Чарльз, русский архитектор шотландского происхождения 403
 Канах, аргосский скульптор 365
 Каррей Жак, французский художник 286—287, 289, 299, 301
 Кассандр, македонский царь 143
 Кваренги, Джакомо, русский архитектор итальянского происхождения 402—403
 Квинтилиан, Марк Фабий, римский теоретик ораторского искусства 135, 385
 Кефисодот Младший, скульптор, сын Праксителя 354
 Кефисодот Старший, скульптор, отец Праксителя 352, 354
 Кидон, древнегреческий скульптор 326
 Кимон из Клеон, художник 124, 169
 Кимон, афинский политик и полководец 125, 151, 245, 247, 260, 278
 Кинегир, афинский полководец 126, 382
 Киниск из Мантинеи, древнегреческий атлет 325
 Клеанф, коринфский художник 121
 Клеобис, аргосский юноша 189, 191—194
 Клеомброт, спартанский царь 336
 Клеофант, изобретатель монохромной живописи 124
 Клеофрад, гончар 155, 171—172
 Клисфен, афинский реформатор 207, 249
 Клисфен, сикионский тиран 185
 Клитий, художник расписной керамики 155, 161—162
 Козловский М. И., русский скульптор 403—404
 Кокоринов А. Ф., русский архитектор 402
 Коненков С. Т., русский скульптор 411—412
 Конон, афинский полководец 384
 Корфман, Манфред, немецкий археолог 78
 Крамской И. Н., русский художник 411
 Кратер, полководец Александра Великого 377, 379
 Кресилай, древнегреческий скульптор 278, 326, 330—332, 383

- Критий, древнегреческий скульптор 208—209, 213—214, 231, 236
 Ксенокл, древнегреческий атлет 325
 Ксенофонт, афинский писатель 135—336, 390
 Ксеркс, персидский царь 15, 209, 260
 Куруниотис К., греческий археолог 94—95
 Кутузов М. И., русский полководец 407
 Ладика, жена фараона Амасиса 46
 Лаипп (Даипп), сын Лисиппа 377
 Левицкий Д. Г., русский художник 407
 Леонардо да Винчи, итальянский художник эпохи Возрождения 15, 40, 255, 396
 Леонид из Антедона, древнегреческий художник 140
 Леохар, древнегреческий скульптор 11—12, 343, 346, 364, 378—381, 387—389
 Ливия, жена императора Августа 140—141
 Ликин, спартанец 319
 Ликург, афинский оратор 112
 Лисандр, спартанский полководец 334, 338, 384
 Лисий, афинский оратор 249
 Лисимаха, жрица Афины 386
 Лисипп, древнегреческий скульптор 9—10, 139, 141, 144, 330, 364—379, 383
 Лисистрат, брат Лисиппа 383
 Лосенко А. П., русский художник 407
 Лукиан из Самосаты, древнегреческий писатель 132—133, 144—145, 147—148, 384—385
 Людвиг I, король Баварии 210
 Мавсол, царь Галикарнасса 346, 379
 Манефон, египетский жрец-историк 25
 Мардоний, персидский полководец 241
 Маринатос, Спиридон, греческий археолог 71
 Марк Аврелий, римский император 234
 Маркс, Карл, немецкий мыслитель 8, 23
 Мартос И. П., русский скульптор 405—406
 Матвеев Ф. М., русский художник 407
 Медичи Лоренцо, правитель Флоренции 396
 Мелантий, древнегреческий художник 145

- Менгс, Антон Рафаэль, немецкий художник и теоретик искусства 400, 405
 Менес, египетский фараон 25
 Менкаура (Микерин), египетский фараон 30—31
 Метелл, римский полководец 377
 Мидий, афинянин 339
 Микелоццо, архитектор эпохи Возрождения 397
 Микельанжело Буонарроти, итальянский скульптор, художник, архитектор эпохи Возрождения 15, 17, 255, 277, 296, 298—299, 413
 Микон, художник с о. Эгина 126—127, 151
 Мильтиад, афинский полководец 12, 126—127, 245, 278, 383
 Мирон, афинский скульптор 8—10, 12, 174, 211, 216, 278, 318—325, 329, 331, 347, 355, 365
 Миронид, афинский полководец 245
 Мисон, гончар и художник 180
 Мнасон, фокидский богач 341
 Мнесикл, афинский архитектор 263—264, 272
 Мольер Жан Батист, французский драматург-комедиограф 342
 Морозини, венецианский дож 286
 Мухина В. И., советский скульптор 413
 Мясоедов Г. Г., русский художник 411
 Наполеон Бонапарт, император Франции 400
 Нармер, египетский фараон 62
 Наук А., немецкий филолог-классик 388
 Нектанеб, египетский претендент на престол 338
 Несиот, афинский скульптор 208—209, 214, 231
 Нефертари, египетская царица 42
 Нефертити, жена фараона Эхнатона 40, 383
 Нехо, египетский фараон 42, 44
 Никий, афинский художник 140—141
 Нильссон, Мартин, исследователь греческой религии 55, 63
 Ноний Виндекс, римский поэт 367
 Нуантель де, маркиз, посол Франции в Османской империи 286, 299
 Овидий Назон, Публий, римский поэт 60
 Олимпиада, жена македонского царя Филиппа II 379, 389
 Онасий, древнегреческий художник 126

- Онатас с Эгины, скульптор 210, 213, 236
 Онесим, художник расписной керамики 156, 167
 Орловский Б. И., русский скульптор 406—407
 Павел I, российский император 404
 Павел III, римский папа 381
 Павсаний, древнегреческий писатель 48, 50, 91—92, 100, 126—129, 151, 208, 222—230, 265, 280, 310—312, 315, 322, 348, 356, 359, 369—370, 394
 Павсаний, спартанский царь 108, 241, 244, 318—319
 Павсий, ученик сикионского живописца Памфила 139
 Палладио, Андреа, итальянский архитектор эпохи Возрождения 398
 Памфил, сикионский художник 139
 Панэн, афинский художник, брат Фидия 126—127, 383
 Паррасий, древнегреческий художник 131, 134—138
 Пасеас, художник расписной керамики 168
 Пелих, коринфский стратег 384—385
 Пелопид, фиванский политический деятель 336
 Пендлбери, Джон, английский археолог 75
 Периандр, коринфский тиран 185
 Перикл, вождь афинской демократии 15, 111, 245, 247—256, 260, 262, 272, 276, 278, 283, 285—286, 292—293, 326, 331—332, 383
 Персей, македонский царь 377
 Петр I, российский император 402
 Пименов С. С., русский скульптор 407
 Пиндар, древнегреческий поэт 241
 Писистрат, афинский тиран 208, 260
 Пифагор Регийский, скульптор 215, 219
 Пифокл из Элиды, древнегреческий пятиборец 325
 Плавт, Тит Макций, римский комедиограф 342
 Платон, древнегреческий философ 44, 58, 111, 254, 334, 389—391
 Плиний Старший, римский писатель и ученый 111, 126, 131, 134, 137—139, 141, 146, 169, 216, 278, 310, 319, 324, 355, 357, 359, 377—380, 383
 Плутарх из Херонеи, древнегреческий писатель 44, 67, 247, 249, 253—256, 262, 276, 285, 332, 335, 337—338, 377, 389
 Полигнот, древнегреческий художник 125—131, 135, 288

- Полизал, сицилийский тиран 218
 Поликлет из Аргоса, древнегреческий скульптор 8—10, 12, 216, 278, 325—330, 347, 365, 371, 413
 Поликлет Младший, древнегреческий архитектор, сын Поликлета 113
 Полимед из Аргоса, древнегреческий скульптор 189, 191, 325
 Посидипп, древнегреческий поэт 371
 Праксилла, сикионская поэтесса 377
 Пракситель, древнегреческий скульптор 9—12, 140, 174—175, 207, 312, 344, 348, 351—364, 413
 Продик, философ-софист 253
 Прокофьев И. П., русский скульптор 405
 Проперций, Секст, римский поэт 324, 372
 Протагор, философ-софист 13, 253
 Протоген, древнегреческий художник 146—147
 Псамметих, египетский фараон 42—43, 45—46, 249
 Псенопис, египетский жрец 44
 Псиакс, художник расписной керамики 167
 Птолемей, царь эллинистического Египта 144—145
 Пулидамант, древнегреческий атлет 369
 Пушкин А. С., великий русский поэт 146, 406—407
 Пэоний из Менде, древнегреческий скульптор 201, 223, 227, 316—318
 Рамсес, имя нескольких египетских фараонов 31, 37, 41—42
 Рафаэль Санти, итальянский художник эпохи Возрождения 255, 277, 398
 Рембрандт, голландский художник 382
 Ренан, Эрнст, французский ученый и писатель 334, 393
 Робеспьер, Максимилиан, деятель Великой французской революции 400
 Роксана, восточная княжна, жена Александра Великого 147
 Сабуров, русский посланник в Афинах 23
 Саллюстий Крисп, Гай, римский историк 23, 219
 Сапфо с Лесбоса, древнегреческая поэтесса 44, 172, 356
 Серов В. А., русский художник 411—412
 Сети I, египетский фараон 36
 Сидорова Н. А., советский историк античного искусства 62, 78—79

- Сириск, художник расписной керамики 156
 Скопас, древнегреческий скульптор 15, 344—352, 364, 379
 Сменхкара, египетский фараон 39
 Смикрос, художник расписной керамики 156
 Соколов П. П., русский скульптор 406
 Сократ, афинский философ 135—137, 254, 311, 377, 389—391, 411
 Солон, афинский мудрец и законодатель 44, 199, 246, 250, 255
 Сонхий, египетский жрец 44
 Софил, художник расписной керамики 163
 Софокл, афинский драматург 177, 252, 254, 343, 387—388, 391, 412
 Старов И. Е., русский архитектор 402
 Страбон, древнегреческий географ 44, 60, 94—95, 121
 Сулла, Луций Корнелий, римский политик и полководец 132, 240, 319
 Талмантас, Эгидиус, литовский художник 180
 Тах, египетский фараон 338
 Теаген, тиран Мегар 185
 Теренций Афр, Публий, римский комедиограф 342
 Тиберий, римский император 374
 Тиманф, древнегреческий художник из Сикиона 135, 137—138
 Тимофей, древнегреческий скульптор 346, 364, 379
 Толмид, афинский стратег 247
 Торвальдсен, Бертель, датский скульптор 210, 405—406
 Трезини, Доменико, итальянский архитектор и инженер, работавший в России 402
 Тутанхамон, египетский фараон 39
 Тутмос, египетский скульптор 40, 383
 Тутмос, имя нескольких египетских фараонов 37—38
 Тэн, Ипполит, французский философ и историк 16, 106
 Угрюмов Г. И., русский художник 407
 Уэйс, Алан, английский археолог 54
 Фальконе, Этьенн, французский скульптор, работавший в России 404
 Фармаковский Б. В., русский археолог и историк античного искусства 130, 151, 174, 181

- Фемистокл, афинский политический деятель 12, 242, 244, 260, 330, 386–387
- Феодосий II Великий, римский император 224, 283, 286
- Феодот, глава заговора против Птолемея 144
- Фидий, афинский скульптор 15, 109, 126–127, 223–224, 227, 238–239, 255–256, 260, 269, 271, 277–286, 291–293, 297–298, 304–305, 308–309, 315, 325–326, 330, 332–333, 354, 356, 383, 406
- Филокл, афинянин, член комиссии по надзору за строительством Эрехтейона 272
- Филоксен, древнегреческий художник 143, 179
- Финтий, художник и гончар 170
- Флобер, Гюстав, французский писатель 7
- Фомин И. А., русский архитектор 413
- Фрадмон, древнегреческий скульптор 278, 326
- Фрасибул, афинский политик 311
- Фрина, знаменитая гетера 12, 357, 359
- Фукидид, древнегреческий историк 15, 108, 188, 246, 250–251, 254, 292–293
- Фукс, Вернер, немецкий археолог 238
- Халс Франс, голландский художник 382
- Харакс, брат поэтессы Сапфо 44
- Харес, ученик Лисиппа 370
- Хармантис, древнегреческий художник 140
- Хармид, отец Фидия 278
- Хатшепсут, египетская царица 38
- Хафра (Хефрен), египетский фараон 30–32
- Хуфу (Хеопс), египетский фараон 29–31
- Цезарь, Гай Юлий, римский политик и писатель 145, 395
- Чадвик, Джон, английский филолог-классик 54
- Челлини Бенвенуто, итальянский скульптор и ювелир эпохи Возрождения 395
- Шебуев В. К., русский художник 407
- Шедель, Готфрид, немецкий архитектор, работавший в России 402

- Шекспир, Уильям, великий английский драматург эпохи Возрождения 342
- Шлиман, Генрих, немецкий археолог 48–51, 63, 91
- Шлютер, Андреас, немецкий скульптор и архитектор, работавший в России 402
- Штакельберг, археолог 374
- Шубин Ф. И., русский скульптор 407
- Эванс, Артур, английский археолог 51–54, 61, 68, 78
- Эвпомп, древнегреческий художник 138–139, 365
- Эвридика, бабушка македонского царя Филиппа II 379
- Эвтидем, философ-софист 253
- Эвтикрат, сын Лисиппа 377
- Эвтимид, художник расписной керамики 168, 171
- Эвфранор из Коринфа, древнегреческий художник 139–140
- Эвфроний, художник расписной керамики 168–169, 171
- Эзоп, древнегреческий баснописец 377
- Экзекий, художник расписной керамики 68, 163–165
- Элиан, Клавдий, римский писатель 328
- Эльджин, лорд, английский посланник в Турции 268, 286–287, 294, 305, 395
- Эльпиника, сестра Кимона 125
- Эпаминонд, фиванский полководец 336
- Эпиктет, художник расписной керамики 156
- Эрготим, мастер-гончар 155, 161
- Эсхил, афинский драматург, «отец трагедии» 177, 251, 343, 387
- Эсхин, афинский оратор 340
- Эхетл, герой Марафонского сражения 128
- Эхнатон, египетский фараон 39–40, 42, 383

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ

Авга, мать героя Телефа 346
 Агамемнон, царь Микен, предводитель греков в походе на Трою 48–50, 91, 128–129, 137–138, 177, 183, 311
 Аглавра, дочь Кекропса 300
 Адмет, царь города Феры, муж Алкесты 177
 Аид, божество загробного мира и сам этот мир 128–129
 Акаст, участник Калидонской охоты 126
 Актеон, охотник 129, 405
 Алей, отец Авги 346
 Алкеста, жена Адмета, согласившаяся сойти в Аид вместо мужа 177, 342
 Алкмена, жена Амфитриона, мать Геракла 133–134
 Алтея, мать Мелеагра, участника Калидонской охоты 345–346
 Алфей, бог одноименной реки в Олимпии 229
 Амон-Ра, бог Солнца в египетской мифологии 37–39, 41–42
 Амфитрион, отец Геракла 133
 Амфитрита, морское божество, жена Посейдона 121, 300
 Андромеда, жена Персея 177
 Антенор, один из троянских героев 128
 Антиной, один из женихов, сватавшихся к Пенелопе 96
 Анубис, египетский бог 62
 Анхиз, троянец, отец Энея 288
 Апата, богиня обмана 179
 Апис, священный бык в древнем Египте 62
 Аполлон, один из важнейших богов греческого пантеона 11–12, 20–21, 44–45, 89, 101, 103, 107, 109, 116, 121, 158, 162, 170, 177, 189, 192, 195, 210, 215, 218, 222, 230–231, 243, 278, 296–297, 319, 342–343, 348, 354, 363, 365, 375, 380–381, 406–407
 Аргус, стоглазый страж 140–141
 Арес, бог войны 55, 222, 227, 288, 296, 350, 380

Указатель имен мифологических персонажей

Ариадна, дочь Миноса, бежавшая вместе с Тесеем 178, 351
 Артемида, богиня охоты и покровительница животных 88, 100, 105, 121, 137–138, 144, 158, 170, 201, 243, 263, 278, 296, 301, 307, 326, 332, 345, 348
 Асклепий, сын Аполлона, бог врачевания 29, 145
 Астерий, критское божество 59, 63
 Аталанта, участница Калидонской охоты 345–346
 Атлант, титан 107, 225–226
 Атон, бог солнечного диска в Египте 39
 Атрей, отец Агамемнона и Менелая 50, 91–92, 94, 137
 Афайя, богиня, почитаемая на острове Эгина 170, 210–212
 Афина, одна из важнейших богинь греческого пантеона 14, 17, 44, 55, 109, 121, 126, 166, 170–171, 175, 186, 204, 208, 211, 224, 227–228, 244, 255, 258, 260–262, 265, 269–275, 277–286, 288, 290, 293, 296, 298–300, 302, 307, 310–312, 314, 321–324, 326, 332, 345–346, 350, 386
 Афродита, богиня красоты 12, 145, 175, 219–220, 288, 297, 303, 306–307, 309–311, 322, 348, 351–352, 354, 356–359, 365
 Ахеронт, река в Аиде 129
 Ахиллес, славнейший из греческих героев в «Илиаде» 66, 74, 82, 129, 135, 137, 162–165, 183, 345, 347–348, 404
 Аянт, один из греческих героев, участников Троянской войны 129, 135, 162–165, 171, 211

 Вакх, культовое имя Диониса 142
 Венера, римское имя Афродиты 357, 381

 Ганимед, прекрасный юноша, похищенный Зевсом с Земли, виночерпий богов 151, 306, 379–380
 Гармония, жена Кадма 360
 Геката, трехликая богиня колдовства 311–312, 318
 Гектор, троянский герой 74, 82, 129
 Гелиос, бог Солнца 55, 59, 288, 302, 369
 Гера, жена Зевса, богиня семьи 44, 98–100, 131, 133, 140–141, 192, 195, 229, 276, 296, 303, 322, 326, 354, 360
 Геракл, общегреческий мифологический герой 18, 62, 80, 109–110, 127, 133, 158, 160–161, 166, 168–169, 173, 202–204, 210–211, 225–226, 228, 288, 311, 319, 326, 345–346, 365–369, 403

- Герийон, трехголовый великан 326
 Гермес, вестник богов, бог путешественников и торговцев 9, 11–12, 140–141, 167, 207–208, 222, 228, 288, 296, 300, 311, 354, 359–363
 Гермияна, дочь Елены 311
 Гефест, бог кузнечного ремесла 162, 275, 290, 296, 402–403
 Гиакинт, любимец Аполлона 215
 Гименей, бог брачных уз 147, 151, 404
 Гимерос (Страсть), божество — олицетворение страсти 348
 Гиперион, один из титанов, детей Урана и Геи 302
 Гипподамия, дочь Ойномая 228–229
 Главк, вождь ликийцев 183
 Гор, сын Осириса 62
 Дедал, афинский мастер, строитель Лабиринта на Крите 186
 Деидамия, невеста Пиритоя 230–231
 Деметра, богиня плодородия 296, 303
 Деянира, жена Геракла 160
 Диомед, один из предводителей греков под Троей 128
 Диомед, царь Фракии 225
 Диона, мать Афродиты 303, 307
 Дионис, бог виноградной лозы и вина 9, 11, 55, 62, 112–114, 158, 165, 177–178, 288, 296, 301–303, 319, 348, 354, 359–362, 373, 387
 Диоскуры, братья-близнецы Кастор и Полидевк, дети Зевса 109, 125, 164
 Европа, сидонская царевна, похищенная превратившимся в быка Зевсом 55, 204
 Елена, дочь Леды, виновница Троянской войны 131, 288, 311
 Зевс, главное божество олимпийского пантеона 12, 14, 18, 20–21, 55, 59–60, 63, 74, 78, 82–83, 97, 100, 107, 133, 140, 144, 207, 211, 213, 221–224, 227–229, 232, 235, 255, 274, 277, 282, 290–291, 296, 299, 302–303, 306, 310, 316, 333, 354, 360, 369–370, 380, 394, 407
 Зет, сын Оритии, персонаж аттического мифа 300
 Иам, прорицатель 229

- Идас, греческий герой, брат Линкея, отличавшийся непомерной силой 109
 Илосс, бог одноименной реки 300–301
 Инах, отец Ио 140
 Ио, возлюбленная Зевса 140–141
 Ион, мифический афинский царь 300, 342
 Ир, нищий бродяга в «Одиссее» 96
 Ирида, вестница богов 295, 299, 301, 304
 Итис, сын Прокны 300, 313–314
 Ифигения, дочь Агамемнона 137–138
 Ификл, брат Геракла 133
 Ка, дух покойного в египетской религии 14, 20
 Кадм, фиванский герой 360
 Калаид, сын Оритии 300
 Каллисто, нимфа 177
 Калхант, прорицатель в греческом войске под Троей 137–138
 Кассандра, дочь царя Трои Приама, безумная пророчица 128, 171
 Кастор, см. Диоскуры
 Кекропс, мифический царь Афин 258, 274, 290, 299–300
 Керкопы, карлики в мифе о Геракле 203
 Кентавры, полулюди-полукони 18, 89, 174, 230–232, 290–292, 314
 Кербер, трехголовый пес в Аиде 168
 Кефис, бог одноименной реки 300–301
 Кибела, малоазиатское божество 404
 Кладей, речное божество 229
 Клитемнестра, жена Агамемнона 50, 137
 Конкордия («Согласие»), римская богиня 133
 Кранай, царь Аттики 299
 Креуса, дочь афинского царя Эрехтея, мать Иона 240, 342
 Крон, один из титанов, отец Зевса 222
 Ксуф, муж Креусы 342
 Лаодика, троянка, дочь Приама и Гекубы 125
 Лаомедонт, царь Трои 211
 Лапифы, одно из фессалийских племен в греческой мифологии 230, 290–292, 314
 Левкипп, царь Мессении 109, 125

- Леда, жена Тиндарея и возлюбленная Зевса, мать Диоскуров, Клитемнестры и Елены 164, 311
 Лето, титанида, мать Аполлона и Артемиды 170, 242
 Линкей, брат Идаса, отличавшийся необыкновенной остротой зрения 109
 Линос, учитель Геракла 173
 Марафон, герой 130
 Марсий, сатир 133, 177, 321–324, 355
 Медея, дочь Ээта, царя Колхиды, оказавшая помощь аргонавтам 313, 342, 401
 Медуза, одна из сестер-Горгон, единственная смертная среди них 122, 201, 204, 282
 Мелеагр, греческий герой, участник калидонской охоты 345–346
 Мемнон, греческий герой, сын Эос, богини Зари 129, 173
 Менелай, муж Елены 66, 128, 138, 311
 Мидас, царь Фригии 145
 Минерва, римское имя Афины 404
 Миний, мифический царь Орхомена 50
 Минос, царь Крита 51, 53–56, 59, 61–63, 111, 117, 252, 259
 Минотавр, человекобык, обитавший в Лабиринте на Крите 53, 56, 59, 63, 259
 Миртил, возничий Ойнома 228–229
 Морфей, божество сновидений 405
 Нейт, египетская богиня 44
 Немезида, богиня возмездия 310–311
 Неоптолем, сын Ахиллеса 128
 Нереиды, дочери морского старца Нерея 158
 Несс, кентавр 160–161
 Нестор, царь Пилоса 55, 78, 94–96, 183
 Ника, богиня Победы 200, 223, 264–265, 282, 287, 300, 303–307, 311–312, 316–318
 Ниоба, фиванская царица, известная своей гордыней 177, 348, 407
 Одиссей, царь Итаки 96, 125–129, 135, 137–138
 Ойней, этолийский герой 345
 Ойномай, царь Писы в Элиде, сын Ареса 227–229

- Ойнопион («Винопойца»), сын Диониса 165
 Орест, сын Агамемнона и Клитемнестры 177
 Орития, героиня аттического мифа 300
 Орфей, мифический певец и музыкант 129
 Оры, богини времен года 219–220
 Осирис, египетское божество, судья в подземном мире 62
 Пан, греческое божество стад, лесов и полей 134
 Пандион, афинский царь 313
 Пандора, жена Эпиметея, виновница несчастий людского рода 282
 Пандроса, дочь Кекропса 274, 290, 300
 Парегорон, богиня 348
 Парис, сын Приама, виновник Троянской войны 66, 109, 129
 Пасифая, жена Миноса 55–56, 61
 Патрокл, греческий герой, друг Ахиллеса 129, 162–163, 213
 Пегас, крылатый конь 280
 Пейто, богиня убеждения 303, 306–308
 Пелей, отец Ахиллеса 162, 175, 181
 Пелий, царь Иолка, отправивший Ясона в поход за золотым руном 126
 Пелопс, сын Тантала, муж Гипподамии 222, 227–229
 Пенелопа, жена Одиссея 96
 Пентесилея, царица амазонок 68, 129, 164–165
 Персей, аргосский герой, победитель Медузы Горгоны 122, 202, 204
 Персефона, жена Аида, богиня подземного мира 177, 296, 303, 306
 Пиритой 129–231, 289
 Пирр, сын Ахиллеса 311, см. также Неоптолем
 Плутон, одно из имен Аида 177
 Плутос, бог-олицетворение Богатства 352–353
 Полидевк, см. Диоскуры
 Полимед, один из участников Троянской войны 129
 Посейдон, брат Зевса, владыка морей 55–56, 61, 95, 121, 140, 185, 236, 272–273, 275, 286, 288, 296–297, 299–301, 306, 347, 375
 Потос, бог-олицетворение Желания 348
 Приам, троянский царь 49, 128, 161, 172
 Проит, царь Тиринфа 94

- Прокна, дочь афинского царя Пандиона 300, 313
 Прокрида, дочь афинского царя Эрехтея 295
 Прометей, титан, благодетель людского рода 97, 135, 404
 Пта (Птах), египетское божество 25, 29
 Радамант, сын Зевса и Европы, брат Миноса 55
 Сарапис, эллинистическое божество, покровитель города Александрии 364
 Сарпедон, брат Миноса 55
 Сарпедон, ликийский герой 129, 183
 Сатурн, римское имя Крона 406
 Селена, богиня Луны 289, 302
 Семела, возлюбленная Зевса, мать Диониса 360
 Сизиф, мифический хитрец, наказанный тяжелым и бесконечным трудом в Аиде 129
 Сирены, птицы-губительницы с волшебными голосами 18
 Стеропа, жена Ойномая 228—229
 Сфинкс, мифическое чудовище, полуженщина-полуптица 282
 Талфибий, глашатай 137
 Тантал, отец Пелопса. Наказан в Аиде муками голода и жажды 129
 Теламон, отец Аякса 210
 Телемах, сын Одиссея 55, 95
 Телеф, сын Геракла и Авги 345—346
 Терей, муж Прокриды 313
 Терсит, участник Троянской войны 129
 Тесей, афинский герой, победитель Минотавра 18, 63, 67, 110, 125—127, 129, 140, 158, 162, 173, 231, 258, 289, 351
 Тиндарей, царь Спарты, муж Леды 164, 311
 Тиресий, фиванский прорицатель 128
 Тот, египетское божество 62
 Троил, сын троянского царя Приама 162
 Фавн, римский бог 142
 Фаирида, прорицатель 129
 Фетида, мать Ахиллеса 162, 175, 181, 347
 Филоктет, участник Троянской войны 135
 Флора, римская богиня 397

- Харон, перевозчик через подземную реку Ахеронт 129
 Хатор, египетская богиня 62
 Хелидон, богиня 68, 121
 Хирон, кентавр, воспитатель Ахиллеса 181
 Циклопы, одноглазые великаны 18
 Эак, сын Зевса, судья в подземном мире 210, 213
 Эврисфей, царь, которому служил Геракл 226
 Эвритион, кентавр 231
 Эгей, царь Афин, отец Тесея 258
 Эгина, дочь Асопа 213
 Эйрена, богиня мира 352—353
 Электра, дочь Агамемнона и Клитемнестры 177
 Эней, сын Анхиза и Афродиты 288
 Эниалий, одно из имен Ареса 55
 Энкелад, один из гигантов, погребенный под островом Сицилия 288
 Эос, богиня Зари 173
 Эрехтей, мифический царь Афин 185, 258, 272, 275
 Эрисихтон, сын Кекропса 299
 Эрот, сын Афродиты, бог, возбуждающий любовь 133, 214—216, 288, 297, 306, 348, 354, 359
 Юпитер, верховное божество римлян 65

УКАЗАТЕЛЬ ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

Абдера, греческая колония на берегу Эгейского моря 253
 Абу-Симбел 24, 41–42
 Авлида 137
 Австрия 398
 Агия Триада 58
 Агригент (Акрагант), греческая колония на о. Сицилия 101, 103, 134
 Акарнания, область в Греции 367
 Акротири, деревня на о. Санторин 71
 Александрия Египетская 45–46, 144, 364
 Ализия, город в Акарнании 367
 Алфей, река в Греции (Пелопоннес) 88, 222
 Анависс, местечко в Аттике 194
 Антикитера, остров 232, 238, 240
 Апулия, область в Италии 176, 178–179
 Арголида, область в Греции 91, 94, 184, 210
 Аргос, город в Греции 91, 184, 189, 191, 209, 235, 244, 246, 278, 318, 325–326, 337, 365
 Ареццо 169
 Аркадия, область в Греции 114
 Аркалохори, пещера на о. Крит 59
 Артемисий, мыс на о. Эвбея 232, 234–235, 380, 395
 Аттика 81, 94, 159, 163, 189, 194, 199, 209–210, 221, 239, 258–260, 272, 280, 299–300, 310, 318, 340
 Аугсбург 398
 Афины 12, 15, 17, 23, 48, 51, 53, 60, 63, 81, 84–86, 99, 106, 109, 111–112, 117, 121, 123–126, 130–132, 135, 139, 151–152, 155, 167–168, 176, 182–183, 185, 188, 194, 196, 198–199, 204, 207–210, 240–276, 277, 279, 284, 286, 288, 292–294, 297–299, 309, 311, 314, 316, 318–319, 324, 326, 330, 332, 335–336, 338–342, 344, 348, 351, 357, 380, 386–387, 390–391, 393
 Африка 24, 29
 Ахетатон 39

Бавария 210
 Балтимор 88
 Бени-Хасан 35, 37
 Беотия, область в Греции 50, 81, 94, 125, 137, 156, 210, 246–247, 309–310, 318–320, 344
 Берлин 161, 187, 332
 Бранхиды 44, 365
 Буто 43
 Варвакион, предместье Афин 285
 Ватикан 331, 370, 380, 391
 Вафио 57
 Венеция 398
 Вульчи 168, 170
 Галикарнас, город в Малой Азии 81, 346, 379
 Галлия 156
 Гела, город на о. Сицилия 218
 Гелиополь 44
 Геллеспонт 247
 Гераклея, греческая колония в Малой Азии 131
 Геркуланум 131, 148
 Гермiona, город в Греции 331
 Геттинген 51
 Гизе 25, 29
 Гиметт, горы в Аттике 159
 Гиссарлык, холм в Турции 48–49, 51, 78
 Гифий, спартанская военная гавань 245
 Граник, река в Малой Азии 376
 Гурния, местечко на Крите 61
 Дафны 44–46
 Делос, остров 107, 162, 199, 242–244, 262, 339
 Дельфы 44, 107–110, 115, 125, 127, 173, 184, 186, 189, 191, 193, 216, 221, 238, 331, 359, 374–375, 378, 384
 Днепр 185
 Дрезден 173, 281, 354, 400
 Европа 7, 106, 112, 152, 266, 286, 393
 Евфрат 37

Египет 13-14, 19, 23-46, 62, 64-65, 68, 75, 77, 185-186, 210, 246, 338, 382-383

Илион, город в Малой Азии 125-127, 171-172, 288

Илисс, река в Аттике 300-301, 322

Иония, область в Малой Азии 122-123, 221

Испания 398

Исс 142-143

Итака 96

Италия 15, 101, 131-132, 156, 176-177, 180, 185, 202, 204, 210, 215, 221, 236, 245, 330, 350, 365, 369, 395-397

Итома, гора 210

Кадеш 41

Казанлык 148

Каик 345

Каир 24, 29

Кампания 176

Кандий 51

Капуя 350

Кария, область в Малой Азии 81

Карнак 31, 37

Кархемыш 37

Като Закро 58, 61, 78

Кеос, остров 253

Керкира, остров в Ионическом море 244

Керчь 285

Кефала, холм на Крите 51

Кефис, река в Аттике 301

Кефтиу, египетское название Крита 75

Кидония, город на Крите 331

Киклады, острова в Эгейском море 53, 75, 156, 242

Кипр, остров в Средиземном море 74, 78, 81-82, 220, 247

Кирена 44, 246

Кладей 222

Клазомены 122, 253, 326

Книд 81, 127, 357, 358

Кнос 51, 55-56, 61, 63-64, 67, 74-75, 78, 117, 225

Колофон 144

Константинополь 283, 286, 367, 378

Копенгаген 310, 332, 371, 384

Коринф, город в Греции 99, 102-103, 118-119, 121-122, 124, 139, 152, 156-157, 184-185, 188, 191, 207, 242, 245

Коринфский залив, залив Ионического моря 245

Коронея 247

Корфу 101, 201

Кос, остров в Эгейском море 88, 145, 357

Крит, остров в Средиземном море 14, 23, 31, 49-52, 54-55, 58-65, 67-71, 76-78, 82, 115, 156, 186-187, 210, 258, 331

Кротон 131

Крым 185

Куль-Оба, курган под Керчью 285

Лампсак 244

Левктры 114, 336

Лемнос, остров в Эгейском море 135, 280

Леонтины, город на о. Сицилия 253

Лесбос, остров в Эгейском море 185

Ликия, область в Малой Азии 94

Линд 44

Лондон 161, 287

Лукания, область в Италии 176

Луксор 31, 37

Магнесия на Меандре 244, 386

Мадрид 303

Македония, область на Балканском полуострове 364, 389

Малея, мыс 132, 268, 287

Маллия 61, 78

Мантинея 139, 325, 336

Марафон, местечко в Аттике 126-127, 240, 278-279, 383

Меандр, река в Малой Азии 244

Мегалополь 114

Мегары, город в Греции 185, 188, 245, 348

Мелос, остров в Эгейском море 189

Мемфис 25, 29, 45, 246

Менде, город 201, 223, 316

Месопотамия 37

Мессара 62

Мессения, область в Греции 210

- Микены, город в Греции 48, 50—51, 58, 63, 73—75, 78, 80, 91—92, 94—96, 98, 105, 184, 186, 226, 258
 Милет, город в Малой Азии 81, 118, 122, 184—185, 207, 244, 254
 Митилена, греческая колония в Малой Азии 185
 Миунт, город в Малой Азии 244
 Мюнхен 166, 168, 172, 210

 Навкратис, греческая колония в Египте 31, 44—46, 210
 Наксос, остров в Эгейском море 63, 189, 351
 Неаполь, греческая колония в Италии 171, 328, 368, 391
 Нил 24, 37, 42, 246
 Ниса 360
 Нисея, мегарская гавань 245
 Нубия 41
 Нью-Йорк 88, 161, 189

 Одесса 406
 Оксфорд 51
 Олимп, гора в Греции 162, 195, 302, 324, 359, 380
 Олимпия, город в Греции 12, 20—21, 99, 107—108, 114—115, 134, 188, 207, 210, 221—225, 227, 231, 309, 316, 319, 325, 359, 363, 369, 394
 Олинф 338
 Орхомен 50, 319
 Остия, город 386

 Палекастро 58, 59
 Палермо, город на о. Сицилия 202
 Палестина 37
 Паллена, город на севере Пелопоннеса 279
 Памфилия 81
 Париж 106, 161, 332
 Парос, остров в Эгейском море 257
 Пеги, мегарская гавань 245
 Пелла 144
 Пелопоннес 48, 50, 57, 78—81, 94, 113—114, 122, 184, 189, 200, 204, 209, 221, 246—247, 253, 279, 337, 344
 Пелусий 43, 144
 Пергам, город в Малой Азии 311, 378, 380
 Персеполь 15

- Персия 15, 179, 242—245
 Пестум (до 273 г. до н. э. Посейдония) 101, 176, 202, 204
 Пилос 55, 64, 66, 76, 78, 80, 94—96
 Пирей, афинский порт 194, 242, 245—246, 264, 280, 380
 Платеи 108, 125, 241—242, 260, 279—280, 305, 354
 Пникс 264
 Помпеи 71, 133—134, 138, 141, 147—148, 179, 328, 409
 Посейдония, см. Пестум
 Просопитида, остров на р. Нил 246

 Рамиунт, поселение в Аттике 310
 Риаче, город в Италии 232, 235, 238
 Рим 106, 133, 140, 145, 148, 219, 233, 319, 324, 328, 330, 347, 350, 352, 359, 367, 372, 374—375, 380, 382, 386, 392—393, 395—397, 399, 406
 Родос, остров в Эгейском море 44, 146—147, 156, 174, 369

 Саламин, остров в Сароническом заливе 241, 260, 280
 Самос, остров в Эгейском море 44, 98, 105, 118, 122, 195—196, 215, 242, 254, 276, 324, 326
 Санкт-Петербург 161, 214, 402—403, 405, 407, 412
 Сантарин 71
 Саронический залив, залив Эгейского моря 210, 245
 Сегеста 101, 103, 246
 Селинунт 101, 103, 202, 204
 Сикион 108, 122, 137, 185, 209, 325, 339, 348, 365, 368, 371, 375, 383
 Сирия 37
 Сифнос 108
 Сицилия 101, 103, 176—177, 180, 185, 202, 204, 245, 253
 Скирос, остров в Эгейском море 151
 Смирна, город в Малой Азии 56, 81, 324
 Спарта 44, 62, 80, 184, 189, 241—242, 244—246, 261—262, 306, 335—336, 340—341
 Стабии 148
 Стратопеды 43—44, 46
 Судан 24
 Сузы 209
 Суний, мыс, южная оконечность Аттики 280
 Сфактерия 318

- Танагра 23, 210, 246
 Тарент, греческая колония в Италии 367, 369
 Тегея 306, 345, 350
 Тель-Амарна 19, 20, 39, 75, 383
 Тенедос, остров 288
 Тенар, мыс 337
 Теней 188, 191
 Терм (в Этолии) 68, 121
 Термодонт, река в Малой Азии 346
 Тибур 309
 Тилисс (на о. Крит) 75
 Тир 144–145
 Тиринф, город в Греции 50–51, 64, 69, 76, 80, 93–96, 184, 258
 Троя 48, 51, 78, 109, 128, 172–173, 211, 288 (см. также Илион)
 Тюбинген 27
- Фарсал 375
 Фасос 125, 210
 Фера 64, 70–72, 77
 Феспии, город в Греции 359
 Фессалия, область в Греции 81
 Фест 61, 72, 78
 Фивы (в Беотии) 70, 133, 246, 335
 Фивы (в Египте) 36–37, 39, 336
 Финикия 75, 78, 144, 185
 Флоренция 161, 350, 369, 396–397, 399
 Фокида 341
 Франкфурт-на-Майне 322
- Халкида, город на о. Эвбея 81, 98, 118, 184, 208
 Халкидика 316
 Ханья 82
 Хартум 24
 Херонея, город в Греции 364, 378
 Хиос, остров в Эгейском море 122, 198, 252, 400
- Цинциннати 78
- Эвбея, остров в Эгейском море 81, 99, 118, 156, 184, 207, 234
 Эгейское море 74, 81, 104, 245, 259

- Эгина, остров в Сароническом заливе 23, 170, 209–210, 219, 236, 245, 248, 318
 Эгоспотамы 384
 Элевсин, город в Греции 339
 Элевтеры, поселение на границе Аттики и Беотии 318
 Элефантина 43
 Элида, область в Греции, а также город 222, 253, 325
 Энкоми (на о. Кипр) 74, 82
 Энофиты, город в Греции 246
 Эноя 126–127
 Эпано Энглианос, холм 53
 Эпидавр, город в Греции 113
 Этолия, область в Греции 62, 121
 Эфиопия 24, 37
 Эфес, город в Малой Азии 105, 122, 135, 144, 278, 326, 342

УКАЗАТЕЛЬ ПАМЯТНИКОВ ИСКУССТВА

- Александр Великий, портрет из Пергама, работа Лисиппа 378
 «Александр с конем», статуя работы Лисиппа 378
 «Амазономахия», фриз Галикарнасского Мавзолея 346—347, 379
 Амфора с изображением Ахиллеса, убивающего Пентесилею 68, 164—165
 Амфора с изображением играющих Аянта и Ахиллеса 163—164
 Амфора с изображением Горгон и Геракла, убивающего Несса 159—161
 Амфора с изображением погребальной процессии 85—86
 «Апоксиомен», статуя работы Лисиппа 9—11, 372—375
 «Аполлон Бельведерский», статуя работы Леохара 11, 339—340, 343
 «Аполлон Сауроктон», статуя работы Праксителя 363
 «Аполлон Тенейский» 187—189, 191
 «Аргонавты», картина Микона 126
 «Арес Людовизи» 350
 «Афина Арейя», статуя работы Фидия 279
 «Афина и Марсий», скульптурная группа работы Мирона 321—324
 «Афина Лемния», статуя работы Фидия 280—281
 «Афина Парфенос», статуя работы Фидия 224, 270—271, 277, 281—285, 326
 «Афина Промахос», статуя работы Фидия 279—280
 Афинский акрополь 15, 17, 255, 258—277
 «Афродита в садах», статуя работы Алкамена 16, 312—313, 356
 «Афродита Капуанская» 350
 «Афродита Книдская», статуя работы Праксителя 312, 357—358
 «Афродита Косская», статуя работы Праксителя 357—358
 «Ахилл на ложе», статуя работы М. И. Козловского 404
 Барельефы храма Ники Аптерос 304—307
 Битва героя с кентавром, парная бронзовая статуэтка 88—89

Указатель памятников искусства

- «Битва при Иссе», мозаика из Помпей 142—143
 «Битва при Марафоне», картина Панэна и Микона 126—127, 383
 «Богиня со змеями», тип критской статуэтки 74—75
 Большой Царскосельский дворец, архитектор Ч. Камерон 403
 Булевтерий в Олимпии 114—115
 Булевтерий Мегалополя 114
 Ваза с изображением кораблекрушения 87
 Ваза с изображением пиршества Геракла 166
 «Ваза Франсуа» 155, 161—162
 Вазы стиля Камарес 72—73
 «Венера Милосская» 357
 «Воины из Риаче» 232, 236—239, 333, 395
 «Всадник Рампина» 201—202
 «Геката Эпипюргида», статуя работы Алкамена 311—312
 «Гера Самосская» 195—196
 «Гера Телейя», статуя работы Праксителя 354
 «Геракл Фарнезе», статуя работы Лисиппа 368—369
 «Геракл эпитрапезий», статуя работы Лисиппа 367—368
 «Геракл, отдыхающий после чистки Авгиевых конюшен», статуя работы Лисиппа 367
 «Гермес Пропилей», статуя работы Алкамена 311, 362
 «Гермес с малюткой Дионисом», статуя работы Праксителя 9, 11, 207, 359—363
 Гидрия с изображением гетер, работа Финтия 170
 Гимнасий в Дельфах 115
 «Голова воина», работа Скопаса 350—351
 Гробница Рамеса 36
 Гробница Тутанхамона 41
 «Дворец Миноса» на Крите 52—53, 63
 Дворец в Пилосе 94—97
 «Дельфийский возничий» 216—219
 «Диадумен», статуя работы Поликлета 329—330, 385, 413
 Дипилонские вазы 83—86
 «Дискобол», статуя работы Мирона 8—10, 174, 301, 318—321, 325, 385
 «Дискофор», статуя работы Поликлета 327

- Дом Пашкова в Москве, архитектор В. И. Баженов 402
 «Дорифор», статуя работы Поликлета 8–10, 216, 321, 328–329, 344, 371, 374, 413
 «Жертвоприношение Ифигении», картина Тиманфа 137–138
 Здание Академии наук в Петербурге, архитектор Д. Кваренги 402–403
 Здание Академии художеств в Петербурге 402
 Здание Конногвардейского манежа, архитектор Д. Кваренги 403
 «Зевс Олимпийский», статуя работы Фидия 223–224, 277, 281
 «Зевс Отриколи» 370
 «Зевс, мечущий молнии». Бронзовая статуя, найденная у мыса Артемисий 232–235, 380
 «Игры с быком (тавромахия)», фреска Кносского дворца 56, 64–65
 «Идолино», бронзовая статуя 240
 «Избиение женихов Одиссеем», картина Полигнота 125–126
 «Ио, Аргус и Гермес», картина Никия и фреска в «доме Ливии» 140–141
 «Кайрос (Случай)», произведение Лисиппа 370–371
 Кальпида с изображением разрушения Илиона, работа «мастера Клеофрада» 171
 «Кентавромахия», скульптурная композиция западного фронтона храма Зевса в Олимпии 230–232, 291
 «Клевета», картина Апеллеса 145
 «Клеобис и Битон», парная статуя работы Полимеда из Аргоса 191–194, 325
 «Клятва Горациев», картина Ж.-Л. Давида 399–400
 Коры с афинского Акрополя 196–200
 «Кратер Зевса» из Энкоми на Кипре 74, 82
 Кратер с изображением царя Дария, см. Персидская ваза
 Крепость в Тиринфе 93–94
 Кубки из Вафио 57
 Курios из Анависса 193
 Курios из Метрополитен-Музея 189–190
 Курios из Пирея 194–195

- Курiosы 188–189
 Ларнак из Хании на Крите 82–83
 «Латеранский Посейдон» 375
 «Летящая Ника», статуя работы Архерма 200–201
 «Львиные ворота» в Микенах 92–93
 «Марафонский юноша» 232, 240
 Метопы с изображением Геракла и керкопов (храм в Селинунте) 203
 Метопы с изображением Персея, убивающего Медузу Горгону 204
 Метопы с изображением похищения Европы (храм в Селинунте) 204
 Метопы внешнего фриза Парфенона со сценами кентавромахии 287–292
 Метопы храма в этолийском Терме 121–122
 «Милон Кротонский», статуя работы Фальконе 404
 «Младенец Геракл, душащий змея», помпейская фреска 133–134
 «Мона Лиза», картина Леонардо да Винчи 40
 Надгробный памятник графини П. А. Брюс, работа И. А. Мартоса 405–406
 Надгробный памятник княгини С. С. Волконской, работа И. А. Мартоса 405–406
 «Немезида», статуя работы Агоракрита 310–311
 «Ника», скульптура С. Коненкова 412
 «Ника», статуя работы Пэония из Менде 201, 316–317
 «Ника, развязывающая сандалию» 306–307
 «Ниобиды», скульптурная группа 348
 «Одиссей в царстве мертвых», картина Полигнота 128–129
 «Одиссей и Навсикая», картина В. А. Серова 411
 «Орел, похищающий Ганимеда», статуя работы Леохара 379–380
 «Отдыхающий сатир», статуя работы Праксителя 356
 Палаццо Медичи-Рикардо во Флоренции 397
 Палаццо Ручеллаи, постройка Л. Б. Альберти 397

- Памятник Лисистрата в Афинах 106
 Памятник Минину и Пожарскому, работа И. А. Мартоса 405
 Памятник Ришелье в Одессе, работа И. А. Мартоса 406
 Памятник Суворову, произведение М. И. Козловского 404
 «Парижанка», фреска Кносского дворца 52, 67–68
 «Парижская ваза» 178–179
 Парфенон 256, 258, 260, 265–273, 277, 279, 281–283, 285–287, 289, 291–294, 298–299, 301–306, 308, 311, 314, 320, 326, 330
 Пестрая галерея, росписи Полигнота и Микона 126–127
 Пиксида IX в. до н. э. 84–86
 Пинака из Коринфа 119–121
 Пинакотека в Афинах 264
 Пирамида Джосера 28–29
 Пирамида Микерина 30–31
 Пирамида Хеопса 30–31
 Пирамида Хефрена 30–31
 «Плот "Медузы"», картина Т. Жерико 400
 «Пляшущая менада», статуя работы Скопаса 348–350
 Погребальный кратер из Афин 86
 «Подвиги Геракла», рельефы метоп храма Зевса в Олимпии 225–227
 Порттик кариатид афинского Эрехтейона 275, 308–309
 Портрет Анакреонта 332, 384
 Портрет Аристотеля 392
 Портрет Еврипида 388
 Портрет Лисимахи, жрицы Афины, работа Деметрия из Алопеки 382
 Портрет Нефертити 40, 383
 Портрет Перикла, произведение Кресилая 331–332, 383–384
 Портрет Платона 391–392
 Портрет Сократа 389–391
 Портрет Софокла 387
 Портрет Фемистокла 386–387
 «Последний день Помпеи», картина К. Брюллова 408–409
 «Похищение Европы», картина В. А. Серова 410–411
 «Прокна и Итис», статуя работы Алкамена 313–314
 «Прометей», статуя работы Ф. Гордеева 404
 Пропилеи афинского Акрополя 258, 260, 263–264, 279
 Психтер Эвфрония с изображением гетер 169–170

- «Пьяная старуха», статуя работы Мирона (?) 324–325
 «Рабочий и колхозница», статуя работы В. Мухиной 413
 «Разрушение Илиона», картина Полигнота 127–129
 «Разрушение Илиона», сосуд с росписью мастера Клеофрада 171
 «Раненая амазонка», статуя работы Кресилая 332
 «Раненая амазонка», статуя работы Поликлета 326–327
 «Резня на Хиосе», картина Э. Делакруа 400
 «Рождение Афины», скульптуры восточного фронтона Парфенона 302–304
 «Рождение Афродиты», рельеф «трона Людовизи» 219–220
 «Сатир и вакханка», статуя работы Б. И. Орловского 406–407
 «Сатир, наливающий вино», статуя работы Праксителя 354–355
 «Свадьба Александра с Роксаной», картина Аэтиона 147
 Скульптуры храма Афайи на острове Эгина 210–213
 «Смерть Сократа», скульптура М. Антокольского 411
 Собор Святого Павла в Лондоне 398
 Собор Святого Петра в Риме 397–398
 «Сокровищница Атрея» 92–93
 Сокровищница афинян в Дельфах 110
 Сокровищница сикионцев в Дельфах 109
 Сокровищница сифнийцев в Дельфах 108
 «Состязание Ойнома и Пелопса», скульптурная композиция восточного фронтона храма Зевса в Олимпии 227–230
 «Спор об Аттике», скульптуры западного фронтона Парфенона 299–301
 «Спящий Амур», статуя М. И. Козловского 404
 Статуи Рахотепа и Нофрет 33–34
 Статуэтка Аполлона с посвящением Мантикла 88–89
 Статуя Каапера («Сельский староста») 33
 Статуя писца Каи («Луврский писец») 20–21, 34
 Статуя Раннофера 31–32
 Статуя фараона Хефрена 32–33
 Стела Лисия 123

Таврический дворец в Петербурге 402
 Терсилион, см. Булевтерий в Мегалополе

Тесейон в Афинах 125
«Тираноубийцы», парная статуя работы Антенора 208–209
«Тираноубийцы», парная статуя работы Крития и Несиота 208–209, 231
«Трон Людовизи» 219–221

Фрески из беотийских Фив 71
Фрески из Тиринфа 70–71
Фрески казанлыкской гробницы 148–150
Фрески острова Фера 71–72
Фрески Пилосского дворца 66–67, 70
Фриз галикарнасского Мавзолея, см. Амазономахия
Фриз целлы Парфенона с изображением Панафинейской процессии 109, 292–298
«Фрина на празднике Посейдона», картина Г. И. Семирадского 411

Храм Аполлона на Делосе 107
Храм Артемиды на острове Корфу 101
Храм Афины Алеи в Тегее 345
Храм в Абу-Симбеле 24, 41–42
Храм в Карнаке 31, 37, 41
Храм в Луксоре 31, 38, 41
Храм в Терме в Этолии 68
Храм Геры в Олимпии (Герайон) 99–100
Храм Геры на Самосе 44, 98–99
Храм Зевса в Олимпии 12, 223–224
Храм Ники Аптерос 264–265, 287, 304–307

«Царь-жрец», фреска Кносского дворца 65–66
Церковь Искупления в Венеции, архитектор Палладио 398

«Эйрена с Плутосом на руках», статуя работы Кефисодота 352–354
Эрехтейон 196, 261, 272–276, 287, 305, 307–310, 330
«Эрот Соранцо» 214–216
«Эрот Феспийский», статуя работы Праксителя 359
«Эфеб из Антикитеры» 232, 239–240
«Эфеб Крития» 213–214, 236

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Абака — верхняя часть капители колонны в виде плоской плиты, на которую опирается архитрав.
Авлос — античный музыкальный инструмент, двойная флейта. Напоминал свирель, часто использовался в музыке, сопровождавшей оргиастические культы.
Агора — центральная площадь и рынок в греческих городах, являвшаяся в них важнейшим центром общественной жизни.
Акролитная техника — техника изготовления статуй, при которых не закрытые одеждой части тела изготавливались из камня.
Акрополь — укрепленная часть греческого города, обычно располагавшаяся на холме, откуда и происходит его название (akropolis — «верхний город»).

Акротерий — скульптура или скульптурно исполненные орнаментальные мотивы, украшавшие вершину и углы фронтона.
Альтис — священный участок в долине потоков Алфей и Кладей в Олимпии, место проведения Олимпийских игр.
Амфиктиония — священный союз греческих полисов Фокиды, созданный для защиты неприкосновенности Дельфийского храма.
Амфипростильный храм — тип греческого храма, у которого портики находятся как со стороны переднего, так и со стороны заднего фасада.
Амфора — суживающийся книзу сосуд с узким горлышком и двумя вертикальными ручками, основной тип греческого сосуда, использовавшийся для хранения и транспортировки вина, масла, зерна и т. п.
Антаблемент — несомая часть в конструкции здания, которая опирается на колонны и состоит из архитрава, фриза и карниза.
Анты — торцы продольных стен ранних греческих храмов, выдававшиеся вперед и образующие свободное пространство перед входом.

- Апотропей — священное изображение или предмет, служившее оберегом от злых сил.
- Ареопаг — первоначально — высший орган политической и судебной власти в Афинах, заседавший на холме Ареса, затем — суд, в состав которого входили бывшие архонты.
- Арибалл — небольшой глиняный сосуд шарообразной формы, часто — расписной.
- Архитрав — нижняя часть антаблемента, соединительная балка, опирающаяся на капители колонн.
- Аск — небольшой сосуд из обожженной глины с трубкообразным горлом и ручкой, прикрепленной к горлу и плечикам сосуда.
- Астрагалы — пластинчатые края кольцевых выемок в базисе ионийской колонны (*трохилов*), выдающиеся над этими выемками.
- Атрий — центральный зал в римском доме, служивший местом проведения торжественных семейных церемоний и официальных встреч.
- Афесейя — старт, обозначенный на беговой дорожке линией из мраморных плит с углублениями для ступни бегуна.
- Букрании — в минойском и микенском искусстве орнамент из черепов быков с рогами или изображение священного фетиша — двойного топора, сочетающегося с растительным орнаментом.
- Булевтерий — здание городского совета (*буле*) в греческих полисах.
- Волюта (лат. *voluta* — завиток) — украшение капители ионической колонны, выполненное в виде завитка или спирали.
- Гармосты — командиры спартанских гарнизонов, расквартированных в греческих городах после Пелопоннесской войны.
- Гейсон — верхняя часть антаблемента, сильно выступающий вперед карниз, охватывающий здание с четырех сторон.
- Гелиасты — члены гелии, суда присяжных в Афинской демократии.
- Герма — четырехугольный столб, увенчанный скульптурной головой или бюстом Гермеса. Обычно гермы ставили на дорогах, площадях или улицах городов.

- Гигантомахия — бива богов-олимпийцев с детьми Земли — гигантами. Популярный сюжет в древнегреческом искусстве.
- Гидрия — древнегреческий тип сосуда, кувшин для ношения воды с двумя горизонтальными ручками, чтобы поднимать его на плечи, и одной вертикальной.
- Гиматий — греческая верхняя одежда в виде плаща, изготовлявшаяся из шерсти или льняной ткани и носившаяся как мужчинами, так и женщинами.
- Гимнасиархия — одна из литургий, общественных повинностей, налагавшихся на состоятельных граждан в греческих полисах и состоявшая в финансировании проведения гимнастических состязаний.
- Гимнасий — учебно-воспитательное учреждение для юношества в древней Греции, в котором изучали науки и занимались гимнастическими упражнениями.
- Гинекей — часть греческого дома, женская половина.
- Гипетра — отверстие в крыше храма.
- Гипостильный зал — зал, у которого потолок опирается на колонны.
- Горгонейон — голова Медузы Горгоны, один из атрибутов, присутствующих на изображениях богини Афины.
- Девтерогонист — актер, исполнявший вторые роли в греческом театре.
- Декархии — «десятки», правительства из десяти человек, состоявшие из преданных Спарте политических деятелей, которые спартанцы насаждали в греческих полисах после Пелопоннесской войны.
- Демагог — тип политика в греческих полисах, оратор в народном собрании, апеллировавший непосредственно к народу. Слово это в Греции не имело отрицательного значения.
- Диодохи — полководцы Александра Великого, боровшиеся за власть после его смерти.
- Динос — тип греческой посуды, котел.
- Диптер — тип греческого храма, окруженный по периметру двумя рядами колонн.
- Дромос — длинный коридор, открытый сверху, ведущий ко входу в греческую гробницу.
- Зофор — сплошной фриз ионийского храма.

Интарсия — вид инкрустации на деревянных предметах, состоящей из пластин дерева другой породы и цвета.

Кадуцей — жезл глашатая с изображением двух переплетшихся змей, один из атрибутов Гермеса.

Кальпида — тип греческой керамики.

Каннелюры — желобки, идущие снизу доверху вдоль ствола колонны, края которых, тесно смыкаясь, образуют острые кромки.

Канфар — тип греческой керамики, сосуд в виде кубка с двумя ручками, как правило — на высокой ножке.

Капитель — верхняя часть колонны, на которую опирается антаблемент.

Капли (гутты) — деталь конструкции храма дорического ордера, ряд конических утолщений у основания каждого триглифа.

Кариатиды — женские фигуры, которыми иногда заменяются колонны в постройках ионического ордера.

Карниз — верхняя, несколько выступающая вперед часть антаблемента, которая предохраняет стены здания от стекающей воды.

Квадрига — двухколесная колесница, запряженная четверкой коней.

Кекропион — священный участок Кекропса на Акрополе в Афинах.

Керамик — район в Афинах, населенный гончарами.

Киаф — тип древнегреческого сосуда, чаша с одной ручкой, на ножке или без нее, использовавшийся в качестве черпака.

Килик — тип древнегреческого сосуда, открытая плоская чаша для питья. С двумя тонкими горизонтальными ручками, на стройной ножке.

Клерухи — поселенцы, которые выводились греческими полисами на отдаленные земли, где они селились, не теряя при этом гражданских прав на родине.

Контрапост — в изобразительном искусстве прием контрастного расположения симметричных или противостоящих частей человеческого тела (например, изображение фигуры, опирающейся на одну ногу при расслабленном состоянии остального тела).

Коры (Девы) — тип женских статуй в Греции архаического периода.

Коттабос — популярная в Греции застольная игра, при которой нужно было выплеснуть в цель остатки вина из чаши.

Кратер — тип греческой посуды, сосуд для смешивания вина с водой.

Крипта — подземное помещение со сводами.

Кроталы — античный музыкальный инструмент типа кастаньет.

Ксенофобия — страх перед всем чужим, иноземным, неприязнь к чужеземцам.

Ксист — крытый портик с гладкой беговой дорожкой, в котором атлеты занимались бегом при плохой погоде.

Ксистада — длинная прямая одежда атлетов-победителей.

Ксоан — древнейшие греческие статуи, изготовленные из дерева.

Курос — тип мужской статуи в архаической Греции, изображение обнаженного юноши с руками, прижатыми к бедрам, в строго фронтальной позиции.

Лабрис — двойная секира, один из культовых символов микенской религии.

Лебет — небольшой котел, ставившийся на специальный треножник или подставку и употреблявшийся для стирки, варки пищи и т. п.

Лесха — здание, предназначенное для собраний землячества.

Литургии — денежные общественные повинности, налагавшиеся на состоятельных граждан греческих полисов (подготовка театральных представлений, оснащение кораблей и т. п.).

Лутрофор — тип ритуального сосуда в Греции.

Мастаба — гробница призматической формы, наполовину уходящая в землю, с планомерно организованными внутренними помещениями.

Меандр — тип узора.

Мегарон — парадный зал в жилищах ахейской знати и царских дворцах микенского времени.

Медимн — мера емкости в древней Греции, около 52 литров.

Метеки — чужестранцы, жившие в греческих полисах и не обладавшие политическими правами.

Метекион — налог, который в греческих полисах взимали с метеков.

Метопы — чередующиеся с триглифами плиты, имеющие форму, приближающуюся к квадрату и несущие на себе живописный или скульптурный декор дорического храма, изображения, выполненные в технике высокого или низкого рельефа.

Наиски — маленькие храмы, изображения которых часто встречаются на расписной керамике из Великой Греции.

Наос (целла) — главное помещение храма, где находилась статуя бога, которому посвящен храм.

Некрополь («город мертвых») — кладбище в греческих поселениях, находившееся за пределами городских стен.

Неф («корабль») — вытянутая в длину прямоугольная в плане часть храма, на которые он расчленялся внутренней колоннадой.

Номы — административные единицы в древнем Египте.

Овы — яйцеобразные выпуклости, образующие скульптурный узор, которым покрыт эхин ионической капители.

Одеон — здание, предназначенное для поэтических и музыкальных состязаний.

Ойнохоя — кувшин для разливания вина, у которого горлышко имело три стока, так что вино можно было наливать сразу в три чаши.

Олимпионик — победитель на Олимпийских играх.

Ольпа — тип греческой посуды, кувшин для разлива жидкостей.

Опистодом — западная (противоположная входу) часть греческих храмов, отделенная от помещения наоса глухой стеной; в ней могли храниться государственная казна и официальные документы.

Ордер — порядок чередования несущих и несомых частей архитектурной конструкции; в Греции наиболее распространенными были ионический и дорический ордер.

Орхестра — в греческом театре круглая утоптанная площадка (позднее крытая каменными плитами), где выступали хор и актеры во время представлений.

Остракизм — «суд черепков», процедура изгнания граждан, опасных для государства, посредством тайного голосования при помощи черепков, на которых писали имя предполагаемого изгнанника.

Палестра — гимнастическая школа для мальчиков и юношей в городах древней Греции.

Пальметта — скульптурный или живописный орнамент в виде пальмовых листьев.

Парадромида — беговая дорожка под открытым небом в гимнасии.

Параскений — несколько выдвинутый вперед боковой флигель скены греческого театра; между параскениями в основном играли актеры.

Патера — плоская низкая чаша для питья и возлияний во время жертвоприношений.

Пектораль — нагрудное украшение в форме полумесяца.

Пеласги — согласно греческим мифам, древнейшее население Греции.

Пелика — тип греческой посуды, расширяющийся книзу сосуд для вина или масла с двумя вертикальными ручками.

Пеплос — элемент женской одежды в древней Греции, верхняя одежда из легкой ткани.

Периптер — тип античного храма, храм, со всех сторон окруженный колоннадой.

Перистиль — колоннада по периметру открытого пространства (площади, сада и т. п.).

Пиксида — круглая или овальная шкатулка, часто украшенная росписями или рельефами, употреблявшаяся для хранения украшений, пряностей и т. п.

Пинака — небольшое живописное произведение, выполненное на доске или глиняной табличке.

Пинаотека — здание для хранения произведений живописи в греческих городах.

Пифос — тип греческого сосуда, большая глиняная бочка.

Плектр — тонкая пластинка, которой приводят в колебание струны музыкальных инструментов.

Плнтус — квадратная плита, составляющая нижнюю часть базиса ионической колонны.

- Полис — основной тип политической организации в древней Греции, суверенная гражданская община.
- Портал — архитектурно оформленный вход в здание.
- Портик — выступающая перед фасадом здания открытая галерея, образуемая колоннами, на которые опирается крыша.
- Притан — должностное лицо в греческих полисах, один из членов постоянно действующего президиума Совета.
- Пританей — общественное здание, где заседали пританы и где за общественный счет кормили лиц, имевших особые заслуги перед государством.
- Пробулевма — проект решения народного собрания.
- Пробулы — члены комиссии, рассматривавшей дела перед вынесением их на обсуждение в народном собрании.
- Продомос — открытое помещение, образованное несколько выдвинутыми вперед по отношению к стене, в которой находится дверь, боковыми стенами.
- Пронаос («предхрамие») — портик греческого простильного храма.
- Проскений — пространство между параскениями, занятое специальными подмостками, являвшимися предшественниками современной сцены.
- Проскенион — см. Проскений
- Простильный храм — тип греческого храма, у которого перед фронтальной стороной находится ряд колонн.
- Протагонист — актер, игравший первые роли в греческом театре.
- Протесис — часть похоронного обряда у древних греков, выставление тела покойного для оплакивания.
- Протодорическая колонна — шестнадцатигранная колонна с вырезанными на ней каннелюрами, применявшаяся в египетской архитектуре.
- Протома — рельефное изображение человеческого тела по пояс или передней части животного.
- Психиктер — тип греческого сосуда, использовавшийся для охлаждения жидкостей; сосуд на длинной цилиндрической ножке, при помощи которой его можно было вставить в другой сосуд с холодной водой.
- Психостасия — понятие, связанное с религиозными воззрениями греков, взвешивание божеством душ людей.

- Ритон — кубок для вина в форме головы животного.
- Силлабарий — тип письменности, в котором большинство знаков представляет собой соединение согласного звука с гласным.
- Симмахия — военный союз государств в древней Греции.
- Симмория — группа лиц, на которую возлагалось выполнение литургии, главным образом, постройка корабля.
- Синтелия — подразделение симмории; обычно ее члены отвечали за постройку одного корабля.
- Скена («палатка») — вначале палатка, в которой хранился театральный реквизит, требовавшийся по ходу пьесы, куда заходили и откуда выходили на оркестру актеры. Впоследствии палатку заменило деревянное, а затем и каменное сооружение.
- Скифос — сосуд для питья в виде чаши с двумя горизонтальными ручками.
- Стамнос — продолговатый сосуд для вина с короткой горловиной и широким отверстием, часто — с горизонтально расположенными ручками.
- Стереобат — каменная ступенчатая платформа, на которой возводились храмы в древней Греции.
- Стилобат — верхняя ступень стереобата, на которой стояли колонны храма.
- Стомион — входной коридор в погребальную камеру в толосах.
- Стоя — тип сооружения в древней Греции, крытая колоннада.
- Стригиль — небольшой серповидный нож, при помощи которого атлеты счищали с себя пыль после тренировок и состязаний.
- Темен — священный участок при храме.
- Темпера — краски, растертые на яичном желтке и разбавленные водой. А также картина, написанная такими красками.
- Теорикон — «зрелищные деньги», сумма, выдаваемая гражданам Афин на посещение театра.
- Териоморфное божество — божество, подобное по внешности животному.

- Термы — общественные бани в древнем Риме.
 Терракота — разновидность керамики, обожженная цветная глина.
 Тетралогия — три трагедии, объединенные общим сюжетом, и сатировская драма, которые принадлежали одному автору и ставились в греческом театре за один день.
 Тимпан — западающая вглубь часть фронтона, украшавшаяся скульптурными композициями.
 Толос — куполообразное сооружение с ложным сводом («напуском»), образуемым горизонтальными рядами каменных блоков, выступающими один над другим.
 Торевтика — чеканка по драгоценным металлам.
 Торус — круглый валик, часть базиса ионической колонны.
 Трапедзиты — менялы в греческих городах.
 Триглифы — прямоугольные плиты с тремя желобками, которые, чередуясь с метопами, образуют фриз дорического храма.
 Триерархия — одна из литургий в греческих полисах, обязывающая оснастить корабль (триеру).
 Триклиний — пиршественный зал в римских домах, в котором стояло три ложа.
 Тритагонист — актер на третьих ролях в греческом театре.
 Трохил — кольцевая выемка в базисе ионической колонны.
 Фиала — см. Патера.
 Фила — первоначально племя, затем — единица территориального деления в греческих полисах.
 Флиаки — небольшие пьески комического или пародийного содержания, популярные у населения Великой Греции.
 Форос — взнос, который платили союзники Афин в казну Афинского морского союза, затем — дань, взимаемая Афинами с подвластных им городов.
 Фратрия — подразделение племени в Греции во времена господства родовых отношений.
 Фреска — живопись красками по сырой штукатурке.
 Фриз — часть антаблемента, ряд рельефных изображений, находящийся между архитравом и карнизом.
 Фронтон — треугольное поле под двускатной крышей, где часто располагались скульптурные композиции.

- Хитон — нижняя одежда из полотна в виде рубахи без рукавов, скрепленная на плечах застежками. Хитоны были разной длины, их носили как мужчины, так и женщины.
 Хламида — плащ из плотной шерстяной материи, который носился поверх хитона.
 Хореги — лица, исполнявшие хорегию.
 Хорегия — одна из литургий, подготовка театрального представления с оплатой всех расходов.
 Хтонические божества — божество, связанное с землей или подземным миром.

Целла — см. Наос.

- Эгида — один из атрибутов Зевса или Афины, щит из шкуры козы Амалфеи, кормилицы Зевса.
 Экседра — полукруглая ниша со скамьей, помещение, одна сторона которого имеет выход в портик или на улицу.
 Эллинотамии — казначеи Делосской симмахии (Афинского морского союза)
 Эмпорий — торговое поселение, основанное греками на чужбине и не имевшее статуса полиса.
 Энкаустика — живопись восковыми красками.
 Энтасис — утолщение на стволе колонны.
 Эпейсодион — появление актера на орхестре.
 Эпистат — избираемый по жребию на одни сутки председатель коллегии пританов.
 Эпифания — явление божества.
 Эхин — круглое расширение верхней части колонны, нижняя часть капители.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- ✓ Павсаний. Описание Эллады / Пер. С. П. Кондратьева. М., 1994. Т. I—II.
- ✓ Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Пер. Г. А. Тароняна. М., 1994.
- ✓ Филострат (Старший и Младший). Картины. Каллистрат. Статуи / Пер. С. П. Кондратьева. М., 1936.
1. Блаватский В. Д. Греческая скульптура. М., 1939.
 2. Блаватский В. Д. История античной расписной керамики. М., 1953.
 - ✓ 3. Брунов Н. И. Памятники афинского Акрополя. Парфенон и Эрехтейон. М., 1973.
 4. Вальдгауэр О. Ф. Античная скульптура. Пг., 1923.
 5. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 1972.
 6. Воинович А. И. История античного искусства. Л., 1938.
 - ✓ 7. Всеобщая история искусств. М., 1956. Т. 1.
 8. Горбунова К. С. Культура и искусство Древней Греции. Л., 1959.
 9. Дмитриева Н. А. Краткая история искусства. М., 1986.
 10. Кобылина М. М. Аттическая скульптура. М., 1953.
 11. Колобова К. М. Древний город Афины и его памятники. Л., 1961.
 12. Полевой В. М. Искусство Греции. М., 1984.
 13. Рейнак С. Аполлон, общая история пластических искусств. М., 1924.
 14. Саверкина И. Греческая скульптура V в. до н. э. Л., 1986.
 15. Сидорова Н. А. Искусство Эгейского мира. М., 1972.
 16. Фармаковский Б. В. Художественный идеал демократических Афин. Пг., 1918.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	5
Часть I	
Глава 1. Пластический идеал классического греческого искусства	7
Глава 2. Искусство Древнего Египта	24
Глава 3. Минойско-микенская эпоха	48
Глава 4. Геометрический период	80
Глава 5. Архитектура	91
Глава 6. Монументальная живопись	118
Глава 7. Живопись расписных ваз	152
Глава 8. Пластика архаического периода	182
Глава 9. Скульптура раннеклассической эпохи	205
Часть II	
Глава 1. Эллада после Греко-персидских войн: политика и культура	241
Глава 2. Архитектурный ансамбль Акрополя	258
Глава 3. Фидий и его школа	277
Глава 4. Скульпторы — современники Фидия	315
Глава 5. Позднеклассическая пластика: Скопас и Пракситель:	334
Глава 6. Лисипп и Леохар	364
Глава 7. Художественный портрет	382
Глава 8. Судьба классического наследия	393
Приложения	
Именной указатель	414
Указатель имен мифологических персонажей	426
Указатель географических названий	434
Указатель памятников искусства	442
Терминологический словарь	449
Список рекомендуемой литературы	460



ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛЕТЕЙЯ»: НОВЫЕ КНИГИ О ГЛАВНОМ

Наши книги в Интернете:

<http://www.petropol.com>

<http://www.biblio-globus.ru>

Для получения книг почтой
заказы направляйте по адресу:

199034: Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9

Издательство Санкт-Петербургского университета,
отдел «Книга — почтой»

факс (812) 218-4422, тел. (812) 218-7763

Книги нашего издательства продаются в Москве:

- ♦ магазин «Библио-Глобус» (м. «Лубянка»);
- ♦ в книжной лавке «У Сытина» (тел.: (095) 156-8670; проезд Черепановых, 56);
- ♦ Московский Дом Книги (м. «Арбатская»);
- ♦ магазин «У Кентавра» (м. «Новослободская», Миусская пл., д. 6; тел. (095) 214-5446);
- ♦ магазин «Ad marginem» (м. «Павелецкая», 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7; тел. (095) 951-9360);
- ♦ еженедельная книжная ярмарка в «Олимпийском» (м. «Проспект мира»).

Дирекция издательства:

О. Л. Абышко

И. А. Савкин

Художественный редактор:

Е. И. Шиленкова

Редактор:

Л. А. Абышко

Корректор:

Н. М. Баталова

Оригинал-макет:

Т. Н. Архипов

Е. И. Шиленкова

ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»:

193019, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 13

Телефон издательства: (812) 567-2239

Факс: (812) 567-2253

E-mail: aletheia@spb.cityline.ru

Сдано в набор 07.02.2002. Подписано в печать 13.05.2002.

Формат 60×88/16. 29 п. л. Тираж 1000 экз. Заказ № 3321

Отпечатано с оригинал-макета в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

Printed in Russia