

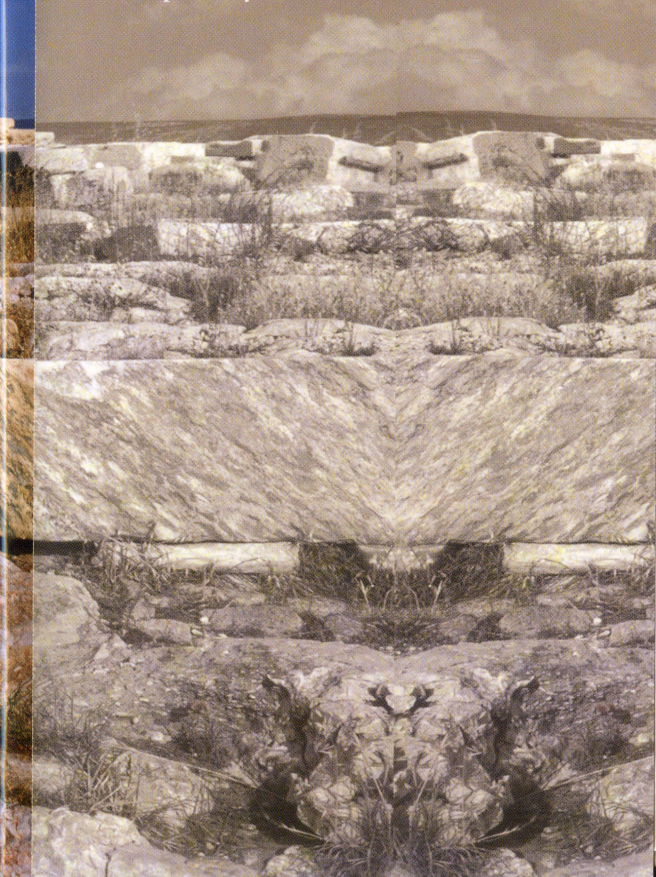
МЭРИ БЕРД

ПАРФЕНОН

БИОГРАФИИ ЧУДЕС СВЕТА



Невозможно остаться равнодушным, увидев Парфенон, гордо возвышающийся на афинском Акрополе. В конце XVIII века только ради того, чтобы посмотреть Парфенон, отважные путешественники приезжали в Грецию, несмотря на войны, разбойников и назойливых насекомых, нещадно атаковавших созерцателей средоточия эллинской скульптуры и архитектуры. Целая вереница заслуженных деятелей культуры и политиков, от Бернарда Шоу до Билла Клинтона, считала своим долгом сфотографироваться с затуманенными от слез глазами на фоне колонн Парфенона. Ежедневно сюда, к самому посещаемому афинскому памятнику, приезжают все больше и больше туристов, жадно внимающих изобилующему археологическими деталями рассказу гидов.



МЭРИ БЕРД

ПАРФЕНОН

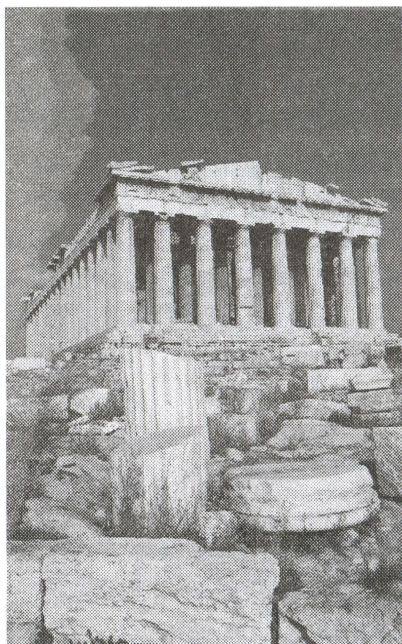


БИОГРАФИИ ЧУДЕС СВЕТА

БИОГРАФИИ
ЧУДЕС СВЕТА

МЭРИ БЕРД

ПАРФЕНОН



Москва
МИДГАРД
Санкт-Петербург
2007

УДК 94
ББК 63.3(0)
Б 48



Mary Beard
THE PARTHENON
© Mary Beard, 2002

Перевод с английского *Н. Ивановой*
Оформление серии *А. Саукова*

Берд М.
Б 48 Парфенон / Мэри Берд; [пер. с англ. Н. Ивановой]. — М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2007. — 224 с.: ил. — (Биография чудес света).

ISBN 978-5-699-23892-7

Силуэт этого храма над Афинами — мгновенно узнаваемый образ. Оскар Уайльд сравнивал этот храм с белокожей богиней, а Ивлин Во — со стилтонским сыром. Вот уже две с половиной тысячи лет Парфенон вызывает восхищение, вдохновляет, берedit души; от его красоты захватывает дух, а на глаза наворачиваются слезы. Этот храм сжигали, бомбили, грабили — но и по сей день он остается одним из величайших чудес света.

УДК 94
ББК 63.3(0)

ISBN 978-5-699-23892-7

© Н. Иванова, перевод, 2007
© ООО «Издательство «Эксмо»,
издание на русском языке, оформление, 2007
© ООО «Издательство «Мидгард», 2007

Здесь [в Афинах] вы можете увидеть все самое прекрасное, что есть в мире... над городом возвышается храм Афины, и его действительно стоит посмотреть. Он называется Парфенон и расположен на холме над театром. На путешественника он производит огромное впечатление.

Гераклит Критский, III век до н. э.

Журналист: Посетили ли вы Парфенон во время вашего путешествия в Грецию?

Шакил О'Нил (звезда американского баскетбола): Честно говоря, не припомню названия всех клубов, куда мы ходили.

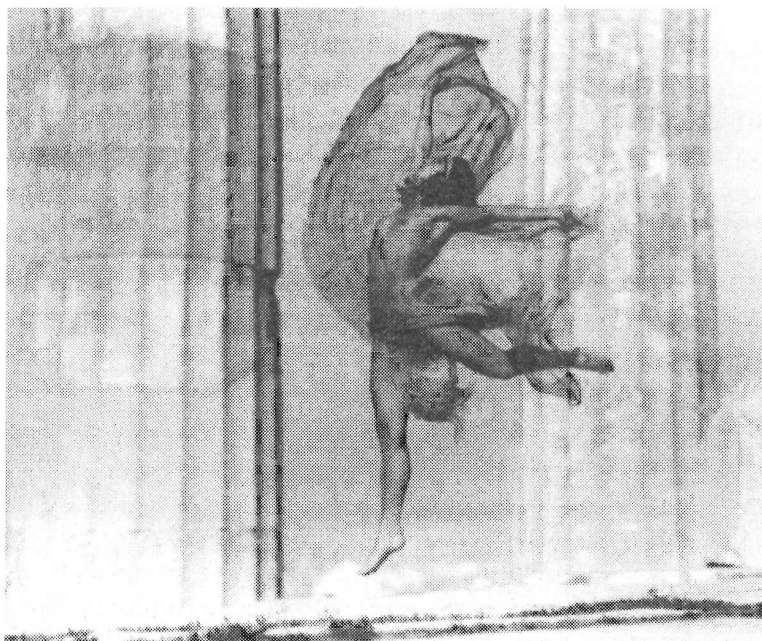


Рис. 1. При виде Парфенона отнюдь не у всех на глазах выступают слезы. На этой фотографии, сделанной в 1929 году, на фоне колонн Парфенона запечатлена венгерская балерина Никольска. Несколько годами ранее здесь танцевала Айседора Дункан.

ГЛАВА 1

ПОЧЕМУ ПАРФЕНОН ВЫЗЫВАЕТ У НАС СЛЕЗЫ

ОН ДЕЙСТВИТЕЛЬНО СУЩЕСТВУЕТ!

В 1904 году, приехав в Афины, Зигмунд Фрейд был удивлен тем, что Парфенон действительно существует, «как нам об этом говорили в школе». Фрейду понадобилось некоторое время, чтобы решиться приехать в греческую столицу. Из его записей мы знаем, сколько часов он провел в нерешительности в Триесте, сомневаясь, стоит ли садиться на катер и плыть в Афины или отправиться на Корфу, как он планировал ранее. Когда же он оказался на Акрополе среди руин Парфенона, то испытал и восторг, и потрясение. Позднее Фрейд рассказывал, что увидеть Парфенон было для него тогда так же невероятно, как, оказавшись у озера Лох-Несс, увидеть легендарное лох-несское чудовище, преспокойно разгуливающее по берегу. Поднявшись на Акрополь, Фрейд был вынужден признать, что Парфенон — не только часть мифологии: «он действительно существует». Однако не все почитатели Парфенона отважились последовать примеру Фрейда. Одним из тех, кто оказался не готов увидеть Парфенон собственными глазами, был Вернер Йегер, известный в начале XX века ученый-классик, отстаив-

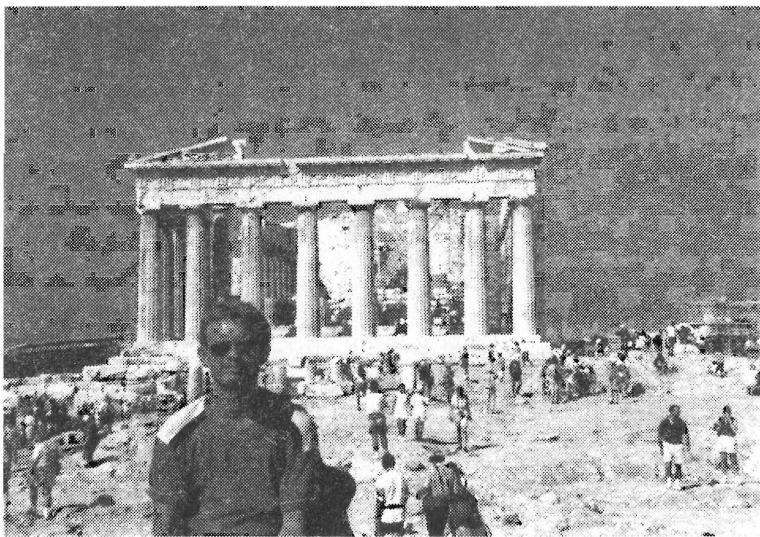


Рис. 2. Тихий день на Акрополе. Каждый год Акрополь посещают сотни тысяч туристов. В настоящее время Парфенон закрыт для посетителей: вот уже двадцать лет в храме ведутся реставрационные работы (на снимке вы можете видеть подъемный кран)

вавший мнение об огромной гуманистической силе греческого античного искусства. Позже Йегер все же побывал в Афинах, но подниматься на Акрополь не стал, опасаясь, что настоящий Парфенон не оправдает его ожиданий.

Однако опасения Йегера были напрасными. За последние двести лет разве что несколько туристов остались абсолютно равнодушны, увидев Парфенон, гордо возвышающийся на афинском Акрополе. В конце XVIII века только ради того, чтобы посмотреть Парфенон, отважные путешественники приезжали в Грецию, несмотря на войны, разбойников и назойливых насекомых, нещадно атаковавших созерцателей средоточия эллинской скульптуры и архитектуры. Целая вереница заслуженных деятелей культуры и политиков, от Бернарда Шоу до Билла Клинтона, считала своим долгом сфотографироваться с затуманенными от слез глазами на фоне колонн Парфенона. Ежедневно сюда, к самому посещаемому афинскому памятнику, приезжают все больше и больше туристов, жадно внимающих изобилующему археологическими деталями рассказу гидов. Однако не будем забывать и о том, что туристы всеми силами стараются убедить себя, что их путешествие проходит наипрекраснейшим образом. Более того: когда мы путешествуем, нас не покидает ощущение, что мы просто обязаны восхищаться тем, чем нам вроде бы положено восхищаться — по крайней мере, по возвращении в родные пенаты. Но нередко даже самые известные шедевры вызывают у нас разочарование, когда мы видим их «вживую». «Мона Лиза», например, оказывается слишком маленькой, а египетские пирамиды, возможно, производили бы гораздо большее впечатление, не находишься они на окраине Каира в непосредственном соседстве с рестораном сети «Пицца-Хат». С Парфеноном все несколько иначе. Несмотря на всевозможные невзгоды —

нещадно палящее солнце и толпы туристов, угрюмых охранников, одергивающих резким свистком каждого, кто не придерживается установленного маршрута для осмотра памятника, длящуюся вот уже почти двадцать лет реставрацию, — Парфенон все же оказывает должное воздействие почти на каждого посетителя.

Современная история Парфенона может показаться чередой восторженных восклицаний. Подобный тон еще в XV веке задал купец и папский легат из Анконы, посетивший Афины в 1436 году: «Среди чудесных мраморных зданий, — писал он, — мне больше всего понравился величественный и прекрасный храм Афины Паллады, расположенный на самом верху афинского Акрополя. Это божественное творение Фидия насчитывает пятьдесят восемь огромных, великолепно украшенных колонн, каждая из которых составляет семь футов в диаметре». Позже писатели и критики тоже не скупилась на похвалы. Совсем не удивительно, что любители древностей, посещавшие Парфенон в конце XVIII века, восторгались его «изысканной симметрией», «великолепным мрамором, из которого он сложен» и «гармонией его пропорций». Скажем прямо: «это непревзойденный до сих пор триумф архитектуры и скульптуры». К такому заключению пришел в 1819 году Эдуард Додуэлл, совершив три путешествия по Греции. Но и сто лет спустя Ле Корбюзье, самый известный проповедник модернизма XX века, выразился примерно так же, когда основывал свое новое видение архитектуры на абсолютном совершенстве Парфенона. «Нигде и никогда раньше не было построено ничего подобного», — писал он в книге «К новой архитектуре» (при этом в своей работе Ле Корбюзье поместил не менее двадцати фотографий и рисунков Парфенона, некоторые соседствовали с изображениями со-

временных достижений в области дизайна — автомобилей). В другой раз в более характерной для модернистов манере Ле Корбюзье заметил, что Парфенон — это «единственный ясный образ, который навсегда сохранится в моей памяти: неподвижный, четкий, гармоничный, страстный — громкий крик на фоне красоты и уродства».

СДЕЛАЕМ КОПИЮ!

Вполне естественно, что подобное восхищение привело к подражанию. В Европе вы найдете копии Парфенона самых разных размеров, выполненные из самых разных материалов и приспособленные для самого невероятного использования: от миниатюрных серебряных запонок и тостеров в стиле постмодерн (новинка кухонной техники 1996 года, созданная дизайнером Дарреном Лаго) до бетонной копии, сохраняющей масштаб оригинала. Самым наглядным примером является Валгалла около города Регенсбург в Германии, задуманная Людвигом I Баварским как «памятник германского единства». Большинство проектов, представленных на рассмотрение Людвигу, так или иначе воспроизводили Парфенон. В результате предпочтение было отдано проекту архитектора Лео фон Кленце, и на лесистом «баварском Акрополе» был возведен Парфенон в германском стиле. И если внешне здание, спроектированное фон Кленце, напоминало Парфенон, то внутреннее убранство отдавало дань тевтонской экстравагантности: не обошлось без непременных валькирий и бюстов великих германцев от Алариха до Гёте (а теперь, наверное, и других знаменитостей нашего времени — до и после Конрада Аденауэра). Но не всем подобным задумкам было суждено осуществиться с таким размахом. В 1816 году не кто иной, как лорд Элгин,



Рис. 3. Копия статуи Афины Паллады, сохраняющая размер оригинала, из Парфенона в Нэшвилле, выполнена Аланом Ле Киrom (на фотографии он стоит около правой ноги богини). Эта копия творения Фидия увидела свет в 1990 году и снискала многочисленные похвалы благодаря своей археологической достоверности. Однако зрителям нужно призвать на помощь все свое воображение, чтобы представить себе эту статую, выполненную в золоте и слоновой кости, ведь Ле Кир использовал более экономичные материалы — гипс и стекловолокно

предложил установить в Эдинбурге, оптимистично названном Северными Афинами, мемориал в память о битве при Ватерлоо и воздвигнуть на Карлтон-Хилл нечто похожее на Парфенон. Однако удалось возвести только двенадцать колонн: в 1829 году деньги, выделенные на создание мемориала, закончились. Колонны, к счастью или к несчастью, так и стоят в Эдинбурге, и все планы завершить постройку с использованием стекла и лазерных технологий, как того требует новое тысячелетие, не вызывают у горожан никакого энтузиазма.

Между тем в XIX и в начале XX века волна подражания греческому античному искусству захлестнула и США, так что Парфенон был не раз воспроизведен при постройке правительственных зданий, банков и музеев.

Пальму первенства за точность воспроизведения (погрешность измерений этой копии составляет три миллиметра) следует отдать Парфенону в городе Нэшвилл, штат Теннесси, который в Америке иногда называют Афинами Юга. Основу будущему строению положил павильон из оштукатуренного дерева и кирпича, построенный для выставки в честь столетия штата Теннесси в 1897 году. Павильон очень понравился горожанам и после окончания выставки не был демонтирован, а в 1920-х годах его перестроили с использованием более прочных материалов. Огромная тринадцатиметровая статуя богини Афины Паллады — копия той, которая, как мы полагаем, стояла когда-то в Парфеноне, — была выставлена на обозрение публики только в 1990 году (рис. 3). Парфенон в Нэшвилле стал известен далеко за пределами США после сатирического фильма Роберта Олтмана «Нэшвилл», высмеивающего всю мишурность американской мечты, шоу-бизнеса и политики. Финальные сцены фильма разворачиваются на фоне затяну-

того американскими флагами нэшвиллского Парфенона: около него проходит благотворительный концерт музыки кантри в пользу кандидата в президенты, не имеющего никаких шансов на победу. Характерная для Америки ситуация завершается характерным для Америки убийством: солист выступающей группы застрелен без видимых причин прямо в портике Парфенона. Такова судьба греческого античного искусства под звездно-полосатым флагом.

«ЭТОТ ЧЕРТОВ ПАРФЕНОН...»

Естественно, что на протяжении веков находились и те, кто не разделял всеобщего восхищения Парфеноном. Некоторые признаются, что их первое впечатление от этого памятника не совсем оправдало их ожидания. Уинстону Черчиллю, например, хотелось, чтобы гораздо больше разрушенных колонн было восстановлено, и он даже намеревался (пользуясь своим положением начальника главного морского штаба) привлечь к восстановительным работам эскадру британского флота. А не лишенный харизматичности Дж. П. Магаффи, преподаватель Оскара Уайльда в дублинском Тринити-колледже, писал, что наше первое знакомство со столь знаменитыми памятниками искусства, как Парфенон, обречено на некоторую долю разочарования. «Ни одно здание в мире не может вынести бремя такого величия», — замечал он. Однако позже Магаффи уверял своих читателей, что когда они взглянут на Парфенон во второй раз, им откроется все «великолепие» этого храма и величие «построивших его мастеров». Более того, иногда у нас возникает желание нарочно лишить тот или иной памятник его привлекательности. Американский писатель Уокер Перси, должно быть, ощущал себя еретиком, когда

избрал Парфенон в качестве олицетворения скуки современного существования: «Просто скука смертная этот ваш Парфенон. А ведь некоторым не лень поехать и посмотреть на него, только вот на фотографии он выглядит куда лучше». В фантазиях этого писателя Парфенон был окончательно разрушен в результате массовой атаки ВВС Советского Союза. В конце концов, писал Перси, если бы вы были натовским полковником и, «сидя в бункере в Афинах», наблюдали бы в бинокль, пристроенный на мешках с песком, за прямым попаданием в портик, тогда Парфенон показался бы вам отнюдь не таким скучным. Уильям Голдинг, возможно, тоже подумывал написать нечто подобное, когда однажды в 1960-х годах после плотного афинского ленча решил в компании своего друга, знатока античности, посетить «этот чертов Парфенон...» Собирался дождь, дул сильный ветер, и пыль летела прямо в лицо, так что о том, чтобы любоваться памятниками древности, широко раскрыв глаза на манер завзятых туристов, не могло быть и речи. Голдинг бегло окинул взглядом Парфенон, шумно высморкался, а затем, удобно усевшись спиной к Парфенону на какой-то мраморной глыбе, принялся смотреть вдаль на «промышленное уныние Пирея» и на цементный завод в Элевсине, который едва можно разглядеть с афинского Акрополя. В конце концов, достигнув просветления, Голдинг произнес: «Вот как нужно любоваться Парфеноном».

В целом даже самые непримиримые критики и признанные острословы XIX и XX столетий оставили Парфенон за пределами своего остроумия. Оскар Уайльд, от которого со всей вероятностью можно было ожидать остроумного замечания относительно Парфенона, едва ли разделял мнение своего учителя о неоднозначности первых впечатлений от произведения искусства. В 1877 году Магаффи взял

Уайльда в путешествие по Греции в надежде на то, что со-кровища языческой античности отвратят его ученика от мысли принять католичество. Кампания против «папства» завершилась более чем удачно, если судить по тем впечатлениям, которые остались у Уайльда после посещения Парфенона. Об этом мы можем прочесть в ставшем бестселлером романе, написанном одной из знакомых Уайльда: «Он рассказывал о Парфеноне, не просто о здании, а о храме, совершенном и одухотворенном, как статуя. Рассказывал о том, как впервые увидел Акрополь, изящные, обнаженные колонны, поднимающиеся в свете утреннего солнца, — будто встретил белую греческую богиню...»

Несколько лет спустя Уайльд выразил свое восхищение Парфеноном в скандально известном стихотворении, которое по меньшей мере одна читательница, воспитанная в духе викторианской эпохи, вырезала — в самом прямом смысле этого слова — ножницами из сборника, в котором оно было опубликовано. Это нашумевшее стихотворение называется «Хармид» и повествует о том, как «юный грек» проникает ночью в храм, снимает одежды со статуи богини и целует ее до рассвета:

Свиданье было необыкновенно;
С отвагою касался он всего,
Что прежде было неприкосновенно,
Заветно и запрещено для него.
Он к грудям полированным холодным
Живое сердце прижимал с его теплом природным¹.

Храм, описанный в стихотворении, разумеется, очень похож на Парфенон.

¹ Перевод Е. Фельдман.

Возможно, еще более удивительным нам покажется то неподдельное восхищение, которое испытала Вирджиния Вулф, посетившая Парфенон в 1906 и в 1923 годах. Уж от Вирджинии Вулф всегда можно ожидать пару язвительных замечаний. Описывая поездку в Грецию в своем дневнике, она не жалела красок, чтобы описать группы немецких туристов, напоминающие «тевтонские орды», или туристов французских, до неприличия упорных в своем нежелании принимать ванну. О местных жителях она, как, впрочем, и другие путешественники ее поколения, почти не пишет. Ведь это было еще задолго до того времени, когда открытки, изображающие улыбающихся беззубых крестьян, стали основной статьей дохода греческой туристической индустрии: такие открытки скупают в огромных количествах сентиментальные северяне в поисках сельской простоты повседневной жизни Средиземноморья. Для Вирджинии Вулф и ее современников крестьяне в целом представлялись скучными и тупыми, а греки всех социальных классов и слоев казались им «грязными, невежественными и непредсказуемыми, как вода». Однако другое дело — Парфенон, к которому Вулф поднималась каждый день, пока жила в Афинах. Единственный раз в жизни, признавалась писательница, у нее не хватило слов, чтобы выразить охватившие ее чувства: «Наш мозг просто отказывается работать, когда мы сталкиваемся с чем-то настолько великим». И она отчаянно и, надо сказать, несколько нарочито пыталась передать на бумаге впечатление, произведенное этим великим памятником, и его цвет — то «ярко-красный», то «сливочно-белый», то «розовый», то «темно-желтый», то «пепельно-серый» (Ивлин Во решил эту же проблему, подключив все свое воображение и сравнив Парфенон со стилтонским сыром). «Колонны Парфенона, кажется, дышат здоровьем», и сам храм «завладевает вами

полностью; он такой огромный, такой мощный, такой торжественный», «ни одно место на земле не кажется более здоровым и живым, чем эти древние, мертвые камни». Вирджиния Вулф использует некоторые из своих афинских впечатлений в романе «Комната Джейкоба» и делает следующее замечание: «Создается такое впечатление, что Парфенон способен пережить все на свете». Вполне возможно, ведь при виде Парфенона даже Вирджиния Вулф почувствовала себя слабой.

И ВСЕ-ТАКИ МЫ ПЛАЧЕМ

Вирджиния Вулф, по крайней мере, не пролила при виде Парфенона ни слезинки, в то время как критики и знатоки искусства с мировыми именами признавались, что, несмотря на все свое хладнокровие, не могли сдержать слез, увидев храм Афины Паллады. «Парфенон произвел на меня столь сильное впечатление, что я разрыдался, чего обычно со мной не бывает», — писал не без лукавства Сирил Коннолли после своей поездки в Грецию в 1920-х годах. Но и до, и после него тысячи людей признавались или хвастались, что рыдали при виде Парфенона. Получается, что афинский Акрополь омыт слезами больше, чем другие памятники архитектуры — за исключением, пожалуй, Тадж-Махала. Но дело здесь не только в эстетическом ощущении, в оправдании наших ожиданий или, как может заметить какой-нибудь циник, в зрелищности храма. Говорят, что индийский поэт, автор национального индийского гимна и опытный путешественник Рабиндранат Тагор расплакался при виде абсолютного «варварского уродства» акропольских руин. Это, кстати, свидетельствует о том, что с точки зрения других культур Парфенон отнюдь не кажется таким прекрасным.

Однако сложилось так, что со времен лорда Байрона, пожалуй, ни одно описание Акрополя не обходится без слез. Но причина этих слез отнюдь не в ошеломляющей красоте Парфенона, а в его трагической судьбе, в том, что он был разграблен и разрушен.

Ведь теперь Парфенон присутствует не только в Афинах. И речь идет не о копиях самого храма, а о большом количестве скульптур, украшавших Парфенон в V веке до н. э. (не говоря уже о капителях нескольких колонн и некоторых других архитектурных фрагментах), которые сейчас хранятся в музеях различных европейских стран. Приблизительно половина скульптур Парфенона хранится в Афинах, но не в самом храме, как во времена Байрона, а в музеях и хранилищах, вне досягаемости для загрязненного афинского воздуха. Бóльшая часть остальных скульптур была в 1816 году продана британскому правительству Томасом Брюсом, седьмым графом Элгином, и теперь находится в Британском музее в Лондоне. Так называемые «элгинские мраморы» — это более семидесяти пяти метров знаменитого скульптурного фриза, который окаймлял весь храм, пятнадцать из девяноста двух плит, или метоп, с рельефными изображениями, которые располагались над колоннами, а также семнадцать фигур в натуральную величину, которые размещались на площадках фронтонов (см. схемы 1 и 2). Кроме того, фрагменты Парфенона хранятся в Париже — в частности, метопа и часть фриза, приобретенные в Афинах в 1780-х годах одним французским аристократом, помешанным на коллекционировании. После Французской революции его коллекция была национализирована, и сейчас методу и фрагмент фриза можно увидеть в Лувре. Меньшие по размеру фрагменты, прикарманенные (в прямом смысле) путешественниками, посещавшими Акрополь, те-

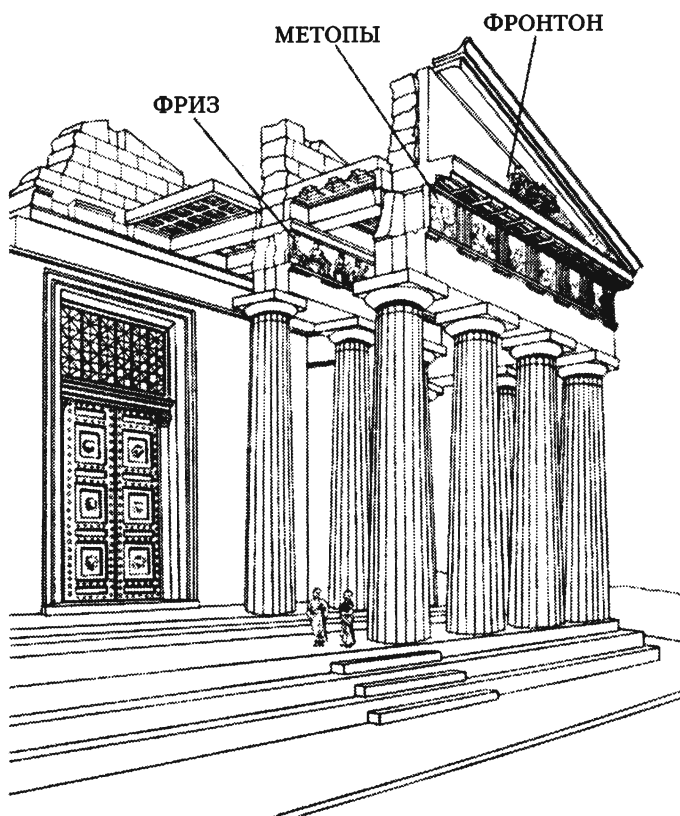


Схема 1. Расположение скульптур на Парфеноне

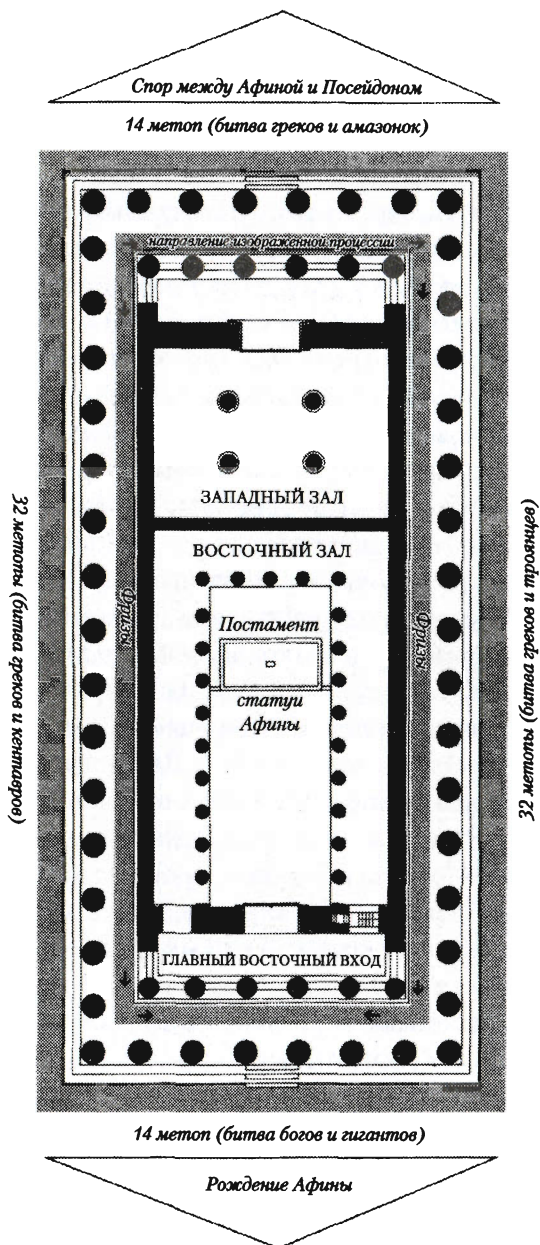


Схема 2. План скульптурного убранства Парфенона (масштаб 1:400)

перь хранятся в музеях Копенгагена, Вюрцбурга, Палермо, Рима, Гейдельберга, Вены, Мюнхена и Страсбурга.

Лорд Элгин, бывший британским послом в Константинополе с 1799 по 1803 год, не раз становился мишенью резких высказываний Байрона. В течение первого десятилетия XIX века по приказу лорда Элгина из Афин было вывезено множество скульптурных фрагментов Парфенона. Некоторые из скульптур упали со своих мест и были подобраны около храма. Но большая их часть была снята непосредственно с самого Парфенона, что предполагало отнюдь не деликатные действия: чтобы снять скульптуру, приходилось выламывать ее или даже демонтировать отдельные фрагменты здания.

Многие из фрагментов оказались чрезвычайно тяжелыми, что значительно затрудняло их транспортировку. Поэтому, чтобы уменьшить вес груза, не повредив при этом, насколько мы можем судить, саму скульптурную поверхность, агенты Элгина приняли решение отпиливать заднюю часть наиболее толстых фрагментов. Действия Элгина тут же вызвали споры и нарекания. Точно не известно, каковы были мотивы Элгина и имел ли он законное право поступать так, как он поступил. Из последующих глав будет видно, что эти вопросы до сих пор вызывают самую жаркую полемику. А выводы, которые можно сделать, — будь то сейчас или двести лет назад — будут зависеть не от последовательных рассуждений, а от тех предрассудков, с учетом которых вы эти рассуждения построите. По прошествии веков Элгин представляется то неким «карикатурным» милордом, готовым осквернить жемчужину мировой архитектуры в поисках красивой скульптуры, которая могла бы украсить его родовое гнездо, то самоотверженным героем, который потерял почти все свое состояние, стараясь сохранить для потомков шедевры, которые в противном случае были

бы раздроблены на щебенку невежественными местными жителями в разгар очередной междоусобной войны либо разрушились под влиянием времени и кислотных дождей. Как бы то ни было, ни одна из предложенных версий не может быть признана единственно верной.

Байрон никогда не встречался с Элгином и не находился в Греции в то время, когда из Парфенона вывозились скульптуры. Ведь когда агенты Элгина начали свою работу, Байрону было от силы лет тринадцать. В первый раз Байрон приехал в Афины 25 декабря 1809 года. Более двух месяцев он провел в доме небезызвестной вдовы Макри, знаменитое гостеприимство которой состояло в том, что она пускала к себе жильцов из путешественников побогаче. В Афинах поэт выражал сожаление по поводу современного состояния города, писал стихи, посещал достопримечательности (до сих пор на одной из колонн в храме Посейдона на мысе Суний можно видеть имя Байрона, собственноручно им начерпанное). Не обошлось как без едких нападок на Элгина, так и без довольно неудачно озаглавленного стихотворения «Афинской девушке», посвященного двенадцатилетней дочери вдовы Макри:

Час разлуки бьет — прости,
Афинянка! Возврати
Другу сердце и покой,
Иль оставь навек с собой¹.

Так и не ясно, что стоит за отвратительной и злобной кампанией против Элгина и вывоза скульптур (это при том, что в ход шли любые оскорбления, начиная с издевательств по поводу умственной неполноценности сына лорда Элги-

¹ Перевод Л. Мея.

на до намеков на заболевание сифилисом или на супружескую неверность леди Элгин). Байрон пока еще не решился выступить в качестве защитника Греции и греческой свободы, за которую впоследствии и умер, но не под пушечным огнем, а от лихорадки. И все же Байрон встретился с агентами Элгина в Афинах. Во время своего второго путешествия в Грецию, которое последовало через несколько недель после первого, у Байрона вышел яростный спор с молодым человеком, приходившимся зятем лицу, ответственному за произведенный о приказу Элгина демонтаж скульптур Парфенона. По дороге в Англию Байрону посчастливилось плыть до Мальты на том самом корабле, на котором, после нескольких лет ожидания, переправляли в Англию последние из «элгинских мраморов». Неизвестно, что именно вызвало враждебное отношение Байрона к Элгину, но совершенно очевидно, что эти стихи Байрона навеяны судьбой Парфенона, судьбой, на которую повлияли и англичане:

Глух тот, кто прах священный не почитит
Слезам горя, словно прах любимой.
Слеп тот, кто меж обломков не грустит
О красоте, увы, невозвратимой!
О, если б гордо возгласить могли мы,
Что бережет святыни Альбион,
Что алтари его рукой хранимы¹.

«Глух тот, кто прах священный не почитит слезами горя...»
Эти строки и положили начало традиции оплакивать бы-
лое величие Парфенона.

¹ Перевод В. Левика.

«ЭЛГИНСКИЕ МРАМОРЫ»

Скульптуры и фрагменты Парфенона, вывезенные из Греции, и в особенности коллекция лорда Элгина, позволяют по-новому осветить современную историю Парфенона. С тех пор как в 1807 году Элгин показал первые из вывезенных скульптур своим друзьям («выставка» состоялась во флигеле за домом Элгина на углу Парк-лейн в Лондоне), его коллекция стала привлекать столько же, если не больше, внимания, как и сам Парфенон. Впечатление от скульптур зачастую было столь же восторженным, как и от самого храма. Рассказывают, что Сара Сиддонс, прославленная актриса того времени, прослезилась (что, впрочем, совсем не удивительно, учитывая ее актерский талант), когда впервые увидела скульптуры с фронтона Парфенона во флигеле за особняком на Парк-лейн. В 1817 году, как раз перед тем, как скульптуры были отправлены в Британский музей, их посмотрел Джон Китс и увековечил свои впечатления в форме сонета «Перед мраморными статуями из собрания лорда Элгина». А свое знаменитое стихотворение «Ода греческой вазе» Китс украсил виньетками, срисованными с фрагмента фриза Парфенона:

Кто этот жрец, чей величавый вид
Внушает всем благоговейный страх?
К какому алтарю толпа спешит,
Ведя телицу в лентах и цветах?¹

Тем временем Гёте поддержал решение британского правительства купить элгинскую коллекцию и тем самым «за-

¹ Перевод Г. Кружкова.

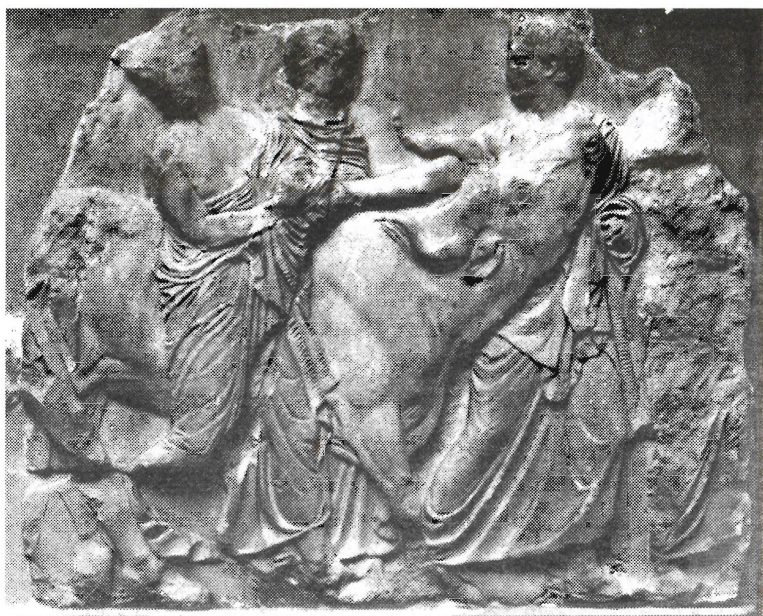


Рис. 4. Существует мнение, что именно эта сцена с фриза Парфенона описана в стихотворении Джона Китса «Ода греческой вазе»

ложить основы нового века великого искусства». Если говорить о впечатлении, которое произвели «элгинские мраморы» то чаще всего цитируют слова скульптора Антонио Кановы, который отклонил заманчивое предложение Элгина принять участие в реставрации скульптур. Канова объяснил это тем, что «даже мысль о том, что этих скульптур можно коснуться резцом, уже будет святотатственной». При этом обычно не упоминают, что столь изящно сформулированным отказом Канова ответил своему, без сомнения, настойчивому клиенту за несколько лет до того, как увидел «элгинские мраморы» собственными глазами.

Со временем во всей Европе и за ее пределами появились копии скульптур из коллекции Элгина. В 1820-х Децимус Бертон использовал мотивы фриза Парфенона, чтобы придать классический блеск парадному входу в лондонский Гайд-парк. Бертон продолжил использовать скульптурные элементы Парфенона, например, при проектировании фасада нового здания клуба «Атенеум» в Лондоне. Гипсовые копии, точно воспроизводящие скульптуры из собрания Британского музея, стали появляться в других музеях, в школах, художественных колледжах и в залах заседаний иностранных правительств. Британское министерство финансов посчитало «элгинские мраморы» действенным инструментом дипломатических отношений и довольно скоро направило копии скульптур Парфенона в качестве подарков королевским дворам Тосканы, Рима, Неаполя и Пруссии (несколько меньшее количество скульптур было отправлено, также в качестве подарка, в Венецию). Принц-регент, будущий король Георг IV, подарил копии всей элгинской коллекции городам Плимут и Ливерпуль. Другим приходилось платить за право обладания копиями скульптур Парфенона. Высокопоставленные особы из Санкт-Пе-

тербурга, Баварии и Вюртемберга были готовы отдать последние сбережения, чтобы получить копии хотя бы части элгинской коллекции. Дирекция Дрезденской галереи поступила более экономно и обменяла подлинную античную статую на уступающую ей по стоимости коллекцию гипсовых копий скульптур Парфенона. Можно предположить, что к середине XIX века в Европе, США и Канаде не было ни одного крупного города, в котором не было бы копий элгинских скульптур. Отдельные покупатели, разумеется, предпочитали копии небольшого размера. Как только коллекция Элгина была доставлена в Англию, скульптор Джон Хеннинг тут же представил на суд покупателей набор маленьких гипсовых копий фриза, которые по сей день можно купить в магазине Британского музея (и которые, согласно каталогу, «идеальны в качестве пресс-папье или в качестве миниатюрного настенного украшения»).

Однако, несмотря на все восхищение, элгинская коллекция не перестает быть объектом внимания еще большего, чем сами руины Парфенона. Прежде всего, скульптуры из собрания Элгина вызвали «шок новизны». Модные художественные теории начала XIX века утверждали, что искусство достигло своего совершенства в греческих шедеврах, созданных в V веке до н. э. Такое мнение возникло на основе замечаний греческих и римских писателей, а также под впечатлением от римских копий ранних греческих произведений. А поскольку путешествие в Грецию в XIX веке считалось экзотическим и опасным, то большинство европейских критиков, рассуждавших об истории искусства, никогда не видели подлинных греческих скульптур V века до н. э. Таким образом, рассматривая «элгинские мраморы», британцы впервые увидели скульптуры той эпохи, которая считалась Золотым веком искусства. И если на од-

них критиков эти скульптуры произвели неизгладимое впечатление, то другим они совсем не понравились. По их мнению, многие из скульптур были в плохом состоянии; некоторые (в частности, метопы) казались откровенно второразрядными и вряд ли могли претендовать на тот уровень «величественности», который от них ожидали. Хорошо известно язвительное замечание Ричарда Пэйна Найта, соперника лорда Элгина и коллекционера, заявившего, что «элгинские мраморы» — это отнюдь не греческие скульптуры V века до н. э., а римские добавления в убранстве Парфенона, выполненные во II веке н. э. Впрочем, как и Канова, Пэйн Найт говорил это еще до того, как увидел коллекцию Элгина собственными глазами: он высказал свое безапелляционное замечание во время обеда с лордом Элгином, когда скульптуры не были еще распакованы.

Но даже после того, как «римская теория» потерпела неудачу, главная достопримечательность коллекции Элгина еще долго вызывала споры. Его коллекция сочетала все самое лучшее и самое худшее, что было в античном искусстве: статуи, слишком совершенные в отношении мастерства древних скульпторов, были несколько невыразительны из-за однообразия фигур и отсутствия подлинной жизненной экспрессии в выражении лиц. Томас Карлэйль, например, имел в виду именно скульптуры с фриза Парфенона, когда поддразнивал художника Дж. Ф. Уоттса (который держал некоторые гипсовые копии «элгинских мраморов» в своей студии): «Да среди них нет ни одного умного лица! Я бы распрощался с ними без всякого сожаления». Несколько десятилетий спустя Э. Р. Доддс выражает подобное неудовольствие в первых главах своей книги «Греки и иррациональное» — одной из самых значительных работ об античном мире, изданных в XX веке (блестящее исследование

Доддса посвящено темным, «примитивным» аспектам греческой культуры). В первой главе Доддс рассказывает следующий эпизод, произошедший в Британском музее около скульптур Парфенона:

...ко мне подошел молодой человек и обеспокоено сказал: «Стыдно в этом признаться, но все эти греческие скульптуры меня совершенно не трогают. Они такие рациональные».

Возможно, именно в тот момент, отвечая на реплику молодого человека, Доддс и задумал свою книгу «Греки и иррациональное».

ЗНАЧИТ, БАЙРОН БЫЛ ПРАВ?

Некоторые посетители Британского музея замечали, что элгинские скульптуры здесь «не на своем месте». Подобное замечание основано на том, что произведения искусства, созданные под ярким афинским солнцем, неизбежно теряют часть своей жизненной силы, когда оказываются выставленными в мрачной атмосфере Блумсбери: за окном музея неласковая английская погода, а в самом музее — приглушенные голоса огромного количества послушных посетителей. Вирджиния Вулф признавалась, что предпочитает жизненность греческой трагедии (у которой «все в рыжеватых волосках тело») скульптурам, деликатно притаившимся в мрачноватых коридорах Британского музея. А для Томаса Гарди, если верить его стихотворению «Рождество в зале, где выставлены элгинские скульптуры», предпочтительнее именно такое — «музейное» — расположение скульптур. Однако вопрос о размещении скульптур, как прави-

ло, сводился к другому вопросу, ставшему предметом самого длительного в мире спора об искусстве: следовало ли Элгину снимать скульптуры с Парфенона? Следовало ли отправлять их в Британию? Следует ли вернуть скульптуры Греции? Короче говоря, был ли прав Байрон?

Этот спор продолжается уже двести лет. По этому поводу было высказано много обидных замечаний и пролито много слез. Мы прекрасно помним кадры, запечатлевшие слезы блистательной актрисы Мелины Меркури, министра культуры Греции, во время посещения Британского музея в 1983 году. Упреков удостоились обе спорящие стороны. Британии напомнили о ее колониальном прошлом и о том, что она была не в силах удержать империю, а теперь держится обеими руками за награбленное добро. Греция не внушала доверия, как молодое балканское государство, недостаточно развитое для того, чтобы ему можно было доверить культурное наследие мирового значения. Политики высказывались то за, то против возвращения скульптур. Сменявшие друг друга греческие правительства сочли скульптуры Парфенона символом национального единства и требовали их возвращения, полагая это первым шагом к национальному объединению. Точно так же, придя к власти и сменяя друг друга, лейбористские правительства Британии забыли о данных в предвыборную пору обещаниях вернуть скульптуры в Афины. Между тем спор между Афинами и Лондоном породил целый ряд вопросов относительно культурного наследия в целом: кому принадлежит Парфенон и другие памятники мирового значения? Следует ли возвращать культурные богатства той стране, из которой они были вывезены, или музеи, напротив, должны гордиться теми экспонатами, которые находятся в их коллекциях? Является ли Парфенон особым случаем и если да, то почему?

Кто бы ни был прав в этом непрекращающемся споре (а затронутые в нем вопросы гораздо серьезнее, чем это кажется участникам дискуссии), совершенно ясно одно: благодаря этому спору Парфенон остается объектом пристального внимания со стороны деятелей культуры. И не без посторонней помощи, разумеется. Как мы уже убедились, Парфенон принадлежит к элитным памятникам культуры, историческое значение которых отступает на задний план перед их известностью. Когда мы посещаем Акрополь или тот зал Британского музея, где выставлены «элгинские мраморы», мы делаем это не только для того, чтобы посмотреть на произведения античного греческого искусства. Хотя существует немало античных храмов, больших по размеру и гораздо лучше сохранившихся, они не привлекают нашего внимания. Мы следуем по стопам тех, кто до нас посещал великие памятники искусства (поэтому мы и фотографируемся на фоне знаменитых шедевров). Мы отдаем дань тому символу, который был вписан в нашу культурную историю от Китса до Фрейда, от Фрейда до Нэшвилла. Но в случае с Парфеноном следует принимать во внимание еще кое-что. Мы посещаем Парфенон, потому что за него боролись несколько поколений, потому что он не оставляет нас равнодушными и провоцирует государство вмешаться в этот спор о судьбе культурного наследия. Это особый памятник культуры, другими словами, за него стоит бороться. Не самое приятное, но очевидное заключение звучит следующим образом: если бы Парфенон не был разрушен, он никогда бы не стал столь знаменитым.

ГЛАВА 2

«ХРАМ, КОТОРЫЙ НАЗЫВАЕТСЯ ПАРФЕНОН»

ВООРУЖИВШИСЬ ПУТЕВОДИТЕЛЕМ

С античных времен до нас дошло только одно краткое описание Парфенона. Оно составляет всего один абзац в книге «Описание Эллады», написанной восторженным путешественником, оказавшимся в Греции во II веке н. э., почти через шестьсот лет после возведения Парфенона. Греческие и римские писатели, в отличие от современных авторов, непрестанно восхищающихся храмом Афины, писали о Парфеноне мало. Впрочем, не так уж и мало, как это может показаться сейчас. Ведь на протяжении веков был утрачен огромный пласт античной литературы: не сохранилось практически все то, что по каким-либо причинам, а иногда просто по воле случая не было переписано средневековыми переписчиками. Так, для потомков безвозвратно утерян трактат Иктина, одного из архитекторов Парфенона, а также по меньшей мере два многотомных сочинения, посвященных афинскому Акрополю и, в частности, храму Афины Паллады. Поэтому, чтобы понять, как воспринимался Парфенон в античности, нам остается полагаться на описание, сделанное Павсанием — греческим писателем, жившим на западном побережье Малой Азии и написавшим нечто вроде античного аналога путеводителя

«Блю гайд». Павсаний путешествовал по Греции в то время, когда она уже стала тихой римской провинцией, не имеющей собственной армии, хотя из памяти греков еще не изгладились горькие воспоминания о жестоком римском завоевании во II веке до н. э. Во времена Павсания, во II веке н. э., Афины были известны как город философов и поэтов, хранитель античного «культурного наследия», а афинские памятники были так же привлекательны для путешественников, как и сейчас.

Прибыв в Афины, Павсаний, в отличие от Фрейда, направился напрямик на афинский Акрополь. В первом томе своего десятитомного труда Павсаний рассказывает о том, как он добрался до греческого берега около Афин, как плыл на корабле мимо святилища на мысе Суний, на колонне которого Байрон позже нацарапает свое имя. В Афинах же перед путешественником предстало огромное количество самых занимательных достопримечательностей: статуи, выполненные прославленными греческими скульпторами, могилы знаменитых людей, правительственные здания, святилища, картины, изображающие великие победы афинян в эпоху расцвета до римского завоевания (точнее, до того, как Филипп Македонский положил конец афинской независимости в IV веке до н. э.). Однако в середине первого тома Павсаний ведет своего читателя уже только по одной, «крутой и обрывистой» дороге, идущей на Акрополь (схема 3).

В те времена Акрополь не был, как сейчас, голой скалой, на которой одиноко возвышаются отдельные строения, четко очерченные на фоне чистого неба. Акрополь был не только главным афинским святилищем, но и важнейшим памятником гражданской славы. Именно поэтому на Акрополе было так много статуй, усыпальниц и до-

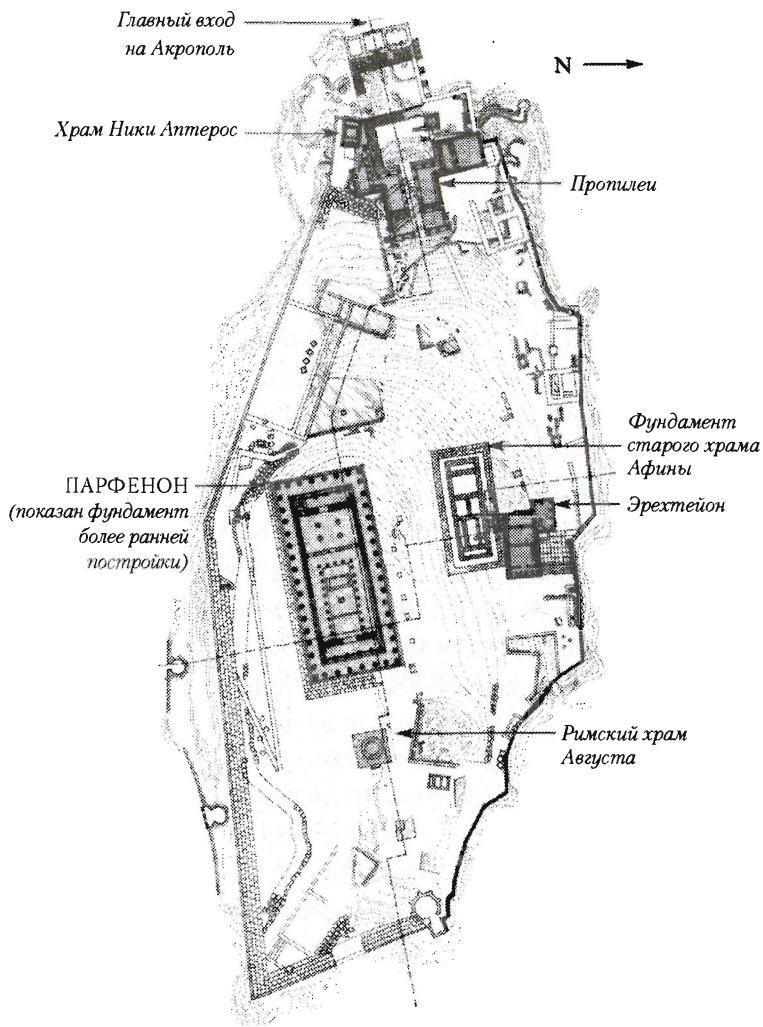


Схема 3. План древнего Акрополя

стопримечательностей, многие из которых описаны Павсанием. Он рассказывает нам об их происхождении, описывает их историю, перекликающуюся подчас с более или менее любопытными древними мифами и легендами. Вот, например, легенда об отце Тесея, Эгее, который бросился в море как раз в том месте, где находится небольшой храм богини Ники Аптерос (Бескрылой Победы). А вот скульптуры Граций, которые, как гласит легенда, были созданы самим Сократом, величайшим философом, жившим в V веке до н. э. (красивая легенда, однако сейчас мы склонны полагать, что статуи были выполнены его тезкой — ничем не примечательным фиванским скульптором). Пораженный огромным количеством произведений искусства, находящихся на Акрополе, Павсаний предупреждает нас, что будет описывать только самые значительные из них. А затем подробно рассказывает о небольшом камне, на который, согласно преданию, однажды присел отдохнуть Силен, один из веселых спутников бога Диониса. За этой историей последовала другая, а за ней еще одна...

Однако когда наконец наступает черед «храма, который называется Парфенон», рассказ Павсания становится совсем невыразительным. Он отнюдь не восхищается храмом, не наделяет его восторженными эпитетами. Сначала Павсаний кратко описывает сцены, изображенные на двух фронтонах Парфенона: «Когда вы рассматриваете так называемый передний фронтон, вы можете увидеть, что его скульптуры изображают рождение Афины. Сюжет заднего фронтона составляет спор Афины и Посейдона за господство над Аттикой». Свой рассказ Павсаний заканчивает описанием двух скульптурных портретов, которые находились в храме. Это портрет римского императора Адриана,

страстного почитателя греческой культуры, который не жалел денег на то, чтобы отреставрировать город во II веке н. э. (включая, если верить Пэйну Найту, и создание скульптур Парфенона). Другой скульптурный портрет, «который стоит у двери», изображает Ификрата, афинского стратега, жившего в IV веке до н. э. и, как расплывчато пишет об этом Павсаний, «сотворившего множество замечательных дел». Память, впрочем, служит Павсанию просто великолепно. В своем «Описании Эллады» он рассказывает и о росписи Парфенона, изображающей Фемистокла, афинского полководца (впоследствии сосланного), жившего в V веке до н. э., и о портрете некоего Гелиодора, могилу которого Павсаний видел по пути в Элевсин. Но отнюдь не эти памятники привлекают внимание рассказчика.

Дело в том, что в продолжение своего рассказа Павсаний уделяет в целом примерно двадцать строк только одному объекту: безвозвратно утерянной статуе богини Афины Паллады, которая занимала в храме центральное место. Статуя была выполнена из золота и слоновой кости, писал Павсаний, и возвышалась в храме, облаченная в пеплос. На голове Афины был искусно выполненный шлем, в центре которого был изображен сфинкс, а по бокам — грифоны. Грудь богини закрывала эгида, в центре которой располагалось выполненная из слоновой кости голова Медузы Горгоны, одного из побежденных Афиной чудовищ. Согласно греческой мифологии, Медуза Горгона, женщина-чудовище со змеями вместо волос, обладала способностью своим взглядом превращать в камень все живое, пока богиня Афина не помогла отважному Персею обезглавить чудовище. Статуя Афины стояла на пьедестале, который, в свою очередь, тоже был украшен скульптурами, изображающими сцены из мифа о Пандоре — первой смертной жен-

щине. Здесь Павсаний уточняет: «До Пандоры, — настаивает он, — женщин не существовало». И действительно, создание Пандоры можно считать поворотной точкой в истории человечества, потому что Пандора стала тем коварным даром, который боги преподнесли людям за их непослушание: Пандора, как и Ева, явилась началом всех человеческих несчастий.

Статую Афины можно узнать по некоторым особенным атрибутам этой богини. В левой руке Афина сжимает копье, а в правой держит статую богини Ники. Как пишет Павсаний, одна только статуя богини Ники в высоту была «четыре локтя». Наконец, рядом со статуей богини Афины находятся щит и змея, «вероятно, изображающая Эрихтония». Павсаний полагает, что его читателям известно, что Эрихтоний был сыном целомудренной богини Афины, которого она, согласно греческим мифам, зачала чудесным образом. Однажды Афина отправилась к богу-кузнецу Гефесту, чтобы тот изготовил ей новое оружие. Гефест проникся страстью к Афине, но Афина, будучи целомудренной девой, не допустила его до себя, и тот пролил семя на ногу богини. Афина с отвращением клочком шерсти вытерла это семя и бросила на землю. Из этого брошенного на землю семени родился Эрихтоний, по одной легенде — в облике змеи, по другой — в облике ребенка. Эрихтоний считается одним из основателей Афин.

Несмотря на то, что рассказ Павсания очень краток, он для нас чрезвычайно важен, потому что помогает воссоздать облик Парфенона в античные времена. Без этого описания у нас было бы очень мало «зацепок» для воссоздания древней истории храма, если, конечно, такими «зацепками» можно посчитать несколько сохранившихся скульптурных фрагментов фронтона. До сих пор остается загадкой, и

в этом мы убедимся в дальнейшем, насколько точно скульптурная группа над главным входом воспроизводит в мраморе рождение Афины, которая, не без божественного вмешательства в законы природы, родилась из головы своего отца Зевса — сразу взрослая и вооруженная. Существуют сомнения относительно того, как на другом фронтоне скульпторам удалось изобразить сцену, которую Павсаний называет «спором Афины и Посейдона» за господство над Аттикой. Победила в этом споре Паллада, подарившая Афинам оливковое дерево, а не соленый источник — символ моря, как это сделал Посейдон. Разумеется, Павсаний мог трактовать скульптурные сцены не так, как другие посетители или создавшие скульптуры мастера (современные комментаторы сошлись во мнении, что в некоторых местах своего «Описания Эллады» Павсаний не совсем точен в деталях).

Но как бы там ни было, рассказ Павсания, как очевидца, может послужить для нас отправной точкой в воссоздании внешнего облика Парфенона и великолепной статуи богини Афины. Статуя была лишь покрыта золотом и слоновой костью, которые прикреплялись на деревянную основу, то есть внутри статуя была полый (и действительно, еще античные авторы шутили, что внутри таких полых статуй, как статуя Афины, запросто могли водиться мыши). Честно говоря, если верить описанию Павсания, на современный взгляд статуя Афины выглядит несколько аляповато. В ее убранстве использованы самые разные материалы, она тяжеловесна и далека от «классического идеала», каким мы его себе представляем. Более того, все попытки воссоздать статую Афины лишь усиливают это впечатление (рис. 3). Однако вполне очевидно, что статуя Афины была в храме основным объектом.

Как ни парадоксально, то, что осталось за рамками рассказа Павсания, привлекает столько же внимания, сколь и само его повествование. Павсаний детально описывает статую Афины, но при этом совсем не говорит об архитектуре Парфенона, которой в дальнейшем так восхищались путешественники. Павсаний не упоминает даже имен скульпторов и архитекторов. Современных студентов, изучающих античное искусство, просто сбивает с толку то, что Павсаний ни словом не обмолвился о метопах и скульптурах фриза, который окаймляет все здание. Ведь именно фриз Парфенона стал для нас образцом античного искусства, его (как говорится в одной современной книге) «спокойной и сдержанной красоты», воплощающей все, что мы любим или не любим в греческом искусстве V века до н. э. Чем объяснить молчание Павсания? Неужели он мог просто не заметить фриз? Был ли он по натуре своей человеком ненаблюдательным или же просто-напросто устал, когда добрался до Парфенона? А может быть, было трудно разглядеть фриз? Ведь он располагается достаточно высоко за внешней колоннадой и, возможно, был плохо виден даже самым внимательным посетителям в античные времена. Или дело в том, что Павсаний оценивает скульптуры фриза гораздо ниже, чем статую Афины Паллады? Разумеется, любое из этих предположений имеет право на существование. На мой взгляд, наиболее вероятным кажется последнее из выдвинутых предположений; оно, по крайней мере, объясняет, почему Павсаний обошел молчанием те метопы, которые видны лучше других. Но какое бы объяснение мы ни выбрали, оно показывает, насколько сложно представить себе Парфенон таким, каким его видели и воспринимали античные люди.

АФИНА НАРЯЖЕНА, КАК УЛИЧНАЯ ДЕВКА

То, о чем умалчивает Павсаний, может быть восстановлено благодаря написанным на несколько десятилетий раньше сочинениям Плутарха — греческого ученого и писателя, жившего в эпоху римского завоевания (конец I — начало II века н. э.). Плутарху принадлежат различные научные сочинения от специальных трактатов на самые разнообразные темы (например, о том, можно ли считать водных животных умнее наземных), до практических советов относительно семьи и брака. Но начиная с XVI века, когда из популярных в то время английских переводов сочинений Плутарха Шекспир черпал исторический колорит для таких произведений, как «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра» и «Кориолан», широкую известность приобрели оставленные Плутархом «Жизнеописания выдающихся греков и римлян». Всего этих описаний более сорока. Среди них есть и жизнеописание Перикла — афинского аристократа, идеолога демократии, полководца и поджигателя войны, а также инициатора строительства Парфенона в 440-х годах до н. э.

Перикл — фигура неоднозначная. Он был, без сомнения, блестящим политиком. В середине V века до н. э. афиняне неоднократно избирали Перикла стратегом (по сути, главнокомандующим, но с гораздо более широкими полномочиями). Сторонник демократической группировки, Перикл контролировал политический процесс в манере, которая, как говорят, шла вразрез с его демократическими убеждениями. Великолепный и полный рассказ о Перикле принадлежит Фукидиду, греческому историку, жившему в V веке до н. э. и составившему хронику Пелопонесской войны между Афинами и Спартой. Ранее в своей «Истории»

Фукидид вкладывает в уста Перикла трогательную речь, которую принято считать манифестом афинской демократической культуры (предполагается, что Перикл произнес эту речь над телами воинов, павших в первый год войны): «Называется наш строй демократией, потому что власть у нас дана не кучке олигархов, а большинству народа... Мы любим красоту без прихотливости и мудрость без изнеженности... Государство наше по праву может называться школой Эллады...» С тех пор подобная вдохновенная аргументация использовалась для утверждения различных «ценностей цивилизации» (например, во время Первой мировой войны такого рода лозунги были написаны на лондонских автобусах).

Но это только одна сторона личности Перикла. Некоторые другие аспекты его деятельности могут показаться нам менее приятными. Как многие сверхдержавы, Афины не видели противоречия в том, чтобы сочетать демократический способ управления внутри государства с захватнической внешней политикой. Практически не подлежит сомнению, что именно под влиянием Перикла постепенно ужесточилось отношение Афин к своим «союзникам» вне Греции. История сохранила мрачное предание о том, что Перикл приказал распять предводителей восстания на острове Самос. Через десять дней, когда мятежники были еще живы, Перикл приказал вогнать им головы в плечи и оставить их тела непохороненными. Так, по крайней мере, утверждал один самосский патриот полтора века спустя. Перикл был также одним из поджигателей войны со Спартой, — войны, в которой в 404 году до н. э. Афины потерпят полное поражение и понесут огромные потери. Демократия пошатнется, и к власти придет (правда, ненадолго) жестокая спартанская олигархия.

Плутарх описывает эту ситуацию несколько иначе. Он сомневается в правдивости ужасной истории с распятием мятежников на Самосе. Следует помнить, что Плутарх писал более чем через пятьсот лет после смерти Перикла, когда Афины V века до н. э. уже стали частью славного прошлого. Наверное, поэтому у историка не возникает сомнений относительно мудрости, честности и военного опыта Перикла. Плутарх особенно восхищается тем, что можно считать самым значительным достижением Перикла — масштабными планами строительства, которое Перикл развернул в Афинах. Плутарх не без сожаления замечает, что возведенные в ту эпоху сооружения — единственное напоминание о былых богатстве и могуществе государства эллинов.

При всем значении и важности Парфенона «строительная программа Перикла», как выражаются современные историки, подразумевала возведение и других сооружений. Постройка Парфенона была только частью радикальной перестройки всего ансамбля афинского Акрополя. Был построен парадный вход на Акрополь (Пропилеи), который Фукидид назвал главным сооружением всего ансамбля. Пропилеи обошлись не дешевле самого Парфенона или расположенного на склоне Акрополя Одеона (здания, предназначенного для музыкальных и поэтических состязаний — именно там афинские драматурги устраивали предварительные просмотры своих спектаклей, а комедиографы шутили, что форма Одеона воспроизводит форму гаяловы самого Перикла). Между Парфеноном и Пропилеями предполагалось построить новое святилище Артемиды, а также два меньших по размеру храма, посвященных Афине (так называемый Эрехтейон, известный своими кариатидами) и богине победы Нике (храм Ники Аптерос). Оба эти сооружения были закончены уже после смерти

Перикла, в 429 году до н. э. Помимо этого, под руководством Перикла осуществлялись реставрационные работы святилища Деметры в Элевсине, а также постройка доходных домов, оборонительных стен и гимнасиев.

Плутарх, в отличие от Павсания, называет имена почти всех архитекторов и скульпторов, работавших над воплощением замыслов Перикла в жизнь. Это дает нам возможность составить представление о лучших мастерах той эпохи: Иктин и Калликрат, построившие Парфенон; Мнесикл, по проекту которого были возведены Пропилеи; Коройбос, не доживший до того момента, когда завершилась шедшая под его руководством реставрация святилища Деметры в Элевсине; и, конечно же, Фидий, скульптор, автор внутреннего убранства Парфенона, выполненного из золота и слоновой кости, а также выступавшего и архитектором всего комплекса. Если, следуя за Плутархом, мы обратимся к отношениям, установившимся между Периклом и Фидием, то увидим блестящий союз политика и гениального художника, который еще не раз повторится в истории: Перикл и Фидий, папа Юлий II и Микеланджело (и, если уж на то пошло, Гитлер и Шпеер).

Плутарх подробно описал то воздействие, которое строительные работы в Афинах оказали на город и его жителей. В Афинах трудилась целая армия плотников, скульпторов, граверов, художников, медников и позолотчиков. Торговцы, купцы, рудокопы привозили в город свои товары, необходимые для строительных работ. Наверное, каждый житель города внес свою лепту в строительство, в особенности строители дорог и канатных дел мастера — ведь в них в ту пору нуждались, как никогда. Мастера, трудившиеся на Акрополе, работали без отдыха и старались изо всех сил, чтобы строительство было закончено в срок. Очевидно,

Плутарх хорошо представлял себе, как и мы, что такое незавершенный в срок проект, поэтому его восхитила та скорость, с какой были выполнены работы на Акрополе. «Больше всего, — писал он, — удивляет быстрота работ». В этом, по мнению Плутарха, заключается парадокс: здания, которым суждено будет простоять века, были построены буквально по мановению ока. С момента своего появления, продолжает историк, такие здания уже кажутся старыми и почтенными, однако остаются новыми, «будто нетронутыми временем», даже пятьсот лет спустя.

Однако у строительной программы Перикла были и свои противники. Плутарх считает, что Перикл сумел выдержать неблагоприятную критику, которая была направлена против его замыслов. Но совершенно очевидно, что во времена Плутарха (как, впрочем, уже и в V веке до н. э.) Парфенон и другие строения, возведенные под руководством Перикла, были причиной жарких споров. Этот архитектурный проект, как и многие другие, связывали со скандалом на почве любовных походов и казнокрадства. Так, Фидия обвиняли в краже золота, отпущенного на статую Афины Паллады. Как пишет Плутарх, Фидий так расположил на статуе золотые листы, что их можно было снять и взвесить, так что обвинения были признаны безосновательными. По другим слухам, Перикл использовал свои якобы деловые встречи с Фидием в качестве прикрытия для тайных свиданий с прекрасными почитательницами искусства. При этом устройством свиданий занимался сам архитектор. Скандал коснулся и некоторых сцен, украшающих щит Афины. Сюжет, о котором идет речь, довольно часто использовался для украшения античных храмов и споров не вызывал: храбрые греки сражаются против мифологических женщин-воительниц амазонок. Но среди легендарных грече-

ских воинов современники разглядели знакомые черты: «Лысый старик, поднимающий обеими руками глыбу, был очень похож на Фидия, а один из греческих воинов, сражающийся с амазонкой, был наделен прекрасными чертами Перикла». Святотатство или непомерное тщеславие? Неизвестно, но Фидия, как пишет Плутарх, посадили в тюрьму, где великий скульптор впоследствии умер от болезни. Согласно другим свидетельствам, у этой истории был совсем иной конец. Разумеется, если верить Плутарху, кажется невероятным, что несколько лет спустя тот же самый Фидий поставил свое имя на еще одном творении из золота и слоновой кости — на статуе Зевса для святилища в Олимпии.

Плутарх также утверждает, что в середине V века до н. э. были более серьезные — политические — возражения против постройки Парфенона. Противники Перикла считали, что постройка храма — это лишь пустая трата денег, к тому же оскорбительная (что, пожалуй, было не лишено смысла) для союзных полисов, чей вклад в расходы на оборону Эллады растрачивается на убранство Афин. Плутарх вкладывает в уста сторонников оппозиции резкие высказывания: «Греция может подумать, что ее оскорбляют, что ее отдали на милость тирана: ведь та дань, которую мы взяли с нее силой во время войны, идет на украшение нашего города, словно куртизанки, драгоценностями, статуями и храмами, которые стоят огромное состояние». Почти нет сомнений в том, что эти слова Плутарх придумал сам, чтобы иметь возможность привести еще более резкий ответ со стороны Перикла. Тем не менее обвинение в том, что «Афина наряжена, как уличная девка», а также сомнения в том, что это строительство укрепило мощь Афин, стали неотъемлемой частью истории Парфенона.

Эти обвинения берут свое начало за несколько десятилетий до того, как был выработан план застройки Акрополя. Речь идет об одном событии начала V века до н. э., имеющем особую важность для формирования самосознания античных греков, — о греко-персидских войнах, которые завершились в 479 году до н. э. пусть и дорого обошедшейся, но победой греков. Эти войны оказали огромное влияние на историю Греции в последовавшее за ними столетие и наложили свой отпечаток практически на каждый аспект постройки Парфенона, включая (в чем мы потом убедимся) и его декоративное убранство.

Как все самые знаменательные победы, эта победа греков была одержана, несмотря на различные неблагоприятные условия. Персы стремились взять реванш за урон, нанесенный их гордости в 490 году до н. э., когда они напали на Грецию сравнительно небольшими (для них) силами, а афиняне, чем они с тех пор не переставали хвастаться, отразили их нападение, блестяще выиграв кровавую битву при Марафоне. В 480 году персы вновь напали на Грецию, но теперь персидское войско, как о том свидетельствует, не без патриотического преувеличения, греческий историк Геродот, достигало пяти миллионов человек. И этого было более чем достаточно, ведь греков, как свидетельствуют современные подсчеты, было не больше шестисот пятидесяти тысяч.

Неожиданную победу греков можно объяснить следующими обстоятельствами. В борьбе против Персии Афины получили поддержку со стороны даже самых сепаратистски настроенных (либо, прибегая к эвфемизму, «подчеркнуто независимых») греческих городов-государств. Даже временная угроза со стороны Персии поборола их обычную враждебность. Нельзя забывать и о готовности греков

пойти на любые жертвы, чтобы добиться успеха. Триста героев-спартанцев (или жертв идеологической обработки?) на самом деле пошли на самоубийство, пытаясь не пропустить персов у Фермопил (Уильям Голдинг, будучи в более благодушном настроении, чем во время прогулки к Парфенону, видел в предводителе спартанцев мученика, терпящего страдания во имя свободы от персидского деспотизма: «Благодаря спартанскому царю Леониду я могу идти, куда хочу, и писать, что хочу. Это он сделал нас свободными...»). В то же время жителей Афин эвакуируют, а персы, на пути к своему поражению, разрушают город, грабят и поджигают храмы и другие памятники афинского Акрополя.

Но как долго можно упиваться победой? Несмотря на то что в 479 году персы ушли с территории Греции, греки предполагали, что рано или поздно персы нападут снова. Для того чтобы обеспечить свою безопасность, большие и маленькие греческие полисы объединились на достаточно свободных условиях в военный союз. Сначала в союз входило не больше ста городов, но в середине V века до н. э. их было уже более двухсот. Главой и стратегическим центром союза стали Афины. Каждый город, входивший в союз, должен был вносить определенную сумму (форос) или поставлять полностью оснащенные военные корабли. Военные резервы и казна союза хранились на острове Делос (отсюда и современное название союза — Делосский). В последующие двадцать пять лет греки периодически выступали против персов. Среди успехов той поры можно назвать громкую победу греческого флота у реки Эвримедонт (Малая Азия), а среди поражений — разгром греков в Египте. Но это были совсем не те действия, к которым готовились члены Делосского союза.

Дело в том, что уже давно некоторые полисы, входившие в состав союза, были более обеспокоены афинскими амбициями, чем угрозой со стороны Персии, так как афинские стратеги намеревались превратить союз свободных полисов в жестко контролируемую империю. Поворотным моментом стал 454 год до н. э., когда казна Делосского союза была перенесена с острова Делос в Афины. Афины стали тратить союзные средства на собственные нужды, в частности — на постройку Парфенона. Все военные и политические решения принимались теперь не союзными полисами сообща, а только Афинами. Греческие полисы заметили эти особенности афинской политики гораздо раньше. Несмотря на то что в Делосский союз добавлялись все новые члены, но уже с 470-х годов до н. э. некоторые города хотели выйти из союза и не платить форо́с, который все больше напоминал имперские поборы. Такое поведение полисов не могло быть не замечено Афинами. Изменники насильно возвращались в союз и были вынуждены публично признать свою неправоту. Для осуществления контроля Афины действовали самыми разнообразными способами: против мятежников можно было выставить военные гарнизоны, можно было разрушить оборонительные сооружения непокорного города, а собственные действия рассматривать исключительно с точки зрения афинского права, призванного защищать исключительно интересы Афин и афинских союзников.

Поиск средств на возведение Парфенона и осуществление строительных работ неотделимы от афинских имперских амбиций и связанных с этим удач, споров и разочарований. Описание Афин 440-х годов до н. э., сделанное Плутархом, может оказаться в чем-то неточным. Плутарх говорит о четко спланированной централизованной программе граждан-

ского строительства, к осуществлению которой было привлечено множество специалистов. Однако такие выводы Плутарх мог сделать, принимая во внимание не реальную ситуацию в Афинах в V веке до н. э., а современные ему программы городского переустройства, проводимые римскими императорами. Плутарх подчеркивает, что к строительным работам было привлечено огромное количество людей, но забывает, что большая часть работ (и, разумеется, самая тяжелая) была выполнена рабами. И тем не менее рассказ Плутарха остается для нас ценным свидетельством того, какими спорами и противоречиями был окружен Парфенон с самого начала своего существования. Считается, что Парфенон был воздвигнут в честь богини Афины. Очень может быть. Но для какой-то небольшой части афинян он мог также служить свидетельством растраченных денег из государственной казны. Если говорить о союзниках, то некоторые из них, возможно, и были довольны тем, как распорядились их деньгами (следует помнить, что у всех империй всегда есть восторженные сторонники среди подданных), но другие могли видеть в Парфеноне лишь символ своего унижения.

ТОЛЬКО САМОЕ ОСНОВНОЕ

Мы можем составить только самое общее представление о том, как воспринимали Парфенон древние греки и римляне. Наиболее достоверно о прошлом Парфенона свидетельствуют сами его руины (которые, в чем мы убедимся позже, могут быть интерпретированы совершенно по-разному) и описания Павсания и Плутарха, прочие сведения крайне неоднозначны. До нас дошли некоторые фрагменты произведений других античных писателей, в которых говорит-

ся о Парфеноне: например, в жизнеописании Деметрия Полиоркета, написанном Плутархом, говорится о том, что этот полководец, живший в IV веке до н. э., какое-то время провел в Парфеноне (естественно, получив на это разрешение): «Афина, как говорили, развлекала его и была ему радушной хозяйкой, несмотря на то, что гостем он был не слишком аккуратным и вел себя не так, как полагается в присутствии девы». Довольно часто, когда речь идет о Парфеноне, все внимание уделяется огромной статуе Афины. Римский эрудит Плиний сообщает, что статуя Афины была двадцать шесть локтей в высоту, описывает украшения на ее щите и сандалиях (которые, согласно свидетельству одного греческого лексикографа II века н. э., относились к «этрусскому типу»). А Аристофан в своей комедии «Всадники», которая впервые была поставлена в самый разгар войны между Афинами и Спартой (когда творению Фидия было не больше десяти лет), шутит по поводу пирогов, которые Афина сама испекла своей огромной «рукой из слоновой кости».

Соединив все имеющиеся в нашем распоряжении свидетельства, мы вполне можем воссоздать облик утраченной статуи, чтобы распознать ее античные копии из мрамора, бронзы и терракоты, выполненные в меньшем масштабе, а также узнать изображение статуи Афины на монетах и геммах. Если не считать монет, то в настоящее время таких копий насчитывается более двухсот. Сверх того, копии статуи Афины чрезвычайно разнообразны: от точных копий фидиевского оригинала до достаточно вольной трактовки известного шедевра; от статуй, которые вполовину меньше оригинала, до миниатюрных фигурок не больше сантиметра в высоту; от воспроизводящих голову статуи Афины подвесок, найденных в захоронении одной богатой житель-

ницы Крыма в IV веке до н. э. (о чем свидетельствует Павсаний) до огромной мраморной копии высотой три с половиной метра, которая во II веке до н. э. была заказана для царской библиотеки в Пергаме (Малая Азия). Что бы ни вдохновляло на создание этих копий — благочестие, любовь к искусству, торговля сувенирами или (как в случае молодой и дерзкой пергамской династии) желание нажиться на культурном наследии Афин, — мы видим, какое влияние оказала на античный мир статуя Афины из Парфенона, и это влияние гораздо сильнее, чем мы можем представить, полагаясь только на античную литературу.

Если вернуться в Афины, то и там можно найти свидетельства, позволяющие взглянуть на Парфенон под неожиданным углом. Одной из навязчивых идей античной афинской демократии была общественная ответственность. В своем стремлении к открытости и прозрачности управления греческие властители представляли для всеобщего обсуждения различные официальные решения и отчеты о финансовых операциях, содержание которых выбивалось на камне, «чтобы их мог прочитать любой» (другой вопрос состоит в том, сколько афинян в V веке до н. э. умело читать, даже если предположить, что они интересовались этими скучными бюрократическими сведениями). Среди нескольких тысяч подобных документов, дошедших до наших дней, есть несколько, относящихся к Парфенону. В пятой главе мы подробнее остановимся на их содержании. Для афинян такие надписи были средством борьбы с растратами и воровством, а для нас они являются свидетельствами существования драгоценных памятников искусства, которые некогда наполняли храм — от персидских кинжалов и сломанных скамеек до золотых чаш и лир из слоновой кости.

Очень показательны в этом смысле несколько фрагментов надписи, в которых говорится о вещах, необходимых для строительных работ в целом и для возведения статуи Афины. Текст, которым мы располагаем, составляет лишь десятую часть оригинала. Более того, до сих пор не совсем ясно, каким образом следует соединить имеющиеся в нашем распоряжении фрагменты. А та легкость, с какой ученые восполнили недостающие фрагменты текста, кажется результатом работы их собственной фантазии. Тем не менее имеющегося текста достаточно, чтобы установить точную дату начала строительства Парфенона: храм строился с 447—446 года до н. э. (в античных Афинах началом года считался день летнего солнцестояния) и был завершен в 433—432 году до н. э. Некоторые фрагменты текста позволяют нам понять, в каком порядке проводились работы. В течение первого года были выделены средства на добычу и доставку в Афины мрамора (вероятно, речь идет о начале масштабных работ по добыче мрамора в каменоломнях на горе Пентеликон в восемнадцати километрах от Афин и доставке мрамора в город). Затраты, предусмотренные в 444—443 году до н. э. на древесину, связаны с возведением строительных лесов. А о том, что к 438—437 году до н. э. статуя Афины Паллады была уже завершена, свидетельствует продажа золота, оставшегося после окончания работ.

Разумеется, мы многого не знаем о том, каким был Парфенон в античные времена. И дело здесь не только в невезении: ведь, к несчастью, утрачены именно те античные тексты, которые могли бы дать ответ на интересующие нас вопросы, а волею случая оказались разрушены именно те части храма, которые нам бы очень хотелось сохранить. Конечно, в какой-то степени так и есть: сейчас мы могли бы знать о Парфеноне гораздо больше, если бы

в 1687 году турки не устроили в храме пороховой склад, сделав памятник античности очевидной мишенью для своих соперников венецианцев. В результате атаки венецианцев в храм попало ядро, и произошедший взрыв причинил зданию и скульптурам Парфенона, как это будет видно в следующей главе, непоправимый ущерб. Но предметом спора являются и другие факты, которые гораздо важнее для нашего понимания античности как единого целого. Изучая Парфенон, мы видим, насколько хрупкими являются наши представления о греческой и римской цивилизации. Более того, нас ожидают многочисленные препятствия (или неудачи — смотря как вы к этому относитесь), которые возникают даже при малейшей попытке описать, объяснить или осмыслить античную культуру. Другими словами, изучая такой памятник, как Парфенон, мы размышляем, переживаем, пытаемся произвести реконструкцию или просто-напросто высказываем догадки — все это лежит в основе любого исследования античного мира и античной культуры.

Вызывает сомнения даже то, как правильно называть храм. У греков самым распространенным было название «гекатомпедон», что означает «длиной в сто футов». Таким названием храм, возможно, был обязан какой-то своей детали, или же это слово могло означать просто «большой». Однако мы, как и Павсаний и его читатели, называем храм Парфенон. Но почему? Согласно общепринятому мнению, Парфеноном называлось одно из внутренних помещений храма, впоследствии давшее название всему храму. Однако неизвестно, так ли это на самом деле. Греческое слово «парфенос» значит «девственница» и является одним из эпитетов целомудренной богини Афины. Тем не менее современные ученые не могут точно установить, был ли храм

назван в честь богини или же богиня получила свой эпитет от названия храма. Более того, слово «Парфенон» в своей греческой форме (последний слог пишется через долгую «о», или омегу) означает не «девственница», а «девственницы», то есть является формой множественного числа. Это породило множество предположений о том, что храм (или одно из его помещений) предназначался для молодых девушек, которые ткали священное полотно, использовавшееся при отправлении культа Афины (в таком случае название буквально означает «дом (или комната) девственниц»).

Многие другие не менее важные вопросы по-прежнему остаются предметом оживленной дискуссии. Так, нет единого мнения относительно того, как были расписаны скульптуры Парфенона. Можно предположить (как сейчас считает большинство исследователей), что краска наносилась прямо на мрамор, да и мрамор не был ослепительно белым, как мы обычно представляем (благодаря скульптурам эпохи Возрождения), если речь идет об античной статуе. Возможно, греки мыли мрамор, чтобы уменьшить его блеск, и придавали особое значение деталям. А может быть, в декоре Парфенона были использованы кричащие оттенки красного, желтого и синего, так что храм несколько не напоминал «спокойную и сдержанную красоту», которую мы теперь приписываем античному искусству? Однако даже прибегнув к современным методам анализа уцелевших фрагментов «краски», однозначный ответ дать очень трудно. Еще бо́льшая неясность возникает относительно того, что именно были призваны изображать скульптуры Парфенона (независимо от того, были ли они выкрашены в яркие краски). Неплохо сохранившийся фриз Парфенона изучается уже двести лет. Но ученым так и не удастся определить, что за процессия на нем изображена. Возможно, афинские муж-

чины и женщины V века до н. э. участвуют в каком-то существовавшем в то время ритуале. Возможно, как утверждают сторонники одной из недавних теорий, на фризе изображена подготовка к человеческому жертвоприношению, о котором говорится в афинских мифах. Античных текстов, которые помогли бы нам разгадать эту загадку, в нашем распоряжении нет. Как в таком случае мы сможем выбрать правильный ответ?

Также остается неясным назначение здания. Очевидный ответ, что это храм (и, следовательно, его назначение сугубо религиозное), на самом деле не является таким уж очевидным. Нам известно, что в Парфеноне не было жрецов и жриц, там не проводили никаких античных религиозных праздников или ритуалов. Более того, в Парфеноне нет основного признака греческого храма — алтаря, расположенного напротив главного входа. Столкнувшись с этими трудностями, некоторые ученые пытались доказать, что, несмотря на свой внешний вид, Парфенон на самом деле храмом не был. Некоторые считают, что в Парфеноне хранилась афинская казна (и действительно, большая часть афинских сбережений хранилась именно там), а другие полагают, что этот величественный памятник был воздвигнут в благодарность богине Афине за ее помощь в победе над персами. Однако эти точки зрения окончательно не укрепились. В конце концов Павсаний называет Парфенон именно храмом. Возможно, следует задуматься над тем, как выглядел античный храм, и тогда мы сможем понять, храм перед нами или нет.

Более того, остается неразрешенным целый ряд вопросов, связанных с историей Древней Греции. Почему, в таком случае, постройка Парфенона началась именно в V веке до н. э.? В 480 году до н. э. персы разрушили более ранние

постройки на афинском Акрополе. Почему возведение новых зданий было начато только через тридцать лет? Некоторые античные писатели объясняют это торжественной клятвой, которую греки принесли в 479 году, перед своей окончательной победой: «Ни одно из разрушенных и сожженных зданий не будет отстроено заново. Они останутся напоминанием о безжалостности варваров». Но даже если запрет на строительство действительно существовал (хотя уже в IV веке до н. э. находились циники, которые ставили под сомнение серьезность такой клятвы, воспринимая ее как пустозвонство), почему строительные работы были разрешены в 440-х годах? Разумеется, из памяти постепенно стирались жестокие набеги персов, а руины Акрополя стали восприниматься как помеха, а не как памятник. Неужели о клятве просто забыли? Или она потеряла свое значение, когда между греками и персами был заключен мир, в результате которого перестал существовать и Делосский союз?

За чей счет осуществлялась постройка Парфенона? Стоимость постройки определяется крайне неточно. Согласно современным оценкам, стоимость самого здания меньше, чем стоимость статуи Афины, выполненной из золота и слоновой кости. Основываясь на дошедших до нас сведениях о стоимости материалов, их перевозки и работ в античном мире и применяя собственные догадки, можно сделать вывод, что стоимость строительных работ намного превышает четырехзначное число. По самым скромным подсчетам, постройка всего здания обошлась не так дорого: общая сумма не превосходит годового дохода Афин перед началом греко-персидских войн (согласно тем цифрам, которые приводит Фукидид). Если считать максимально, то строительство Парфенона потребовало значительных

финансовых затрат, да и вся строительная программа Перикла представляется настоящим финансовым безумием. Но какой бы точки зрения мы ни придерживались, нельзя не заметить, насколько были правы оппоненты Плутарха. Неужели те деньги, которые союзники вносили в казну Делосского союза, ушли на то, чтобы «нарядить Афину, как уличную девку»? Не удивительно, что единого мнения по этому вопросу нет до сих пор. Большинство считает, что даже те немногие сведения о затратах на строительство, которыми мы располагаем, свидетельствуют о значительных потраченных на него суммах из казны Делосского союза. Однако недавно на основании тех же самых данных было высказано мнение, что на строительные нужды была потрачена лишь небольшая часть денег союзников, которая была преподнесена в дар богине Афине (и, разумеется, могла со всей законностью быть использована на строительство ее нового храма). Впрочем, разница между этими точками зрения не так уж велика. И хотя в Афинах велась бухгалтерия и (формально) деньги на различные нужды хранились отдельно, в середине V века до н. э. состояние афинской казны прямо и косвенно зависело от государства, и Парфенон был построен именно за счет греческого государства.

В последующих главах я попытаюсь разрешить некоторые из выдвинутых противоречий и предложить свою трактовку видения Парфенона и той культуры, в рамках которой он был создан. С другой стороны, я буду рассказывать и о дальнейшей истории храма, от античности до наших дней. Ведь Парфенон — не только античные руины, но и современный символ. Если мы хотим понять значение Парфенона в античности, мы должны заглянуть в исто-

рию этого памятника на протяжении последних двух тысяч лет и задуматься над тем, почему так велико влияние Парфенона на нашу собственную культуру. Именно поэтому в третьей главе речь пойдет об истории Парфенона в Средние века.

ГЛАВА 3

САМАЯ ПРЕКРАСНАЯ МЕЧЕТЬ В МИРЕ

ПРОПОВЕДЬ МИТРОПОЛИТА МИХАИЛА ХОНИАТА

Около 1175 года византийский священник и ученый Михаил Хониат оставил в Константинополе свою многочисленную паству и вернулся в родной город — Афины, где принял сан митрополита Афинского. В те времена Греция значительно отставала в развитии от других провинций Византийской империи, христианской наследницы Рима в восточном Средиземноморье. Афины XII века были небольшим городком, здесь проживало лишь несколько тысяч человек, большей частью поселившихся на Акрополе или около него. Разумеется, Афины не могли соперничать со своими соседями, Фивами и Коринфом, разбогатевшими благодаря производству шелка для константинопольских вельмож. Афинам, городу с великим прошлым, уходящим в античную эпоху, не оставалось ничего другого, как тоже принять участие в торговле. Это трудно было представить, поскольку былая слава этого древнего города продолжала властвовать над учеными умами, — контраст прошлого и настоящего в полной мере ощутил Михаил Хониат.

Текст проповеди, произнесенной Михаилом Хониатом в новом соборе при вступлении в сан, сохранился до наших дней. Эта проповедь построена по всем правилам класси-

ческой риторики. Восхваляя героическое прошлое Афин, Михаил Хониат ссылаясь на различные сюжеты древнегреческой литературы, критиковал Перикла и упоминал славных воинов, сражавшихся при Марафоне. «Афины были царем среди других городов, — говорил Михаил Хониат, — колыбелью разума и добродетели. Они славились не только своими прекрасными памятниками, но также своей мудростью и нравами». Священник утверждал, что его современники афиняне не только не утратили характер своих предков, но и обладают по сравнению с ними огромным преимуществом: они христиане и поклоняются единому и истинному Богу. Теперь владычицей города стала не Афина Паллада, мать Эрихтония, в непорочности которой есть повод усомниться, а истинная Приснодева Мария. Можно предположить, что проповедь Михаила Хониата длилась достаточно долго, если он действительно произнес весь тот текст, которым мы располагаем. В заключение своей проповеди митрополит в эмоциональном порыве называет Афины святыней, новой горой Хоривой («хотя, — как замечает он не без иронии, — я должен быть осторожным и не возомнить себя Моисеем»). Такова была сила соединения христианской доктрины и классической культуры.

Однако проповедь Михаила Хониата не возымела того успеха, на который он рассчитывал. Она могла бы произвести впечатление на избранную аудиторию в V веке до н. э., могла бы понравиться священникам в Константинополе. Но недалекие провинциалы, какими были афиняне XII века, вряд ли способны были в полной мере насладиться тонкими аллюзиями на древнюю литературу, нюансами древней истории и мифологии (кто из них слышал, например, об Эрихтонии?). Всего этого они оценить не могли. В другой

проповеди, произнесенной немногим позже, Михаил Хониат обвиняет свою паству в том, что она его не понимает: «Моя первая проповедь была ясна и проста, но вы, очевидно, ее не поняли, словно я говорил на персидском или на скифском». Известно также, что Михаил Хониат сетовал на то, что афиняне совершенно не знают своего героического прошлого, говорят на каком-то ужасном диалекте, шаркают ногами в церкви и разговаривают во время службы, изготавливают ужасное вино («будто выжатое из смолистой сосны, а не из виноградных гроздьев»), не говоря уже об отсталости всей провинции (что, впрочем, не касалось обработки металла и производства колес). Однако все вышесказанное не стоит понимать буквально и считать, что в те времена Греция представляла собой провинцию, пребывавшую в крайней нищете. Ведь уже в III веке до н. э. идея о том, что «современные» афиняне отнюдь не так хороши, как их предшественники, жившие в классическую эпоху, воспринималась как нечто само собой разумеющееся. Несмотря на то, что говорил Михаил Хониат о культурном развитии своей паствы, он показал себя ярким защитником своих прихожан перед сборщиками податей и самоуправством имперских чиновников. И все же средневековые Афины были далеки от того рая, который Михаил Хониат нарисовал в своей первой проповеди.

А вот собор, в котором Михаил Хониат произнес свою первую проповедь, его не разочаровал. Светлый, просторный, одним словом, великолепный собор не раз удостаивался похвал Михаила Хониата, который с явным воодушевлением говорил о некоторых известных элементах его убранства. В соборе была чудесная лампада, которая горела день и ночь, и масло в ней не кончалось. А над алтарем был помещен символ Святого Духа — золотой голубь с зо-

лотой короной, который постоянно вращался вокруг креста. Разумеется, речь идет о Парфеноне, который был превращен в собор Пресвятой Афинской Богоматери. К неудовольствию приверженцев классической культуры заметим, что из всех церемоний, когда-либо происходивших в этом храме, полностью задокументирована только одна. И речь идет не о каком-то особом ритуале в эпоху расцвета Афин в V веке до н. э., а о введении в сан византийского митрополита в Средние века.

СОБОР ПРЕСВЯТОЙ АФИНСКОЙ БОГОМАТЕРИ

В целом античные храмы было довольно легко превратить в христианские церкви. Убранство храмов языческой античности было достаточно сдержанным, поэтому христиане могли с легкостью приспособить их для отправления своего культа. К тому же они наверняка находили определенное удовлетворение в том, чтобы превратить языческий храм в место почитания «истинного Бога». Подобные превращения являются божьим даром (только в несколько ином смысле) и для археологов. Ведь именно благодаря тому, что христианские церкви стали располагаться в античных храмах, сохранилась изначальная структура последних. Если же храм оказывался заброшенным, ему грозило разрушение: зачастую его разбирали на камни для возведения других построек. Как правило, дожившие до наших дней античные храмы обязаны своей сохранностью ранним христианам. Сегодня мы можем посетить древний Пантеон в Риме исключительно благодаря тому, что в 608 году н. э. этот античный храм был превращен в собор Святой Марии и Святых Мучеников. А расположенный недалеко от афинского Акрополя Тесейон (посвящен-

ный вовсе не Тесею, а богу Гефесту) избежал разрушения и известен теперь как церковь Святого Георгия. Очевидно, что если бы не взрыв 1687 года, то Парфенон сохранился бы гораздо лучше, защищенный своим новым именем и назначением.

Мы не можем точно сказать, когда именно Парфенон перестал быть языческим храмом и стал христианской церковью (мы можем только предположить, что этот переход был вовсе не безболезненным). С IV века н. э. римские, а затем византийские императоры не раз издавали указы, запрещающие практику языческого культа. Однако языческая традиция Эллады была гораздо сильнее, чем сообщает большинство христианских писателей. В настоящее время принято считать, что Парфенон стал использоваться в качестве христианского храма приблизительно с VI века н. э. При этом основательной перестройки здания не потребовалось, однако была произведена его перепланировка (см. схему 4).

В античные времена вход в Парфенон располагался в восточной части под фронтоном, скульптуры которого изображали рождение богини Афины. Однако именно в восточной части христианского храма должен находиться алтарь. Поэтому на месте прежнего входа в храм была построена апсида, для возведения которой находчивые (или беспринципные — это уж как вам больше нравится) строители использовали фрагменты располагавшихся неподалеку античных памятников, среди которых можно было найти детали как раз необходимой округлой формы. С этого времени вход в храм стал располагаться на западе, как и положено в христианской традиции. Для того чтобы попасть в храм, была сделана небольшая дверь справа от большой двери, существовавшей в западной части Парфенона еще с античных

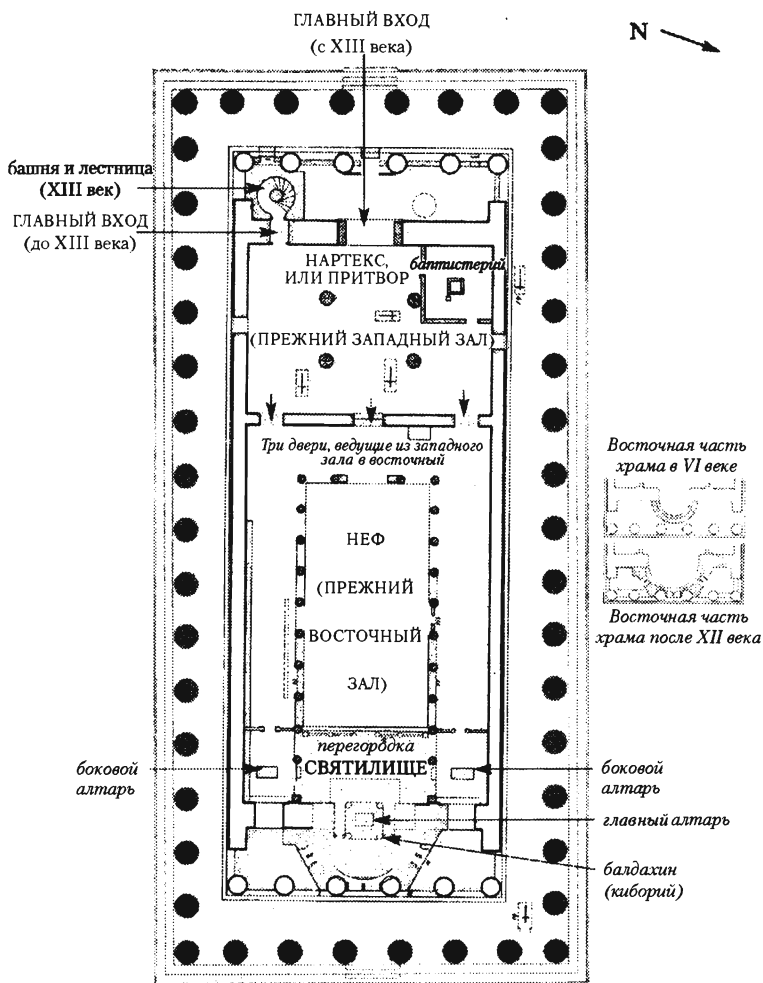


Схема 4. Парфенон как христианский храм

времен и которой христиане решили не пользоваться. К такому выводу, по крайней мере, пришли археологи, принимая во внимание не только стертость пола в этой части здания, но и тот факт, что большинство ранних христианских надписей было обнаружено на колоннах именно около этого небольшого входа в храм (а надписи, как известно, являются неопровержимым свидетельством присутствия человека). Произведенная перепланировка здания не раз вводила в заблуждение первых любителей античности, посетивших храм с описанием Павсания в руках. Они не обратили внимания на то, что их античный «проводной» входил в храм с востока, в то время как они входят с запада. Таким образом, им приходилось сопоставлять описание храма и то, что от него осталось, «задом наперед».

В том, что касается внутреннего убранства храма, потребовалось гораздо меньше изменений. Христианам не пришлось выносить из храма огромную и раскрашенную в яркие цвета статую Афины Паллады работы Фидия. Вероятно, статуя пострадала во время пожара в Парфеноне в III веке н. э., а может быть, и раньше. Разумеется, существовала копия статуи Афины (и, возможно, не одна), но сама статуя, видимо, оказалась принесена в жертву новой религии. Красивая, но совсем неправдоподобная история, рассказанная в биографии неоплатоника Прокла, жившего в V веке н. э., повествует о том, что богиня Афина решила поселиться в доме этого философа, когда ее статуя «была вынесена из храма теми людьми, которые трогают вещи, которые трогать нельзя» (очевидно, речь идет о христианах). Несмотря на то, что ее статуя была вынесена из храма, Афина продолжала распоряжаться, как раньше: явившись Проклу во сне, богиня приказала ему поторапливаться с обустройством своего дома. В том месте храма, где раньше стояла

статуя Афины, был построен неф нового собора с кафедрой, перегородкой и тронем митрополита. Этот трон — великолепное свидетельство античного прошлого — сохранился до наших дней. Он выполнен из мрамора и украшен скульптурой, изображающей крылатую фигуру, которую можно принять за грозного ангела. Три новые двери позволяли пройти в бывшую заднюю часть храма, которая теперь исполняла роль притвора (или нартекса) с баптистерием и купелью в левой ее части. Для того чтобы сделать храм светлее, с каждой стороны достаточно высоко от пола был добавлен ряд окон, некоторые из которых были прорублены прямо в скульптурном фризе. А вот внешняя колоннада была превращена в наружную стену: проемы между колоннами были заполнены ровно на половину их высоты.

Изменение убранства храма коснулось и античной скульптуры. Священную восточную часть христианского храма вряд ли могла украшать сцена рождения богини Афины. Поэтому эти барельефы были сняты с фронтона. Гораздо более трудную задачу представляли собой плиты метоп. Снять метопы, расположенные по трем сторонам Парфенона, без серьезных повреждений для здания не представлялось возможным, поэтому изображенные на метопах сцены были затерты так, что сюжет стал абсолютно неразличим. Однако в таком случае не совсем ясно, почему этой участи избежали остальные скульптуры. Фриз, возможно, был виден недостаточно хорошо, чтобы вызвать подобную реакцию, и изображена на нем была самая обыкновенная процессия (по крайней мере, не был абсолютно очевиден ее языческий характер).

Однако скульптурное изображение на одной метопе в северо-западной части фриза было оставлено в неприкосновенности. Возможно, это произошло потому, что ком-



Рис. 5. Скульптуры этой метопы сохранились, потому что ранние христиане были склонны трактовать это изображение как сцену Благовещения. Действительно, можно почти с полной уверенностью сказать, что фигуры именно богини Афины (справа) и богини Геры (слева) были приняты за изображения Девы Марии и архангела Гавриила

позиция этой метопы напоминала христианам сцену Благовещения (рис. 5). Очевидно, по той же причине полностью сохранился и западный фронтон, на котором был изображен спор Афины и Посейдона. Эта сцена тоже могла получить соответствующее библейское толкование. Известна и достойна похвалы изобретательность христиан в проведении подобных иконографических параллелей. Так, на одной бесценной римской камее был изображен император, ведущий побежденных варваров, однако долгое время считалось, что на этой камее изображен Иосиф при дворе египетского фараона. Так что трудно сказать, какое толкование могло получить изображение спора двух античных богов. Сложнее всего объяснить, почему сохранились метопы, расположенные на южной стороне здания. Почему было затерто изображение на всех остальных метопах, кроме «Благовещения», а эти остались нетронутыми? С точки зрения христианской мифологии трудно дать какое-либо толкование сценам, изображающим сражение греков и кентавров: несколько смелых воинов бьются с чудовищными полулюдьми-полуконями — хмельными спутниками бога Диониса. Трудно также предположить, что христиане не тронули метопы южного фасада только потому, что он был не виден с главной улицы афинского Акрополя. Каковы бы ни были истинные причины, мы знаем, что те метопы Парфенона, которые сохранились до наших дней (включая также наиболее выразительные скульптуры, некогда украшавшие Парфенон), сохранились благодаря выбору и решению афинских христиан VI века, а чем они руководствовались, нам неизвестно.

Более пятисот лет спустя, когда Михаил Хониат прибыл в Афины, чтобы принять сан митрополита Афинского,

здание собора Пресвятой Афинской Богородицы претерпело более значительные изменения (рис. 6).

Скорее всего, именно при предшественнике Михаила Хониата небольшая апсида, расположенная в восточной части здания, была разрушена и отстроена заново. Новая апсида вплотную примыкала к античным колоннам, так что пришлось демонтировать центральную плиту фриза. Эта плита (на ней изображена знаменитая «сцена с пеплосом», см. главу 5), использованная при строительстве укреплений на Акрополе, была впоследствии обнаружена агентами лорда Элгина и в настоящее время хранится в Британском музее. Возможно, Михаил Хониат лично жертвовал деньги на обновление богатого внутреннего убранства собора, включая роспись, изображающую Судный день, которая находится на стене портика, где расположен вход, росписи, изображающие сцены Страстей Христовых в нартексе, а также целый ряд росписей, изображающих святых и митрополитов. Сейчас ни одно из этих изображений не видно, поскольку грубо замазано краской. Другие росписи храма сохранились до 1880-х годов, хотя, как с сожалением отмечал маркиз Бьютский, пребывали «в довольно плачевном состоянии». Каким бы ни было состояние христианских росписей Парфенона, это не помешало маркизу заказать с них серию акварелей. Именно благодаря этим акварелям мы можем восстановить сюжет росписей и выдвинуть предположение, что они были созданы в конце XII века. Приблизительно в это же время потолок апсиды был украшен мозаикой. Мозаика давно обвалилась, но в Британском музее хранится 188 мозаичных фрагментов с «потолка апсиды Парфенона», когда тот, как говорится на пояснительной табличке, был «греческой церковью»; в основном это стеклянные кубики,

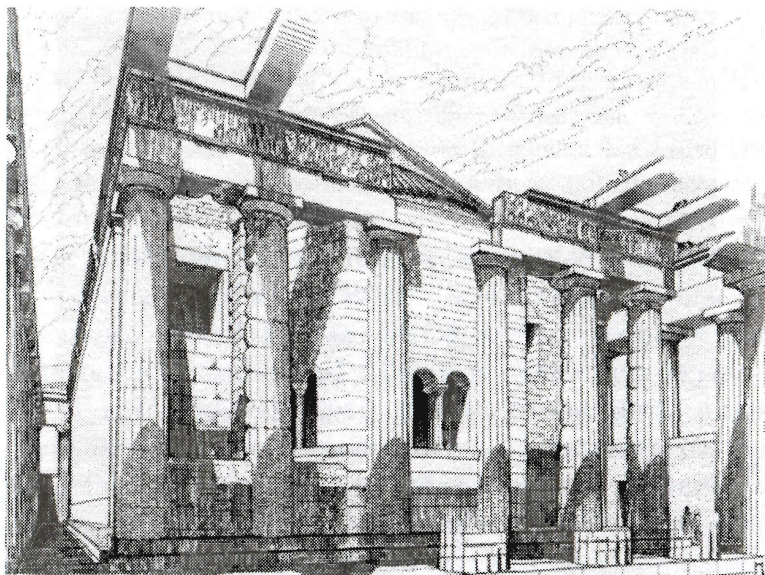


Рис. 6. Античный храм был перепланирован и переоборудован в христианский собор Пресвятой Афинской Богоматери. Место восточного входа в Парфенон заняли христианский алтарь и апсида (на рисунке изображена значительно расширенная апсида после реконструкции XII века). Скульптурный фриз сохранялся почти целиком (была демонтирована лишь центральная плита). Внешняя колоннада превратилась в наружную стену христианского храма

некоторые из них позолоченные, некоторые выполнены из красного или изумрудно-зеленого камня. Фрагменты мозаики были обнаружены в 1830-х годах, когда развалины апсиды были расчищены, а в 1848 году мозаичные кубики были приобретены у некоего англичанина, проживавшего в Афинах. Во второй половине XIX века любимым воскресным занятием афинских школьников было подниматься на Акрополь в поисках мозаичных кубиков, из которых больше всего ценились позолоченные.

Несмотря на то, что Афины XII века были городом бедным, они все же располагали достаточными средствами для украшения главного городского собора. И совсем не удивительно, что этим собором так восхищался Михаил Хониат, как, впрочем, и другие до и после него. В 1018 году византийский император Василий II Болгаробойца специально посетил Афины, чтобы полюбоваться собором Пресвятой Афинской Богоматери. В настоящее время Василий II больше известен своей победой над Болгарской империей (отсюда и его прозвище «Болгаробойца»), а также, если верить народным преданиям, своей крайней жестокостью. Говорят, что он приказал ослепить почти пятнадцать тысяч солдат из армии противника, сохранив зрение лишь по одному солдату на сотню, чтобы те могли отвести домой остальных. Правда это или вымысел, неизвестно, но в Афинах Василий II показал себя отнюдь не кровожадным. Более того, он передал в дар собору некоторые драгоценности, захваченные им во время войн, среди которых, насколько можно предположить, был и знаменитый золотой голубь.

Более двух веков спустя собор Пресвятой Афинской Богоматери описал итальянский путешественник Никколо да Мартони в своей «Книге паломника», рукопись которой хранится в Национальной библиотеке в Париже. Да

Мартони побывал в Афинах 24 и 25 февраля 1395 года, и его рассказ о пребывании в этом городе (написанный на достаточно неуклюжей латыни) включает первое после рассказа Павсания систематическое описание Парфенона и его внутреннего убранства. Книга Никколо да Мартони представляет собой любопытное сочетание неумеренного восхищения архитектурой и убранством здания с особым интересом паломника к священным реликвиям и, по выражению одного современного писателя, «христианским древностям». Да Мартони изумлен размером собора, мраморными рельефами и даже количеством колонн (колонн он насчитал шестьдесят, хотя на самом деле их пятьдесят восемь). «Просто не верится, — размышляет Да Мартони, — как могло быть возведено такое огромное здание». Во внутреннем убранстве собора путешественник отмечает великолепный балдахин над алтарем, поддерживаемый четырьмя яшмовыми колоннами. Никколо да Мартони рассказывает любопытную историю о дверях собора, бывших, по его словам, когда-то воротами легендарной Трои, привезенными в Афины после окончательной победы над троянцами. От кого Да Мартони узнал эту нелепую историю, неизвестно: то мог быть и церковный служака, и священник, и проводник, сопровождавший паломников. Но эта история, по крайней мере, помогла сохранить преемственность между средневековым памятником и античными традициями.

Для Никколо да Мартони собор Пресвятой Афинской Богоматери представлялся только памятником христианской истории, окруженным исключительно христианскими ассоциациями. Однако главным богатством собора путешественник считал не реликвии — хотя в соборе Пресвятой Афинской Богоматери хранилось несколько костей, чере-

пов и пальцев почитаемых святых — и не почитаемую в Средние века икону Девы Марии, написанную рукой самого евангелиста Луки, хотя эта икона, украшенная жемчугом и драгоценными камнями, хранилась в соборе Пресвятой Афинской Богородицы под замком в капелле около алтаря. Гораздо более необычным и особо ценным богатством Никколо да Мартони считает копии Евангелия, написанные на греческом на тонком золоченом пергаменте святой Еленой, набожной матерью императора Константина, первого римского императора, официально принявшего христианство. Он также уделяет внимание одной почитаемой христианской надписи, дошедшей до нас от истории языческого храма. Во времена Да Мартони паломникам, без сомнения, показывали крест, который, как говорят, был нацарапан на одной из колонн святым Дионисием Ареопагитом. Дионисий Ареопагит упоминается в Деяниях Апостолов, где рассказывается, как он был обращен в христианство апостолом Павлом, когда тот находился в Афинах (отсюда и прозвище Дионисия от названия холма Ареопаг, на котором проповедовал Павел). В современной греческой столице именем Дионисия названа одна из центральных улиц, которая идет вдоль южной части Акрополя. Однако христианская традиция развивалась порой самым причудливым образом, и иногда можно найти сведения о том, что Дионисий находился в Парфеноне в тот день, когда был распят Христос, и стал свидетелем землетрясения, которое сопровождало это событие. Понимая всю серьезность момента («либо Вселенная рушится, либо Сын Божий перенесет тяжкое испытание»), Дионисий нацарапал крест на колонне, рядом с которой стоял. Эта красивая история признает языческое прошлое Парфенона и вписывает его в историю христианства.

ПАРФЕНОН В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В то время, когда Никколо да Мартони совершил свое путешествие в Афины, Византийская империя уже утратила способность защищать этот город. И хотя изначально четвертый крестовый поход (1202—1204) был направлен на то, чтобы освободить Иерусалим от неверных, довольно быстро обнаружилось, что византийские земли обирать гораздо удобнее. Михаил Хониат дал очень точную оценку той военной силе, которая противостояла городу и сдала Афины на милость крестоносцев в 1204 году, еще до того, как у них появился шанс разграбить город. Самой большой потерей оказалось разграбление тщательно подобранной библиотеки митрополита, которая хранилась в соборе. Сам Михаил Хониат благоразумно уединился на одном из близлежащих островов, где и провел остаток жизни (за шестнадцать лет, проведенных на острове, он только один раз осмелился ненадолго посетить Афины). В это время к власти в Афинах пришел богатый бургундский военачальник Отон де ла Рош, а в соборе стал распоряжаться французский архиепископ. И какое-то время (правда, очень недолгое) Парфенон назывался Нотр-Дам-д'Атен.

За последующие двести пятьдесят лет в результате нападений наемников, военных переворотов и дипломатических интриг контроль над Афинами перешел от французов к каталонцам, а затем к флорентийским банкирам Аччайюоли — при том, что на Афины также претендовали венецианцы и турки. За возможность правления Аччайюоли платили протекторат, или дань, турецкому султану. Однако в 1456 году султан Мехмед II Фатих (Завоеватель), воспользовавшись раздором в семье Аччайюоли, включил в состав своей империи и Афинское герцогство (хотя неко-

торые из Аччайюоли продержались на Акрополе еще два года). За это время Афины стали свидетелем причудливого смешения культурных традиций: такие ценности Западной Европы, как рыцарство, поэзия трубадуров, рыцарские турниры и куртуазная любовь, не всегда сочетались с античным прошлым города и с образом жизни греков эпохи Возрождения. Так, король Педро IV Арагонский, покровительствовавший каталонским наемникам, правившим в городе в начале XIV века, восхищался Парфеноном, называя его «самым дорогим сокровищем в мире, создать даже подобие которого не в силах ни один владыка христианского мира». А вот жена Педро IV была скорее заинтересована в том, чтобы заполучить в собственное владение некоторые из ценных христианских реликвий, хранящихся в соборе. Семья Аччайюоли тоже придерживалась различных культурных традиций. Во время их правления, которое началось в 1387 году, греческий вновь стал официальным языком (после почти двухвекового использования французского и испанского), а греческая православная церковь получила покровительство со стороны правителей. В это время античный вход на Акрополь (Пропилеи) (который, как мы можем предположить, некогда служил резиденцией Михаилу Хониату и другим митрополитам) был превращен в хорошо укрепленный великолепный ренессансный дворец, который смотрелся бы вполне органично во Флоренции XV века.

Однако ни одно из этих изменений не наложило серьезного отпечатка на облик Парфенона. Его название менялось в зависимости от национальности правителей города (каталонское Санта-Мария-де-Сетинас сменилось итальянским Санта-Мария-ди-Атене). Сменялись и архиепископы, которые были родом из разных стран и представи-

телями самых разных течений в христианстве. А внутреннее устройство и убранство собора менялось в зависимости от особенностей католической или православной литургии. В соборе проводились свадьбы и похороны королевских особ, а однажды (точнее, 20 мая 1380 года) каталонские правители Афин собрались в соборе на совет, на котором было решено просить военного покровительства у Педро IV. Но изменений в устройстве собора было очень мало. Семья Аччайюоли показала себя щедрыми благодетелями: согласно завещанию первого из них, Нерио, было приказано инкрустировать двери собора серебром. Более того, Нерио даже завещал сам город собору. Таким образом, получалось, что с этого времени Афины отдавались во владение Парфенону, хотя практическое значение этого поступка не совсем ясно.

Самым значительным добавлением к собору в этот период следует считать башню у входа в правой части портика, построенную, возможно, вскоре после захвата города крестоносцами. Недавно археологи установили, что при постройке башни были частично использованы блоки, снятые с задней части усыпальницы одного римского вельможи (с так называемого монумента Филопаппуса, фасад которого — или то, что от него осталось — до сих пор возвышается на Холме Муз примерно в километре от Акрополя). Вероятно, планировалось использовать башню в качестве колокольни собора. Поскольку башня загородила маленькую дверь, которая веками служила основным входом в нартекс, то для входа в собор вновь стала использоваться центральная западная дверь Парфенона, инкрустированная серебром по завещанию Нерио Аччайюоли. Башня, снабженная винтовой лестницей, идущей до самой крыши, возвышается до сих пор. Эта башня оказалась очень удобной в даль-

нейшем: когда турки превратили Парфенон в мечеть, она стала использоваться как минарет, а в XIX и XX веках целые поколения любителей античности и археологов получили благодаря ей доступ к скульптурам фриза и фронтона с западной стороны здания.

Именно во время правления Аччайюоли был создан первый сохранившийся до наших дней рисунок Парфенона. Он был выполнен Чириако ди Пицциколли (или Кириако Анконским, как его обычно называют) — итальянским купцом и папским легатом, который посетил Афины в 1436 и в 1444 годах и оставил нам яркое описание «великолепного храма Афины Паллады», упомянутого в первой главе. Возможно, Кириако остановился непосредственно на Акрополе и посетил роскошный дворец, возвышавшийся на месте Пропилей (доподлинно известно, что так он поступил во время своего второго путешествия в Афины), чтобы засвидетельствовать свое почтение семье Аччайюоли. Во время обоих путешествий Кириако создал большое количество довольно подробных заметок и рисунков. Многие из них были уничтожены в 1514 году во время сильного пожара в библиотеке города Пезаро, в разных отделах которой они хранились. Но некоторые из этих документов (одни выполнены рукой Кириако, другие — рукой копииста) все же уцелели. Изображение Парфенона, приведенное на рис. 7, скорее всего, выполнено самим Кириако. Оно очень точно воспроизводит некоторые важные детали: восемь колонн (дорического ордера) справа; точно указано расположение панелей метопа (*epistilia*); верно изображен и фриз (*listae parietum*) с изъятым после перестройки апсиды фрагментом. Однако здание на рисунке несколько вытянуто, а скульптуры на фронте изображают вовсе не спор Афины и Посейдона, а даму XV века (возможно, вариации

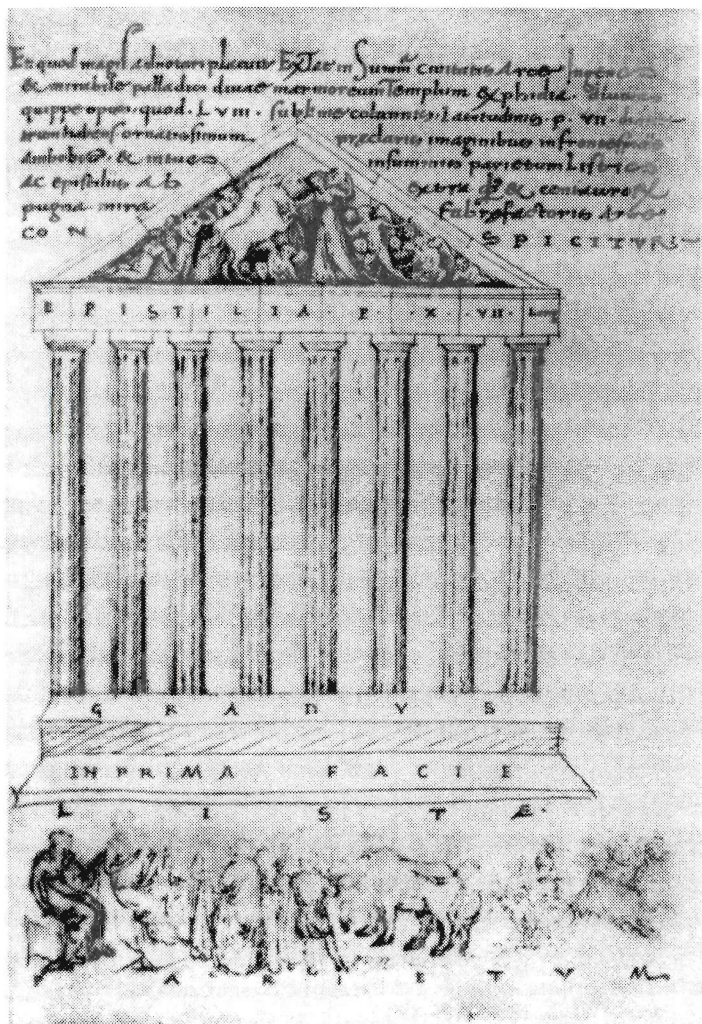


Рис. 7. Самое раннее из дошедших до нас изображений Парфенона, выполненное Кириако Анконским (либо достаточно точная копия его работы), который посетил Афины в середине XV века. В заметках на латыни над рисунком автор дает краткое описание собора и называет его «божественным творением Фидия»

на тему Афины?) и пару вставших на дыбы коней в окружении ренессансных ангелочков.

Тем не менее Кириако стал главным героем современных археологических исследований и известен теперь как «первый путешественник со времен античности, оставивший описание Парфенона» (правда, в таком случае остается в тени Никколо да Мартони). Кириако точен в приводимых им данных, поэтому на него могут ссылаться и опираться современные исследователи. Так, Кириако указывает точное количество колонн Парфенона — пятьдесят восемь (а не шестьдесят, как Никколо да Мартони) и делает правильный вывод о том, что на тех метопах, которые сохранились лучше всего, изображено сражение эллинов и кентавров. Более того, именно Кириако принадлежит первое дошедшее до наших дней описание скульптурного фриза (на котором, как он полагал, «изображены афинские победы времен Перикла»). Однако славу Кириако составляет также и то, что осталось за пределами составленного им описания. Он ни слова не говорит о соборе Пресвятой Афинской Богоматери — в отличие от Никколо да Мартони, Кириако видит за богато украшенным средневековым христианским собором античный храм. Несмотря на странные пропорции и несколько сбивающий с толку ренессансный характер, который скульптуры фронтона приобрели на рисунке Кириако, с точки зрения археологии этот рисунок считается великолепной попыткой отместить поздние добавления и раскрыть структуру античного здания.

Так оно и было на самом деле. Кириако умышленно отказался отразить внешний вид современного ему Парфенона и видел в нем только античный памятник. А между тем городом теперь правили турки, которые в 1460-х годах превратили Парфенон, прослуживший христианской цер-

ковью столько же, сколько он прослужил языческим храмом, в мечеть. И все же большинство современных ученых (и гидов) следуют за Кириако и ни слова не говорят о тех славных днях, когда Парфенон назывался собором Пресвятой Афинской Богоматери.

«АКАДЕМИЯ ПЛАТОНА»

Точно так же обходят молчанием и то время, когда в результате очередной метаморфозы Парфенон был превращен в мечеть. Дело в том, что археологическим памятникам периода турецкого господства было уделено гораздо меньше внимания, чем памятникам других периодов греческой истории. Единственное, что помнят об этом противоречивом времени гражданской войны, сочетавшем дилетантскую борьбу за свободу и вполне профессиональную жестокость (с обеих сторон), которое сейчас называют героической войной греков за независимость и даже национально-освободительной революцией 1821—1829 годов, — это исключительно разрушительный и тиранический характер турецкого правления. С таким довольно неприглядным подходом к греческой истории принято молча смиряться, а не порицать. Такое отношение до сих пор очень сильно распространено, так что получить какие-либо разумные суждения о периоде турецкого господства в Греции практически невозможно. В то же время будет чрезвычайно наивно полностью отвергать эти предрассудки и полагать, что османские правители были просвещенными и великодушными: они таковыми не были. Но за триста семьдесят пять лет характер турецкого правления менялся в гораздо большей степени, чем принято думать, и не всегда кардинально отличался от правления их предшественников — флорентий-

цев, каталонцев, французов или византийцев (позиции последних во времена Михаила Хониата были в Греции достаточно сильны). А когда речь заходит о Парфеноне, то обвинить в его разрушении турок не составляет труда (в конце концов именно турки разместили в Парфеноне свой пороховой склад, хотя взорвался этот склад при попадании в него ядра, выпущенного венецианцами). Однако, как мы увидим в дальнейшем, использование Парфенона в качестве мечети неразрывно связано с его христианским и языческим прошлым.

Мехмед II, первый султан Афин, представлял собой классическое сочетание эрудита, знатока искусства и безжалостного завоевателя. К концу его правления в 1481 году он уже завоевал Константинополь (который стал новой столицей Османской империи), покорил Грецию и Балканы и планировал захватить остров Родос и Южную Италию. С другой стороны, Мехмед II не скупился в расходах на науку, искусство и университеты; он собирал библиотеки и заказывал картины и скульптуры у ведущих итальянских мастеров (считается, что сын Мехмеда II попросил Микеланджело выполнить проект моста через Босфор, однако работа над росписью Сикстинской капеллы помешала художнику реализовать этот замысел). В 1458 году, когда Аччайюоли окончательно сдались, новый правитель прибыл в Афины с четырехдневным визитом. Согласно биографии Мехмеда, написанной в Греции (еще один заказ султана, который редко упоминают из-за критического тона этого сочинения), султан был «просто покорен» городом, его знаменитыми памятниками — при том, что он уже был наслышан об удивительных достижениях древних афинян. В отличие от Михаила Хониата, Мехмед не был разочарован Афинами. Больше всего его

поразил именно Акрополь, поскольку султан «смог представить, каким он был много лет назад». Как замечает биограф Мехмеда, из уважения к предкам афинян султан давал жителям Афин все, чего они хотели.

Впрочем, наверное, не все. Ведь на Акрополе разместился турецкий гарнизон. А во флорентийском палаццо поселился дисдар — военный комендант. Проявив несколько извращенное чувство юмора (или нанеся тяжелое оскорбление местной истории, в зависимости от того, как вы на это посмотрите), турки разместили в небольшом храме Эрехтейоне, который тоже долгое время использовался в качестве церкви, гарем. Знаменитый портик кариатид Эрехтейона теперь возвещал о том, какое наслаждение скрыто за стенами этого здания. Для посторонних доступ на Акрополь в то время был практически невозможен. В рассказах путешественников, которым случилось оказаться в Афинах во времена турецкого господства, нередко говорится о том, кого и как нужно было подкупить, чтобы попасть на Акрополь. В 1675 году, чтобы посмотреть Акрополь, доктор Жакоб Спон из Лиона и его друг англичанин Джордж Уэлер, эсквайр, пытались подкупить несговорчивого солдата с помощью кофе. «Старый вояка, охраняющий замок, — писал Уэлер, — друг и доверенное лицо дисдара, все-таки пропустил нас за три меры кофе, две из которых он передал дисдару, а одну оставил себе». Парфенон в то время был уже превращен в мечеть, которую Уэлер называл «самой прекрасной мечетью в мире»: для этого превращения недоставало только минарета (и в минарет превратили колокольню), заменили христианское убранство (судьба христианских святынь Парфенона осталась неизвестной) и замазали белилами наиболее очевидные христианские символы.

По нескольким причинам в начале турецкого правления Афины и Акрополь на некоторое время исчезли из маршрутов западноевропейских путешественников. Дело не только в том, что турецкий гарнизон всячески затруднял осмотр афинских памятников. Серьезным препятствием являлись периодически возобновляемые на протяжении XVI и XVII веков военные действия между венецианцами и турками, поэтому путешествие по Восточному Средиземноморью стало еще опаснее, чем раньше. А если кому из путешественников и удавалось приехать в Афины, то посетить Акрополь было практически невозможно. В 1632 году, например, один французский путешественник писал, что Парфенон превращен в мечеть, и привел также местную легенду о том, что когда-то это был «Храм неизвестного бога», в котором проповедовал святой Павел. Французский путешественник также уверяет своих читателей, что здание Парфенона «овальной формы». Очевидно, он пришел к такому выводу, рассматривая собор с достаточно большого расстояния. Другие путешественники, которым не удалось посетить Парфенон, остались абсолютно разочарованными своим визитом в Афины. В 1575 году профессор Тюбингенского университета в письме своим греческим друзьям спрашивал, не окончательно ли разрушен город. Друзья ответили, что нет. Один из них даже упомянул Парфенон, правда, в несколько необычной манере: в письме говорилось об афинском «Пантеоне» (как в Риме), а авторство скульптур приписывалось не Фидию, а скульптору IV века до н. э. Проксигелю.

Возможно, самое интересное описание Парфенона в этот период (а возможно, и в любой другой) принадлежит турецкому путешественнику Эвлие Челеби, ведь по миру путешествовали не только европейцы. Эвлия родился в 1611 го-

ду и был сыном главного ювелира султана. Получив большое наследство и став высокопоставленным дипломатом, он смог посвятить всю свою жизнь путешествиям как по Османской империи, так и за ее пределами, от Сирии до Дании. Результатом его пристрастия к путешествиям стала десяти томная «Книга странствий». Несмотря на неординарность этого труда, он мало известен и практически не ценится на Западе. «Книга странствий» написана на турецком языке, но с использованием арабского алфавита и потому недоступна европейскому читателю, а существующие переводы книги Эвлии представляют собой только фрагменты (к сожалению, персонаж рассказа А. С. Байатта «История о биографе» сэра Элмер Боул, который занимался изучением и переводом книги Эвлии, не более чем выдумка). Кроме того, любопытные и подчас совершенно невероятные истории, которые приводит Эвлия, а также довольно большое количество фактических ошибок не ставят «Книгу странствий» в ряд тех произведений, которые известны своей точностью.

Описание Афин, которые Эвлия посетил несколько раз в 1630-х и 1640-х годах, не было полностью переведено на английский, но по известным нам фрагментам видно, что оно содержит несколько удивительных мифов (или совершенно невероятных ошибок). Так, например, Эвлия утверждает, что Афины были основаны Соломоном. Подобное мнение может быть результатом преломления какой-нибудь местной традиции, старающейся включить Афины в широкий контекст библейской истории, а может быть, и просто-напросто выдумкой. Однако некоторые комментаторы считают, что, беседуя с афинянами, Эвлия мог услышать «Соломон» вместо «Солон», а последний, как известно, был знаменитым законодателем и считается отцом-основателем

Афин. Но, несмотря на неточности в повествовании, Эвлийя дает яркое и достаточно подробное описание мечети на Акрополе. И если обычно мы представляем себе турок на Акрополе только в роли стражей ворот (и весь вопрос заключался лишь в том, можно было их подкупить или нет), то благодаря рассказу Эвлийи мы можем увидеть, как турки воспринимали само здание Парфенона. Более того, рассказ Эвлийи дает нам представление о славе Парфенона и тех легендах, которые его окружали в середине XVII века.

Эвлийя утверждает, что превращение собора в мечеть очень мало отразилось на его внутреннем убранстве. Балдахин над алтарем, который произвел такое впечатление на Никколо да Мартони, по-прежнему являлся одной из особенностей памятника, хотя сам алтарь был вынесен. Четыре колонны из красного мрамора, поддерживающие балдахин, были отполированы до неземного сияния и воспринимались как «философский камень», а каждая из них, как полагает Эвлийя, стоила больше, чем дань, которая собирается со всей страны за год (характерный для представителя Османской империи подсчет). Судя по рассказу Эвлийи и другим свидетельствам, Никколо да Мартони ошибался, считая, что колонны выполнены из яшмы. Возможно, Да Мартони не запомнил или перепутал колонны, потому что, согласно повествованию Эвлийи, около «минбера» (кафедры) располагались четыре «изумрудно-зеленые... украшенные удивительными цветами» колонны, которые отделяли святилище собора от остальной его части. И действительно, среди руин Парфенона были обнаружены фрагменты и зеленого, и красного мрамора. Но даже обычный белый мрамор был чем-то особенным. Пол был выложен отполированными до блеска мраморными плитами, площадью десять футов каждая. А каждый из блоков, использованных для

украшения стен, был «огромным, как слон». Блоки были так искусно соединены друг с другом, что граница между ними была практически незаметна («казалось, что стена выполнена из одного цельного куска»). Панели на восточной стене были такими тонкими, что пропускали солнечный свет. Другие писатели тоже были потрясены их чудесной прозрачностью. А Спон и Уэлер объяснили это с точки зрения античной истории, предположив, что использованный камень не что иное, как фенгит — прозрачный мрамор, который, как пишет Плиний в своей энциклопедии, был любимым мрамором императора Нерона.

Разумеется, некоторые детали, отличавшие собор Пресвятой Афинской Богородицы, были утрачены. «Во времена, когда в городе хозяйничали неверные» (то есть христиане), поясняет Эвлийя, главные двери были украшены «чистым золотом и бриллиантами». Золото и бриллианты были удалены, но остались видны места, где они располагались. Ход рассуждений Эвлийи здесь верный, хотя он и ошибается в деталях: возможно, речь идет об инкрустации серебром, выполненной согласно завещанию Нерио Аччайюоли и снятой турками. Что касается античных скульптур и христианских росписей, они были покрыты слоем белил, хотя некоторые авторы утверждают, что белилами покрыли не все росписи, да и слой белил был не толстый. Эвлийя прекрасно видел эти росписи и скульптуры и умудрился дать удивительное по неточности описание. Он приписывает авторство некоему ваятелю по имени Аристос (что по-гречески означает «великолепный», и вполне вероятно, что упоминаемый где-либо «великолепный мастер» стал восприниматься как имя собственное) и видит в них следующий сюжет: по мнению Эвлийи, скульптуры изображают «всех существ, сотворенных Создателем Вселен-

ной от Адама до Второго пришествия». Он обращает большое внимание на роспись, изображающую Судный день, фрагменты которой археологи обнаружили на портике собора: с одной стороны изображены праведники, «которые пьют и танцуют в райских садах», а с другой — грешники, горящие «в адском пламени». Эвлийя дает удивительный список, смешивая персонажей языческой, христианской и мусульманской мифологии: «демоны, сатана, дикие звери, дьяволы, волшебницы, ангелы, драконы, антихрист, циклопы, чудовища, у которых сто обличий, крокодилы, слоны, носороги... а также Херувим, Гавриил, Серафим, Азраил, Михаил, девятое небо, где находится престол Господень, мост толщиной в человеческий волос, чаша весов, на которых взвешиваются грехи и добродетели...» и так далее. Эти росписи, замечает Эвлийя, выполнены настолько правдоподобно, что, когда смотришь на изображение ада, «тебя охватывает такой страх, что можно потерять дар речи и лишиться чувств».

Непонятно, почему Эвлийя ничего не говорит о мозаике, выполненной из золотых кусочков и кусочков разноцветного стекла, которые впоследствии были обнаружены на Акрополе. Но и другие писатели этого периода, включая также Спона и Уэлера, об этом не умалчивают. Они говорят об изображении (что вполне вероятно) Девы Марии, расположенном в апсиде, за алтарем. О предании, повествующем, что у одного турка, который осмелился выстрелить в изображение Девы Марии, отсохла рука. С тех пор, как говорят, турки решили не наносить больше никакого вреда изображению Богородицы. В целом после ознакомления со свидетельствами различных авторов о Греции времен османского господства у нас складывается впечатление, что турки вовсе не были такими нетерпимыми в отношении христи-

ан, как обычно считается. Возможно, турки и продолжали затирать скульптурные изображения на метопах (точно установить время повреждений такого рода очень сложно). Однако в целом они нанесли зданию Парфенона меньше ущерба, чем христиане, за тысячу лет до османского владычества превратившие античный храм в христианский собор. Почти все то время, пока Парфенон использовался в качестве мечети, мусульманское богослужение проходило под пристальным взглядом изображенных на росписях христианских святых и мозаичной Девы Марии (за исключением тех участков, которые были закрашены белилами).

Однако важным для нас является не только описание мечети, сделанное Эвлией, но и фрагменты из истории Парфенона, вызывающие сомнения в их достоверности. Эти истории Эвлийя мог услышать во время своего путешествия в Афины и от местных жителей, и от проводников, которые показывали ему Акрополь. Таким образом, мы можем познакомиться с народной традицией, которая окружала Парфенон в середине XVII века, и с теми историями, которые местные жители — греки или турки — могли рассказывать знатному и любопытному турецкому путешественнику. Так, например, Эвлийя обращает наше внимание на большой бассейн в портике мечети (фрагменты которого сохранились до сих пор), который был замечен также и другими путешественниками. Это дает Эвлие возможность пуститься в нравоучения. Бассейн был настолько большим, что «в него помещались пять человек сразу, и в те далекие времена зритель наполнял его, чтобы рабчие, трудившиеся на строительстве храма, могли из него пить», — но не воду, а «нечестивое вино». Довольно просто представить себе проводника XVII века, который делает этот бассейн центральным моментом своей экскурсии. Но

еще более странным может показаться то, что в истории Парфенона Эвлийя отдает ведущую роль «божественному философу Платону» (по-турецки — Эфлатону) и приписывает ему создание удивительных прозрачных панелей на восточной стене. По словам Эвлийи, сидя на мраморном троне в апсиде, Платон «поучал людей и давал им советы». По мнению, которого придерживался Эвлийя и которое, без сомнения, было широко распространено в то время, именно в Парфеноне располагалась легендарная платоновская «Академия».

БОЛЬШОЙ ВЗРЫВ

Самая счастливая пора в истории современных исследований, касающихся Парфенона, наступает в 1674 году, примерно три десятилетия спустя после путешествия Эвлийи. Начиная с 1660-х годов (когда вражда между турками и венецианцами на какое-то время прекратилась), в Афины стали чаще приезжать западноевропейские путешественники. И действительно, в это время жанр всякого рода путевых заметок, сочетающих в себе рассказы о превратностях путешествия в Грецию с более или менее серьезным изучением античного наследия, стал настолько популярен, что нередко наряду с оригинальными произведениями можно было обнаружить и подделки. Так, оказалось, что некий Андре-Жорж Гийе де ла Гийетьер, автор одной из наиболее популярных книг этого жанра, никогда не был в Греции и написал свою книгу, не покидая стен кабинета, пользуясь книгами и документами других авторов (несмотря на то, что в книге Гийе де ла Гийетьера содержатся грубые ошибки, в ней есть верные замечания и оригинальная трактовка античных памятников). А между тем за искателя-

ми приключений в Грецию следуют представители европейской аристократии. Одним из них был маркиз Нуантель — французский посол в Османской империи, который в 1674 году посетил Афины в сопровождении полагающейся ему по должности свиты, непременно включавшей и художника. Существует мнение, что этим художником был Жак Каррей (хотя точно установить личность художника практически невозможно), который выполнил для маркиза Нуантеля серию рисунков, изображающих более половины уцелевших скульптур Парфенона (рис. 8). По сути, эти рисунки ничуть не в меньшей степени созданы под влиянием эстетики своего времени, чем рисунки, выполненные в эпоху Возрождения Кириако Анконским. Однако они в гораздо большей степени отвечают современным стандартам археологической точности и являются плодом чрезвычайной наблюдательности: практически не подлежит сомнению, что для зарисовок художник не прибегал к помощи строительных лесов. Если бы не рисунки, принадлежащие маркизу Нуантелю, у нас было бы очень слабое представление о том, как выглядело скульптурное убранство Парфенона (включая западный фронто́н). Однако на этом счастливая пора заканчивается, ведь уже тринадцать лет спустя, 28 сентября 1687 года, в результате взрыва порохового склада огромная часть скульптур была окончательно утрачена.

Как показывает история, турецким пороховым складам часто сопутствовала неудача. В 1645 году в склад, который располагался в Пропи́леях, попала молния. При этом погиб дисдар и его семья. Было сильно повреждено и само здание. В 1687 году, когда Афины подверглись нападению венецианцев и Священной лиги, выступивших против Османской империи, турки предпочли разместить свои боеприпасы (а также женщин и детей) прямо в Парфеноне. Воз-

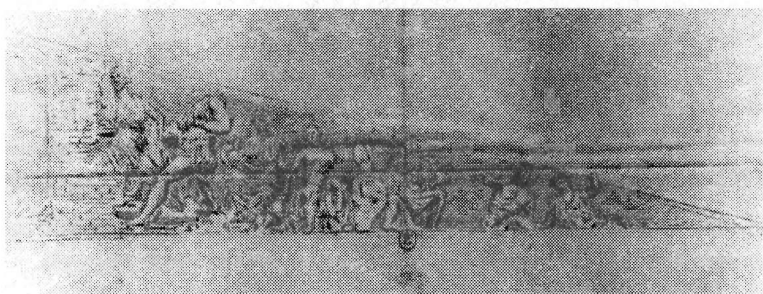
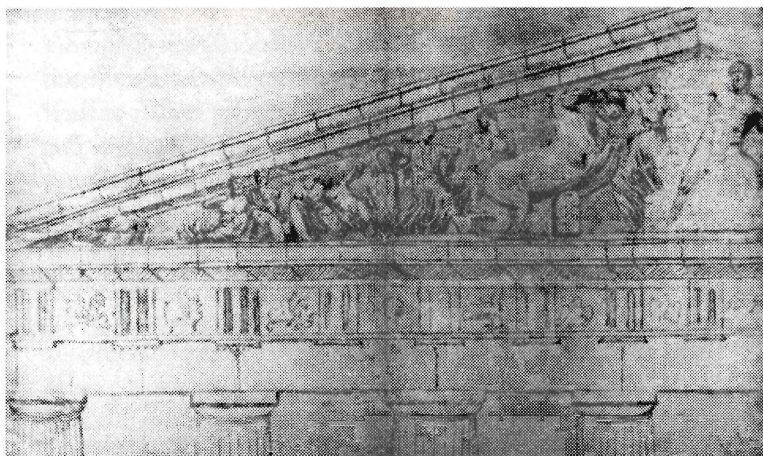


Рис.8. Этот рисунок XVII века, изображающий западный фронто́н, позволяет представить, как выглядела эта часть Парфенона в античности. Центральная группа изображает спор Афины и Посейдона за господство над Атикой. За сражающимися Афиной и Посейдоном расположены их колесницы (кони с колесницы Посейдона были уже утрачены к тому моменту, когда был выполнен этот рисунок), а в углах фронтона размещены другие боги, богини и греческие герои, наблюдающие за спором. Счастливая пара в левом углу многими путешественниками ошибочно принималась за римского императора Адриана и его супругу Сабину

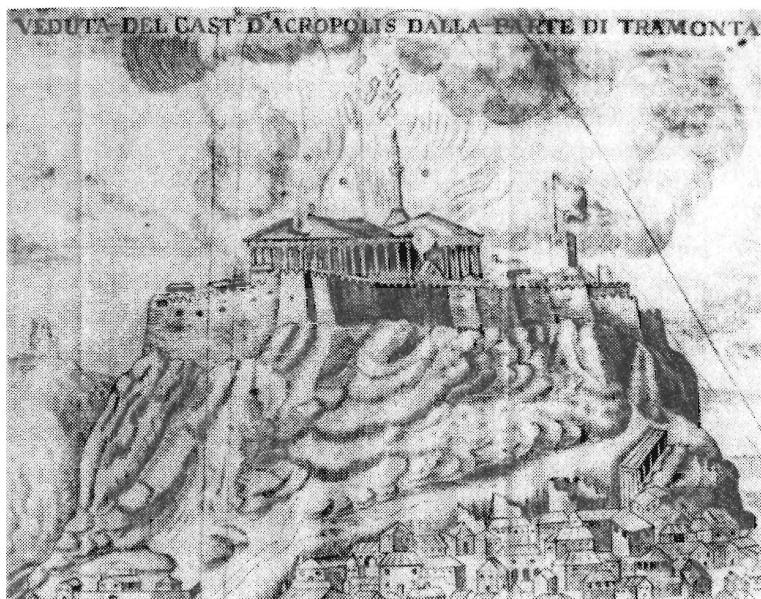


Рис. 9. Таким видели венецианцы взрыв порохового склада в Парфеноне в 1687 году. От взрыва пороха взлетела на воздух крыша мечети, а минарет, насколько можно судить по рисунку, не пострадал. За укреплениями видны дома, в которых располагался военный гарнизон. Справа видно, как развевается флаг на Франкской башне, построенной во время правления Аччайюоли еще до турецкого завоевания. Эта башня служила хорошим ориентиром, пока не была снесена в 1875 году

можно, как предполагает один венецианский историк, турки рассчитывали на «толщину стен и сводов»; а может быть, турки надеялись на то, что их противники-христиане не осмелятся разрушить здание, которое столько лет было христианским собором. Однако расчет турок не оправдался. Венецианской армией тогда командовал шведский генерал, граф Кенигсмарк, который и приказал обстрелять Парфенон из пушек. Судя по следам только на западном фронто-не, мы можем сказать, что около семисот пушечных ядер достигли своей цели. Более того, несколько таких ядер было обнаружено во время раскопок на территории Акрополя.

В конце концов произошло неизбежное, и пороховой склад взорвался, унеся с собой жизни трехсот человек (обычно не упоминается, что их останки обнаружили во время археологических раскопок), разрушив центральную часть здания, двадцать восемь колонн, части фриза и внутреннее помещения, которые некогда были собором, а потом мечетью (рис. 9). Западный фронтон оказался практически не поврежден во время обстрела, но когда командующий венецианским флотом Франческо Морозини прибыл на место событий, чтобы отпраздновать победу, он решил увезти собой в Венецию центральные скульптуры с фронтона. Но этого не произошло: приспособления, которые использовали венецианцы, чтобы снять скульптуры, сломались, и скульптуры рухнули на землю. Несколько фрагментов были самовольно отправлены в Италию подчиненными Морозини (один из этих фрагментов — достаточно побитая голова статуи — хранится теперь в Лувре). Остальные упавшие фрагменты были оставлены на Акрополе. Позже их обнаружили агенты лорда Элгина и археологи. С тех самых пор история Парфенона становится историей руин.

На этот раз свидетельницей событий оказалась женщина. До наших дней сохранилось всего несколько писем Анны Экерхельм, фрейлины графини Кенигсмарк. Анна Экерхельм излагает свою точку зрения на происходящие в Афинах события в письмах своему брату: «В какое отчаяние повергла его превосходительство необходимость разрушить прекрасный храм, который существует уже три тысячелетия и называется храмом Минервы! Однако напрасно: ядра выполнили свою работу настолько точно, что храм никогда уже не будет восстановлен». Анна Экерхельм, однако, описывает и само здание, и момент его разрушения. Когда ей случилось гулять по Акрополю вскоре после окончательной капитуляции турок, она нашла ценный арабский манускрипт, уцелевший после взрыва в мечети. Впоследствии этот манускрипт был передан братом Анны Экерхельм в библиотеку в городе Упсала («редкий манускрипт из Греции», как говорится в благодарственном письме библиотекаря). Этот документ, бесспорно, является довольно неожиданной составляющей богатств Парфенона, рассеянных по всей Западной Европе.

ГЛАВА 4

ОТ РАЗРУШЕНИЯ К РЕКОНСТРУКЦИИ

СЕЗОН ОХОТЫ

После взрыва 1687 года Парфенон, который более двух тысяч лет служил сперва языческим храмом, а затем христианским собором и мусульманской мечетью, больше не мог быть использован в практических целях. Храм был разрушен гораздо сильнее, чем мы можем представить, зная, каково его состояние в наши дни. «Наш» Парфенон, силуэт которого мы с легкостью узнаем, представляет собой результат реконструкции, проведенной в начале XX века. Ведь после взрыва на месте Парфенона можно было обнаружить лишь развалины и обломки колонн. Дж. П. Магаффи, посетивший Парфенон за несколько десятилетий до начала реконструкции, заметил с характерной для него откровенностью, что «если смотреть снизу, из города, то передний и задний фасады храма кажутся остатками двух разных зданий».

С политической точки зрения последствия взрыва в Парфеноне и победы Священной лиги были минимальны. Через несколько месяцев после победы венецианцы отказались от господства над Афинами: их военных сил вряд ли хватило бы для того, чтобы успешно защищать город, к тому же разразившаяся эпидемия чумы лишила Афины всей их привлекательности для захватчиков. Турки снова обоснова-



Рис. 10. Самая ранняя из известных фотографий Парфенона была выполнена в 1839 году. Среди руин храма еще стоит небольшая турецкая мечеть (которая служила импровизированным музеем). На западном фронте можно разглядеть две сохранившиеся до того времени скульптуры, так называемые «Адриан и Сабина»

лись на Акрополе и заново отстроили поселение для своего военного гарнизона, правда, в меньшем масштабе. А некоторое время спустя (когда именно — сказать трудно) среди руин Парфенона была воздвигнута небольшая мечеть. Эту мечеть можно увидеть на первой дошедшей до нас фотографии Акрополя, сделанной в 1839 году (рис. 10). К этому времени мечеть уже служила музеем, где хранились различные предметы, обнаруженные в результате первых раскопок на Акрополе после греческой войны за независимость (1821—1829). В 1844 году мечеть была снесена.

Для Парфенона последствия взрыва и военных действий оказались разрушительными. Превратившись в руины, Парфенон лишился той защиты, которую давал ему статус действующего собора или мечети, и, как большинство руин, стал разрушаться все больше и больше. В течение более века на Акрополе был открыт сезон охоты на фрагменты Парфенона и уцелевшие скульптуры. Местные жители использовали фрагменты храма в качестве строительного материала. Они толкли мрамор на известь, выламывали целые куски здания, чтобы извлечь свинцовые скобы. Иностранные путешественники рассказывали немало таких страшных историй. «Очень жаль, что огромное количество сохранившихся скульптур Парфенона, скорее всего, погибнет... от невежественного презрения и грубого насилия», — писал Ричард Чандлер, член Оксфордского колледжа Магдалины, посетивший Афины в 1770-х годах, благодаря стипендии Общества дилетантов¹. «Исчезло множество барельефов. И не меньшее их коли-

¹ В 1709 году в Лондоне группа любителей классической античности учредила клуб — Society of Dilettanti. Клуб объединял джентльменов, побывавших в ходе «гран тура» в Италии и «желавших сохранить впечатления и способствовать развитию вкуса к

чество лежит среди руин, что вызывает наше негодование, ибо день за днем изображения на них стираются из-за окружающего невежества». Тридцать лет спустя Эдуард Додуэлл выдвигал уже более конкретные обвинения: «Огромное количество мраморных блоков, некогда добытых на горе Пентеликон, было разбито на мелкие куски для строительства жалких домишек военного гарнизона, — писал он, — в то время как другие части здания, и прежде всего барельефы, были использованы при производстве извести. Говорят, что для этих целей турки предпочитали скульптурные изображения, а не гладкие блоки, хотя камень был один и тот же. Так невежественные варвары разрушали с удовольствием или из безумного суеверия то, что создавалось годами и чем восхищались веками».

Археологи предполагают, что подобные обвинения вовсе не беспочвенны. Но как бы там ни было, рассказы о варварстве и невежестве местных жителей нередко служили хорошим прикрытием для действий некоторых иностранных путешественников. Ведь очень немногие из них посещали Акрополь, не бросая хищных взглядов на разбросанные повсюду или использованные при строительстве «жалких домишек» скульптурные фрагменты. Многие из таких путешественников были известными коллекционерами, такими как граф де Шуазель-Гуффье (некто вроде французского лорда Элгина) — посол при дворе турецкого султана и тонкий знаток искусства. В 1780-х годах, используя хорошие связи своего агента в Турции и сочетая настойчивость с подкупом, графу удалось завладеть метопой и фрагментом фриза Парфенона, которые в настоящее время выставле-

наследию классической античности у себя дома». Общество дилетантов организовывало также экспедиции для изучения античного наследия в страны Средиземноморья. — *Примеч. ред.*

ны в Лувре. Агенту Шуазеля-Гуффье удалось приобрести и вторую метопу (которая, как говорят, упала во время бури), но корабль, на котором перевозили эту метопу, был захвачен лордом Нельсоном, а сама метопа была позднее приобретена лордом Элгином. Другие путешественники представляли собой достаточно скромных охотников за сувенирами, которые довольствовались упавшей (или, скорее всего, отпиленной) с фриза или метоп головой или ногой статуи. Чандлер, будучи типичным представителем такого рода путешественников, после своей тирады о невежестве местных жителей замечает: «Мы приобрели два замечательных фрагмента фриза (*sic!*), которые оказались встроены над дверными проемами домов в городе. Более того, нам подарили фрагмент метопы, который лежал, забытый, в саду дома одного турка». Именно в чемоданах таких джентльменов с Акрополя были вывезены небольшие скульптурные фрагменты Парфенона, рассеянные теперь по разным музеям Европы. Судя по намекам Чандлера, местные жители очень скоро направили свою энергию на торговые сделки именно такого толка. Ведь было гораздо выгоднее продать заезжему милорду фрагмент фидиевского творения, чем перетирать то же самое творение на изветь.

Однако судьба многих таких сувениров остается неизвестной. Никто не знает, что стало с тремя бесценными приобретениями Чандлера. А приобретения других коллекционеров также поджидали различные опасности. Так, один из фрагментов фриза, который сейчас выставлен в Британском музее, не входил в коллекцию лорда Элгина, а был выкопан в 1902 году в саду поместья Колн-Парк в графстве Эссекс. Вместе с фрагментом фриза из земли извлекли другой фрагмент памятника с надписью на греческом, последний раз видевший свет в 1771 году, когда он

принадлежал некоему «мистеру Джонсу». Все указывает на то, что оба обнаруженных фрагмента были частью небольшой коллекции античных памятников, собранной Джеймсом Стюартом. Стюарт посетил Афины в 1750-х годах со своим коллегой Николасом Реветтом, вместе с которым он выполнил рисунки Парфенона и дал его описание с тщательными обмерами для Общества дилетантов (эта работа составила второй том известного труда Стюарта и Реветта «Афинские древности», вышедшего в 1789 году, хотя эту дату тактично заменяют на 1787 год — за год до смерти Стюарта). Известно, что Стюарт посылал некий груз в Смирну, где в дальнейшем планировал его забрать, однако груз до адресата не дошел. А фрагмент с надписью и скульптуру с фриза передал «мистеру Джонсу» капитан корабля. На этом след античных памятников теряется. По всей вероятности, оба античных фрагмента каким-то образом оказались в коллекции Томаса Эстла, известного антиквара, коллекционера манускриптов и попечителя Британского музея, а сын Томаса Эстла получил во владение поместье Колн-Парк. Однако остается неизвестным, почему — то ли в пылу генеральной уборки, то ли из нелюбви к семейным вещам, то ли из «варварского невежества» — значительный фрагмент фриза Парфенона оказался предан земле, точнее — клумбе английского сада.

«ЭЛГИНСКИЕ МРАМОРЫ»

Таков контекст, в котором следует рассматривать события 1801–1811 годов, когда лорд Элгин или его агенты (как известно, большую часть этого периода Элгина в Греции не было) периодически собирали античные памятники в Афинах или в других греческих областях, а потом отправляли

их в Англию. Пределом их мечтаний был Парфенон. Была вывезена приблизительно половина уцелевших скульптур храма: некоторые упали и были подобраны около Парфенона, некоторые были извлечены на свет в результате раскопок, другие, самые известные, были сняты непосредственно с самого здания. Сейчас, когда мы видим чистый, приведенный в порядок Акрополь, центральным сооружением которого является Парфенон, представляющий собой целостный отдельно стоящий архитектурный памятник, освобожденный от поздних построек и ревностно охраняемый от постороннего вмешательства, мы практически не можем себе представить действия лорда Элгина (разве мог кто-нибудь, кроме отпетого негодяя, покуситься на такой памятник?). Однако следует помнить, что предметом спора стал отнюдь не тот Парфенон, который мы видим сейчас. Во времена Элгина Парфенон был сильно разрушен: в нем располагалась мечеть, вокруг него были выстроены домишки военного гарнизона, больше века его растаскивали на камни и «сувениры» местные жители и путешественники, а само здание находилось под контролем уже отживающего свой век правительства Османской империи, в котором коррупция тесно соседствовала с апатией. В том, что касается действий Элгина, ясно одно: он не грабил «место археологических раскопок» в том смысле, в котором мы себе это представляем. В отличие от своих предшественников, Элгин и его люди более систематично (а на самом деле, более безжалостно) снимали уцелевшие скульптуры с руин античного храма, который стоял в те времена окруженный сделанными на скорую руку домишками военного гарнизона. Элгин, безусловно, мог убеждать себя в том, что в его руках скульптурам не грозит никакая опасность (рис. 11).



Рис. 11. Парфенон во 2-й половине XVIII века. На этой гравюре из книги Стюарта и Реветта «Афинские древности» в несколько романтическом свете изображен, бесспорно, запущенный военный городок, который окружал Парфенон, подходя вплотную к его стенам (обратите внимание на ухоженный сад и подозрительно чистых крестьян). Менее чем через пятьдесят лет все скульптуры, которые были видны на восточном фронтоне, будут сняты агентами Элгина

Все остальные высказывания о поступке Элгина не более чем предположения, спорные моменты и предрассудки. Понять, каковы были истинные мотивы действий Элгина, сейчас не представляется возможным. Более того, эти мотивы довольно противоречиво истолковывались на протяжении истории. Сам Элгин благородно и, возможно, искренне замечал, что облик Парфенона и его скульптуры смогут вдохновить художников и архитекторов его родной страны.

Тем не менее будет наивно полагать, что Элгином не руководили серьезные карьеристские амбиции — и среди них слава того, кто привез в Британию шедевры античного греческого искусства. Таким поступком Элгин вполне мог превзойти Наполеона, известного своим стремлением заполучить богатства античного мира («Все, что Бонапарт наградил в Италии, не сравнится с тем, что есть у меня», — похвастался однажды Элгин). Финансовые соображения также сыграли свою роль в этой истории. В 1816 году, когда Элгин окончательно решился на продажу своей коллекции британскому правительству, он был на грани банкротства, хотя, возможно, величина его долгов несколько преувеличена им самим.

До сих пор остается неясной и юридическая сторона дела. Действия Элгина и его агентов регулировались фирманом (указом османского правительства, который был направлен из Константинополя в Афины). В фирмане разъяснялось, какие действия допускаются, а какие нет. Следовали ли агенты Элгина тому, что было предписано в фирмане? Превысили ли они свои полномочия? Мы не знаем и можем только задаваться вопросом, насколько упомянутые выше проблемы важны для наших суждений о лорде Элгине (ведь история знает случаи, когда серьезные преступления совершались в полном согласии с законами той или иной эпо-

хи). Как бы там ни было, эта ситуация породила спор, который не утихает по сей день и подогревается тем фактом, что оригинал фирмана так и не был найден, а известен лишь его перевод на итальянский, выполненный для Элгина при османском дворе. В итальянской версии документа говорится, что агенты Элгина имеют право срисовывать и замерять скульптуры, используя для этого лестницы и строительные леса, делать гипсовые слепки скульптур, откапывать те скульптуры и надписи, которые могут оказаться под землей. Однако в документе ничего не говорится о том, что интересует нас больше всего: разрешалось ли агентам Элгина снимать скульптуры с самого здания? Говорилось ли в фирмане, что при желании агенты Элгина «могут снять со здания фрагменты со старыми надписями и скульптуры и что им не будут чинить в этом никаких препятствий?». Следует ли считать, что подобное разрешение распространялось только на упавшие скульптуры или на те, что были извлечены при раскопках? Имеющийся в нашем распоряжении текст не дает ответов на эти вопросы. Как часто случается с документами, выданными «наверху», их интерпретация зависит от того человека, к которому этот документ попадет, и от особенностей ситуации. Эта интерпретация будет зависеть от того, что имели в виду константинопольские чиновники, принимая во внимание обычную смесь вежливости, намек на взятку и двойной игры, характерную для деловых отношений между афинскими чиновниками и иностранными путешественниками. Выяснить, соответствовала ли сделка действовавшим тогда законам, представляется в настоящее время невозможным.

Отношение большинства комментаторов той эпохи (не без влияния лорда Байрона) к действиям Элгина было гораздо более противоречивым, чем нам обычно кажется. Основные возражения были связаны с тем, что Элгин снимал

скульптуры с руин Парфенона. Обычно участники полемики не видели ничего плохого в том, что Элгин отправил в Англию те скульптуры и скульптурные фрагменты, которые были извлечены в результате раскопок или — несмотря на присутствие местных жителей — сняты с турецких домов на Акрополе. Ведь некоторые наиболее суровые критики Элгина сами вели ту же игру, только в более мелком масштабе. Так, Эдуард Дэниел Кларк, кембриджский эрудит, утверждавший, что видел, как дисдар пролил слезу при виде грубого обращения с Парфеноном, не преминул заключить с тем же самым дисдаром («беднягой», как лукаво замечает Кларк) сделку и завладеть таким образом некоторыми фрагментами скульптур Фидия. И действительно, из скульптур, подготовленных агентами для Элгина, дисдару удалось выкрасть красивый фрагмент метопы, который Кларк увез с собой в Кембридж. Этот фрагмент был найден около входа на Акрополь, а теперь, как самодовольно заявлял Кларк, «находится в вестибюле университетской библиотеки в Кембридже и является единственным скульптурным фрагментом, который был увезен с руин Парфенона, не принеся этим руинам большего вреда, чем время и варвары». Эта замечание Кларка не имеет ничего общего с реальным положением дел. В Кембридже нет подлинников Фидия. Университет располагает только небольшим фрагментом римского декора II века н. э., который был обнаружен около театра Дионисия и находится сейчас в музее Фитцуильяма в Кембридже.

Основное недовольство критиков было направлено против использования резцов, пил, веревок и блоков для того, чтобы снять скульптуры, ведь при этом наносился ущерб верхним уцелевшим уровням здания. Додуэлл, будучи свидетелем этих действий, говорил о «безумном варварстве»

агентов Элгина, превосходящем варварство турок. «Я видел, — писал Додуэлл, — как снимают несколько метопа с юго-восточной части здания. Для того чтобы поднять метопа, пришлось сбросить на землю защищающий их великолепный карниз. Такая же участь постигла и юго-восточный угол фронтона. И если раньше этот великолепный памятник был окружен заботой, то теперь он пришел в запустение». С другой стороны, Додуэлл во многом разделял мнение Элгина о том, что существуют очевидные связи между искусством, коллекционированием и патриотизмом. Додуэлл неохотно признает, что «хотя мы и возмущаемся тем глубоким и непоправимым ущербом, который нанесен афинским памятникам, мы не должны недооценивать те преимущества, которые получит искусство нашей страны, когда в ее распоряжении окажутся столь замечательные образцы греческого искусства». Таким образом, даже для самого сурового критика речь шла о чем-то большем, чем об обыкновенном вандализме.

Спор вокруг «элгинских мраморов» имеет и политическую сторону. Если отбросить полемику, которая развернулась в начале XIX века относительно действий лорда Элгина, станет очевидным, что за ней скрывается соперничество двух сверхдержав того времени — Британии и Франции. Безусловно, замечают многие английские обозреватели той эпохи, остается только сожалеть об ущербе, причиненном Парфенону действиями агентов Элгина, однако было бы куда хуже, если бы большинство скульптур оказалось в руках французов. Терпеливый попутчик Байрона Джон Кэм Хобхауз описывает «яростную борьбу... развернувшуюся между французами и англичанами, чтобы заполучить скульптуры». Это соперничество еще можно было наблюдать, когда Байрон прибыл в Афины под Рождество

1809 года. Хобхауз пишет об удивительнейшей смеси урапатриотического пустословия и дезориентирующих слухов. Французы выражали глубокое сожаление по поводу ущерба, причиненного Парфенону, и пытались показать свое моральное превосходство, заявляя (что, впрочем, не соответствовало истине), что они заинтересованы только в том, чтобы сделать гипсовые копии скульптур, а не снимать их со здания, как это делают агенты Элгина. Англичане же воспринимали подобные заявления как злословие при виде чужого успеха: «Французы жалуются, потому что завидуют нашему успеху, а сами бы охотно завладели этими богатствами». И тут же следовали истории о вандализме и проявлении мании величия со стороны французов. Агентов Шуазеля-Гуффье обвинили в том, что они выломали метопу, чтобы ее снять. Этот слух (по всей вероятности, ложный), возможно, распустил сам дисдар, который посчитал небесполезным для себя подогреть соперничество между своими основными клиентами. В конечном итоге стали поговаривать, что французы «собираются увезти во Францию весь Тесейон целиком».

Несмотря на свою дружбу с Байроном, в описании их совместного путешествия в Грецию, изданном в 1813 году, Хобхауз разумно предпочитает остаться в стороне от спорящих сторон. Он выражает слабую надежду на то, что все, что уцелело на Акрополе, будет сохранено («...если турки будут владеть Афинами еще несколько лет, все ценные памятники будут полностью уничтожены»). Хобхауз отказался поддерживать какие-либо отношения с Элгином, ставшим после этой истории козлом отпущения (в результате «модного ныне возмущения, поднятого теми, кто неспособен оценить значимость скульптурных фрагментов, ставших предметом спора, где бы эти фрагменты ни находи-

лись»). В то же время Хобхауз сожалеет, что была нарушена целостность Парфенона, и предполагает — достаточно смело в таких обстоятельствах, — что, если Греция будет завоевана Наполеоном, а Парфенон «окажется в руках просвещенного врага», это, возможно, даст шанс сохранить храм от дальнейшего разрушения. Среди всех оскорбительных поэм, памфлетов и высказываний за или против Элгина на протяжении двухсот лет мнение Хобхауза выделяется своей осторожностью.

ХРАМ, ДОСТОЙНЫЙ КОРОЛЯ

Спустя примерно десять лет после того, как последняя партия элгинских скульптур была вывезена из Афин, Акрополь снова оказался в центре военных действий. Его дважды захватывали во время греческой войны за независимость. В первый раз это произошло в 1821—1822 годах, когда недостаточный запас воды вынудил турок сдаться грекам. Тут же были оговорены и забыты достойные условия мирного договора. Французский консул Жан-Луи-Себастьян Фовель (который несколько лет назад, будучи одним из осторожных агентов Шуазеля-Гуффье, занимался приобретением скульптур Парфенона) был одним из тех, кто приложил все усилия к тому, чтобы условия мирного договора были выполнены. Однако они не смогли спасти сотни турок от ножей греков. В 1826—1827 годах ситуация изменилась. Теперь грекам пришлось сдаться туркам после того, как был наголову разбит сводный иностранный контингент, прибывший, чтобы прорвать осаду. Заметим, что нравы воюющих сторон отличались очень незначительно.

Парфенону не удалось избежать своей доли наказания, хотя и недостаточной для того, чтобы сторонники Эл-

гина могли с чистой совестью заявлять, будто Элгин спас скульптуры от полного разрушения. Археологи установили, что за этот период для создания временных укреплений из здания Парфенона были удалены около пятисот двадцати мраморных блоков, а свинцовые скобы, скрепляющие блоки, пошли на изготовление пуль. Согласно одной из легенд того времени (приукрашенной, а может, и придуманной несколько лет спустя), греки сами посылали туркам пули, чтобы те не разрушали колонны Парфенона. Скука, которая нередко является спутницей осады, также оставила свой след на Акрополе. На фотографиях, сделанных в конце XIX века, на колоннах Парфенона отчетливо видны надписи, нацарапанные осажденными. Одна из таких надписей свидетельствует о романтическом характере ее создателя, который оказывается выше неприглядной окружающей его действительности. Эта надпись такова: «Мсье Блондель, почитатель Эллады, 1826 год». Вероятно, эту надпись оставил французский доброволец, приехавший сражаться за свободу Греции, — поступок, который превращается в символ, учитывая момент, когда доброволец нацарапал свое имя.

В конце концов многочисленный западноевропейский контингент был переброшен в Грецию и обеспечил ее освобождение от османского ига. После провалившейся попытки создать президентскую республику (президент Каподистрия был убит в октябре 1831 года в городе Нафплион по дороге в церковь, и пули, которыми стреляли в президента, до сих пор хранятся в стене церкви) и после обычных для малых королевств Европы передрыг в Греции была восстановлена монархия. Королем Греции стал семнадцатилетний принц Отто, сын короля Людвига Баварского. Такой выбор был вполне оправдан, принимая во внимание

страсть самого Людвига к античности. Однако опустошенная земля, на которой царит беззаконие, вряд ли могла показаться привлекательным владением для баварского подростка, который высадился в Нафплионе 6 февраля 1833 года, чтобы взойти на греческий трон. В силу мощной исторической традиции было решено, что Афины останутся столицей государства, хотя сам город в то время представлял собой почти одни руины. Чтобы изгнать с Акрополя последних остававшихся в городе турок, в Афины вошел батальон одетых в красивую форму баварских солдат, разместившийся на какое-то время в небольшой мечети, выстроенной прямо в Парфеноне. В то же время стали разрабатываться проекты, благодаря которым Афины должны были стать достойной европейской столицей, со всеми необходимыми для этого атрибутами. Эти проекты сводились к двум основным вопросам: как реконструировать Акрополь и где обустроить резиденцию нового короля.

В этот момент история Парфенона могла сделать один из самых неожиданных поворотов. Дело в том, что оставшийся в Баварии Максимилиан, брат Отто, а также его царственный друг и архитектор-любитель, прусский король Фридрих-Вильгельм, предложили возвести прямо на Акрополе новый королевский дворец. Таким образом, две задачи решались одним махом. За разработкой детального плана Максимилиан обратился к ведущему прусскому архитектору Карлу Фридриху Шинкелю, автору многих знаменитых зданий в Берлине (включая Старый музей и Концертхаус).

Шинкеля вдохновляла четко сформулированная идея: создать удобный, практичный и современный дворец для новой монархии. Этот дворец должен быть хорошо защищен (ведь было бы крайне опрометчивым полагать, что

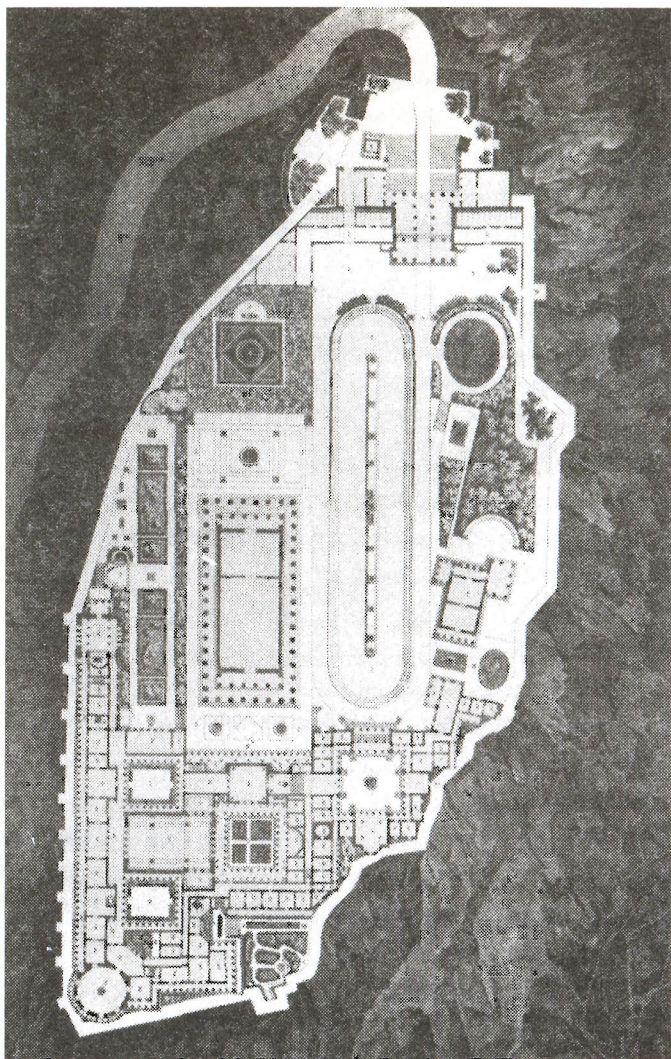


Рис. 12. План постройки дворца короля Отто (Оттона I) на Акрополе, предложенный архитектором К. Ф. Шинкелем. Выделяющийся на плане Парфенон (слева, чуть ниже от центра) окружен лабиринтом построек королевской резиденции, которые громоздятся в восточной части (нижняя часть рисунка). Парадный вход на Акрополь, где в античности располагались Пропилеи, показан в верхней части рисунка

никто не будет покушаться на правление молодого Оттона). При возведении дворца предполагалось использовать оставшиеся фрагменты Парфенона и других построек Акрополя. Однако Шинкель не ограничился только проектированием дворца: его проект подразумевал перестройку всего Акрополя (рис. 12). Согласно этому проекту, большинство жилых построек должно быть сосредоточено в восточной части Акрополя. Здесь предполагалось построить целую серию приемных, внутренних двориков и тенистых колоннад, снабженных настоящим подземным водопроводом с паровыми насосами, которые можно было приводить в действие при необходимости. Парадный вход должен был располагаться на западе, на месте древних Пропилей, а отсюда можно было пройти к внешнему двору для церемоний, который предполагалось обустроить на месте осевшего ипподрома. За ним располагался сам Парфенон, возвышающийся над дворцом, который, согласно планам, должен был быть одноэтажным.

Почитателям Шинкеля этот проект мог показаться архитектурным триумфом, блестящим и тактичным сочетанием античного греческого прошлого и современного монархического уклада. Критики же посчитали его проект фантазией пожилого архитектора, который никогда не был в Греции и поэтому абсолютно не представлял себе географических и политических реалий этой страны. «Прекрасным сном в летнюю ночь» назвал проект Шинкеля его главный соперник Лео фон Кленце, автор созданной под влиянием Парфенона «Валгаллы». Ведь трудно отделаться от мысли, что даже если остальные постройки дворцового комплекса были запланированы в скромном масштабе, общий эффект все равно сделает руины Парфенона гигантской фантазией, декоративным элементом королевских садов.

Разумеется, проект Шинкеля никогда не был реализован, а короля Отто разместили в неуклюжем кирпичном особняке, который до сих пор стоит на восточной стороне площади Синтагма. Официальными причинами, по которым отказались реализовывать проект Шинкеля, были трудности с водоснабжением (несмотря на тщательно продуманную архитектором водопроводную систему труб и насосов). Безусловно, были и другие причины: прежде всего беспокойство короля Людвига за безопасность своего сына, а также огромная стоимость проекта. Более решительно конец проекту положили вовсе не практические соображения, а другое видение будущего архитектурного ансамбля на Акрополе. Германские почитатели эллинизма во главе с главным соперником Шенкеля, а также нарождающаяся новая греческая элита высказывались за превращение Акрополя в археологическую зону и в памятник славному прошлому древних Афин.

ТРИУМФ АРХЕОЛОГИИ

Парфенон был официально провозглашен памятником древности на вычурной пышной церемонии в баварском стиле, которая прошла 28 августа 1834 года. Эта церемония была придумана Кленце, который вступал в обязанности главного советника по архитектуре и археологии при королевском дворе. Молодой король Оттон принимал участие в этой церемонии уже как глава государства. Король въехал на коне на Акрополь, где его встретил командующий гарнизоном и группа одетых в белое афинских девушек, несущих ветки мирта. Одна из девушек держала знамя, украшенное изображением богини Афины, а другая — лавровый венок. Под звуки оркестра Оттон вошел в Парфенон,

сел на трон и вместе с собравшимися солдатами, придворными и афинской знатью выслушал речь Кленце, которую тот произнес на немецком (для греческих участников церемонии был сделан перевод). Повсюду на Акрополе можно было видеть следы разрушения, произведенные годами войн, резни и грабежа. Ведь всего лишь один год назад, как писал один баварский солдат, Акрополь был усеян «обломками колонн, мраморных блоков, большими и маленькими пушечными ядрами, гильзами, человеческими черепами и костями». Однако Кленце во вполне мессианском духе предложил возродить древний Акрополь как символ нового национального государства. «Сегодня, после стольких веков варварства, — говорил Кленце, — Ваше Величество в первый раз входит на прославленный Акрополь, встав на путь цивилизации и славы, на путь, пройденный Фемистоклом, Аристидом, Кимоном и Периклом. И в глазах вашего народа это должно стать символом вашего славного правления... Ни здесь, на Акрополе, ни во всей Греции не останется больше ни одного напоминания о варварстве, а свидетельства славного греческого прошлого, которые вновь увидят свет, станут крепким фундаментом для славного настоящего и будущего Греции». Затем Кленце попросил короля трижды постучать по той колонне Парфенона, с которой начнется реставрация. Так началась эра археологии в новой Греции. А возможно, и не только археологии: Кленце считал, что любой фрагмент, который нельзя использовать при реконструкции зданий или в качестве самостоятельного памятника, должен быть продан на строительные материалы.

Описанная выше церемония не обошлась без театральных эффектов, однако именно она стала поворотным моментом в истории греческой культурной политики и археологических раскопок на Акрополе. Кленце провозгласил

памятники греческой античности самыми важными символами молодого национального государства. Разумеется, как мы отметили выше, ранние поколения афинян видели, какой символический потенциал несет в себе их античное наследие: еще до войны за независимость некоторые греческие интеллектуалы призывали к сохранению античных памятников. Но именно баварская королевская фамилия, стремящаяся узаконить монархию в Греции и привносящая свои собственные традиции в античную греческую культуру, сделала столь прочными связи между памятниками греческой древности и современной греческой государственностью. Как заметил один известный археолог, выступая в 1838 году на заседании Археологического общества в Афинах, «вот этим самым камням [имеются в виду скульптуры и здания античной Греции] мы обязаны нашим политическим возрождением». Эти слова легли в основу доктрины греческого национального самосознания и отразились в народном названии Акрополя, которое вошло в обиход в середине XIX века: Священная скала. В то же время такая позиция изменила направление в обсуждении действий лорда Элгина. Если в начале XIX века критика касалась огромного ущерба, причиненному зданию Парфенона при снятии скульптур, то теперь возникли обвинения в нанесении урона национальному достоянию. Если Парфенон был, как писал один видный греческий археолог в 1983 году, «самым священным памятником этой страны... который выражает суть греческого духа», то все его скульптуры, разумеется, принадлежат Греции.

Что касается самого Акрополя, то речь Кленце провозгласила начало кампании, направленной на последовательное обновление этого памятника и проведение раскопок. В 1835 году баварский гарнизон покинул Афины, и Акро-

поль перешел под контроль недавно образованной Греческой археологической службы. В последующие пятьдесят лет на Акрополе не осталось практически ни одного «следа варварского присутствия». Были убраны все остатки турецкого поселения, включая и минарет, выстроенный около Парфенона. Были снесены остатки ренессансного дворца, построенного около Пропилей. Была снесена большая часть апсиды Парфенона. Та же участь постигла и многочисленные римские скульптуры и добавления, а также живописную Франкскую башню (на самом деле построенную флорентийцами), которая возвышалась с одной стороны Пропилей и многие века была отличительным признаком Акрополя. Тем временем раскопки продвигались все глубже и глубже, пока на вершине Акропольского холма не обнажилась коренная подстилающая порода. К 1890 году можно было считать, что сбылась мечта Кленце. Как заявил руководитель раскопок, Греция «вернула Акрополь цивилизованному миру, очистила от следов варварского присутствия этот благородный памятник греческого гения».

Современный облик Акрополя является результатом тех самых раскопок и стремления не оставить на холме ни единого намека на «варварское присутствие». Сейчас посетители видят на Акрополе то, что решили оставить на холме археологи XIX века: несколько памятников, восходящих к V веку до н. э., возвышаются на фоне величественного (или неуютного) опустошения, практически полностью лишенные своей поздней истории. Между памятниками видна подстилающая порода холма. Многие посетители принимают этот осыпающийся ненадежный грунт за почвенный слой античных времен. Разумеется, это совсем не так. Античные строители (что было вовсе не лишено оснований) готовили поверхность из хорошо утрамбованной земли.

Этот слой голой породы увидел свет благодаря обширной археологической программе, направленной на то, чтобы привести Акрополь в порядок. С точки зрения современной археологии это хороший урок того, как не надо обращаться с реставрируемым участком.

РАСКОПКИ И ИЗМЕРЕНИЯ

Во многих отношениях раскопки XIX века на Акрополе можно считать очень успешными. Они во многом были вдохновлены любовью к Афинам эпохи Перикла, но в то же время коренным образом изменили наше понимание ранней истории античных построек на Акрополе. Стало совершенно очевидно, например, что Парфенон не был первой постройкой на Акрополе. Раскопки показали, что храм был построен на мощной платформе, на которой стоял незаконченный храм, по своим размерам напоминавший построенный позднее Парфенон. Этот «ранний Парфенон» был разрушен сразу же после окончания строительства во время персидского нашествия в 480 году до н. э., но осталось немало свидетельств его недолгого существования. Мраморные фрагменты его колонн, которые потрескались в результате пожара, устроенного персами, были вскоре использованы при укреплении северной стены Акрополя. Они были использованы в оборонительных сооружениях, чтобы служить видимым напоминанием о том, чем афинянам пришлось пожертвовать ради греческой победы. Части другого блока — наполовину законченной капители колонны, возможно, не использованной строителями в 480 году из-за обнаруженной трещины, также нашлось применение на Акрополе: почти два тысячелетия эта капитель служила порогом одного из домов, расположенных на холме. Сей-

час известно, что многие другие фрагменты прежнего храма были использованы при возведении самого Парфенона: это свидетельствует и о благоразумной экономии, и о дороговизне проекта, а также служит символическим напоминанием о разрушениях, произведенных персами.

Раскопки XIX века обнаружили на всей территории Акрополя следы раннего, доклассического, периода его истории. Большинство самых значительных находок было выставлено в музее, специально построенном для этой цели на востоке от Парфенона в 1860-х годах. Этот музей не заметен ни со стороны лежащего у подножия Акрополя города, ни с самого Акрополя. В музее была выставлена знаменитая коллекция скульптур VI века до н. э., поврежденных в результате персидского нашествия и обнаруженных во время раскопок в том месте, где скульптуры были зарыты афинянами, восстанавливавшими Акрополь после войны с персами. Коллекция скульптур представляет собой двенадцать статуй, вполне соответствующих традициям греческого искусства того периода, — прямо стоящих девушек с загадочными улыбками на лицах, обнаженных юношей, а также скульптуру мужчины, ведущего теленка. Изначально эти статуи были установлены в качестве религиозного посвящения или гордой демонстрации личного богатства. Более того, они дают нам представление о том, какие статуи украшали Акрополь в древности.

Были также обнаружены скульптуры с фронтонов храма и других зданий, стоявших на Акрополе в VI веке до н. э.: великолепная львица, раздирающая быка, ярко раскрашенное чудовище со змеиным хвостом и тремя головами (из-за цвета своей бороды известное как «Синяя Борода»), богиня Афина, убивающая несчастного гиганта, и многие другие. Раскопки дали нам представление о том, как выглядел

и как был устроен Акрополь приблизительно за сто лет до возведения Парфенона. Но достоверно воссоздать его вид все-таки сложно. Несмотря на обилие авторитетных версий, иллюстрации в путеводителях и макеты в музеях, до сих пор не ясно, где были расположены найденные во время раскопок скульптуры. Некоторые полагают, что чудовище «Синяя Борода», например, находилось на том же фронте, что и львица. Еще больше сомнений возникает относительно того, какое из восстановленных зданий мог украшать этот фронтон. Эти сомнения возникают из-за того, что большинство следов в слое доклассического периода были утрачены во время последующих строительных работ на Акрополе, а все весьма приблизительные допущения археологов основаны на скудных свидетельствах того почвенного слоя, что сохранился до XIX века, но был вывезен с Акрополя в тачках рабочих без всяких сопроводительных описаний. Между Парфеноном и Эрехтейоном были обнаружены фрагменты фундамента большого храма, построенного приблизительно в 520 году до н. э. Считается, что существовал еще один храм, построенный раньше, чем «ранний Парфенон» (он был построен на месте современного Парфенона примерно в 570 году до н. э.). В целом в результате раскопок было получено достаточно материала, доказывающего, что Акрополь был священным местом Афин с конца VIII века до н. э., то есть (насколько нам известно) с самого начала существования города. Другое дело — памятники первобытного мира. Первые постройки появились на Акрополе во II тысячелетии до н. э.: это был микенский дворец, относящийся к бронзовому веку, и оборонительная стена, фрагменты которой кое-где сохранились. Однако остается неизвестным, существует ли связь между древними постройками на Акрополе и его последующим использованием в религиозных целях.

Пока археологи XIX века старательно докапывались до подстилающей породы Акропольского холма, другие ученые тщательно изучали руины Парфенона. Когда было снесено гарнизонное поселение, стало гораздо легче подобраться к Парфенону и осмотреть его, используя всю возможную технику. Одна из навязчивых идей ученых того времени состояла в том, что при постройке Парфенона была использована так называемая система «оптических эффектов». Некоторые ее элементы были известны и ранее. Английский архитектор Ч. Р. Кокерелл, который побывал в Афинах в самом начале XIX века, чтобы приобрести скульптуры из храма Аполлона в Бассах на Пелопоннесе, заметил, что при беглом взгляде на колонны кажется, что они постепенно сужаются от основания к верхней части, но на самом деле, как показали точные измерения, колонны были чуть утолщены в своей средней части (этот трюк известен в архитектуре под названием «энтазис»). Вскоре оказалось, что колонны не стоят перпендикулярно основанию, как это кажется, если смотреть невооруженным взглядом, а немного наклонены внутрь (современные подсчеты показали, что колонны восточного и западного фасадов, если их высоту увеличить, соединились бы на высоте 5000 метров от уровня пола храма). В результате пристального наблюдения ученые середины XIX века выявили много подобных обманных нестыковок и обнаружили целую систему точно рассчитанных оптических эффектов. Платформа, на которой стояли колонны храма (стилобат), кажется горизонтальной, но на самом деле она несколько приподнята в середине. Нам кажется, что все колонны одинаковой толщины, однако колонны, расположенные по углам, толще остальных. И так далее.

Поколение современных историков архитектуры склонно усматривать в этом тайны тончайшего мастерства, во-

площенные архитекторами Парфенона. Иктин и Калликрат не только знали, например, что абсолютно ровная колонна будет казаться тоньше в средней части, но и умели компенсировать подобные визуальные эффекты. И такие «приемы обработки» отражены в легендах, возникших вокруг Парфенона, о котором обычно говорят, что это здание, «где нет ни одной прямой линии». Насколько серьезно мы должны принимать такие категоричные утверждения — вопрос спорный. Именно поэтому римский архитектор Витрувий, автор одной из лучших книг об архитектуре, дошедших до нас с античных времен, признает существование «проблемы» оптических эффектов, которые архитектор должен уметь исправить. Однако некоторые архитектурные изыски Парфенона были призваны служить практическим целям. Стилобат, например, несколько приподнят в середине, что позволяет свободно стекать дождевой воде. Но существуют скептики, полагающие, что как только Парфенон был признан шедевром, все его архитектурные несоответствия вошли в историю в качестве изысканной системы оптических эффектов, а не банальных промахов занятых на строительстве рабочих.

Одним из самых оригинальных исследований, посвященных Парфенону, можно считать работу, выполненную в конце XIX века одним американским студентом. Юджин Эндрюс, студент Корнелльского университета, приехал в Афины, чтобы учиться в Американской школе классического изучения античности. Согласно программе, по субботам он посещал лекции непосредственно на Акрополе. В одну из таких суббот, 7 декабря 1895 года, лектор обратил внимание своих слушателей на восточный фасад храма. Он показал студентам серию отметин и царапин как раз под метопой, где в определенный период истории здания

по всему фасаду были прикреплены щиты (предполагают — и, возможно, не без оснований — что эти щиты были подарком Александра Македонского). Затем лектор показал другую серию отметин — там, где когда-то крепились бронзовые буквы. Вероятно, раньше, объяснил он, над входом в храм располагалась надпись, но никто так и не выяснил, о чем в ней говорится. Эндрюс заинтересовался этой загадкой. Он добился разрешения воспользоваться передвижной платформой с веревочной лестницей (на фотографиях это приспособление выглядит крайне ненадежно) и осторожно снял слепки с каждой группы букв, используя мягкую мокрую бумагу, которую он оставлял на здании до тех пор, пока она не высохнет и не зафиксирует следы отметин. Затем он осторожно снимал бумагу и относил к себе, чтобы посмотреть, получится ли у него восстановить по этим отметинам буквы существовавшей некогда надписи.

Результатом стал неприятный сюрприз. Эндрюс предположил, что, если надпись поздняя и не относится к V веку до н. э., в ней, скорее всего, говорится о щитах, подаренных Александром Македонским. На самом же деле, как писал Эндрюс своей сестре, «надпись оказалась посвящением Нерону, что мне совсем не нравится». Стало совершенно очевидно, что «вся эта неприятная история» никак не связана с Афинами эпохи Перикла. В эпоху римского господства в I веке н. э., чтобы сохранить память о визите в Грецию в 61 году печально известного императора, «подобострастные» афиняне решили выложить его имя бронзовыми буквами над входом в самый известный и священный афинский храм. В оправдание афинян можно сказать, что они «быстро раскаялись» в том, что сделали, и сняли недостойный текст (к такому заключению, по крайней мере, пришел Эндрюс, отметив отсутствие следов выветри-

вания вокруг букв). Эндриус так никогда и не опубликовал результаты своего блестящего исследования. «Я совершенно не хотел этого делать, — писал он в 1950-х годах, вспоминая прошлое, — ведь я вырвал у Парфенона его постыдный секрет».

Разумеется, стремление восстановить облик Акрополя V века до н. э., отмечая исторические свидетельства других эпох, также подвергалось критике. В течение XIX века с Акрополя были удалены остатки зданий всех других эпох, в то время как в Греции и за ее пределами подобные действия вызвали нарекания (которые, впрочем, не принесли какого-либо ощутимого результата). Особую огласку получило разрушение в 1875 году так называемой Франкской башни высотой двадцать семь метров, которая стояла около Пропилей. Сторонники разрушения башни настаивали на том, что необходимо освободить Акрополь от таких «темных остатков варварского присутствия», а многие археологи надеялись, что в развалинах они обнаружат драгоценные тексты и, возможно, фрагменты, изваянные в V веке до н. э. и использованные для возведения башни в XV веке. Генрих Шлиман, который мог хвастаться тем, что всего несколько лет назад открыл легендарную Трою, а теперь был богатым и влиятельным афинским гражданином, выделил деньги на разрушение башни. В результате не было найдено ни одного текста, и по Европе прокатилась волна разочарования и сожаления о том, что был разрушен такой известный памятник. В Англии Э. А. Фримен, историк и тесть другого мэтра археологии — Артура Эванса, опубликовал по этому поводу целую тираду на страницах «Сатердей ревью» от 21 июля 1877 года. «Крайне ограниченно видеть в афинском Акрополе только место, где, как в музее, можно посмотреть великие творения эпохи Перикла, —

писал Фримен. — Еще вчера на Акрополе возвышалась башня герцога Афинского... Но эта башня была построена в XV веке, она представляет собой варварское искусство... Попытки стереть на Акрополе следы присутствия других эпох мелки, ограничены и противоречат самому духу науки... Во всяком случае нельзя допускать, чтобы люди, называющие себя учеными, по собственному почину учинили разрушение».

Однако столь эмоциональные выступления, как заявление Фримена, не повлияли на официальную археологическую политику. Такое положение вещей просуществовало до 1950-х годов, когда было раз и навсегда отклонено предложение убрать лестницу в средневековой башне в западной части Парфенона. Но к этому времени на протяжении более чем ста лет, пока был в действии проект расчистки Акрополя, его архитектурному комплексу был нанесен определенный ущерб. Как недавно отметил один исследователь византийской истории, сегодня посетить Акрополь — это все равно, что пойти на экскурсию по Вестминстерскому аббатству и обращать внимание только на то, что связано с именем Эдуарда Исповедника.

«ОН ГОРАЗДО ПРОСТОРНЕЕ, ЧЕМ Я ПОМНЮ,
И ЛУЧШЕ СКОМПОНОВАН»

В 1932 году, когда Вирджиния Вулф более четверти века спустя снова посетила Парфенон, она отметила в своем дневнике все произошедшие перемены. «Что я могу сказать о Парфеноне? Что я встретила там свой собственный призрак — двадцатитрехлетнюю девушку, у которой еще вся жизнь впереди. Что сам памятник более компактный и величественный и основательный, чем я помнила. Желтова-

тые колонны, как бы это сказать, собрались вместе и сияют на скале... Этот храм очень напоминает корабль, он все время в движении... Он гораздо просторнее, чем я помню, и лучше скомпонован». Вирджиния Вулф даже не предполагала, насколько она права. Хотя ее дневниковые записи показывают, что она относит эти изменения за счет уловок памяти и восприятия взрослого человека, но за годы, которые прошли между двумя ее визитами в Афины, Парфенон был значительно перестроен. Он действительно был «более величественный и основательный... и лучше скомпонован», чем в 1906 году.

Дело в том, что параллельно с проектом обновления Парфенона постепенно реализовывалась программа реконструкции памятников V века до н. э. Самым ярким проявлением этой программы была реконструкция небольшого храма Афины Победительницы (Афины Ники Аптерос), построенного между 427 и 423 годами до н. э. на возвышении справа от входа на Акрополь. Этот храм был полностью разрушен турками в 1686 году, чтобы построить укрепления против наступающих сил Священной лиги. Храм был воссоздан практически из ничего сразу же после окончания греческой войны за независимость и стал первым крупным реставрационным проектом нового греческого государства. Храм Ники Аптерос был перестроен в 1930-х годах и теперь проходит свою третью реконструкцию. Так что вряд ли можно сказать, что это то же здание, что было построено две с половиной тысячи лет назад.

Реставрационные проекты, касающиеся Парфенона, были не столь радикальны, однако они в значительной мере изменили общий облик храма, несколько скрасив следы разрушения. В 1834 году, когда молодой король Оттон I сел на трон в храме, чтобы выслушать речь архитектора Лео фон

Кленце, Парфенон находился в своем самом удручающем состоянии: между группами колонн на обоих торцах здания зияла пустота. В течение XIX века предпринимались редкие попытки вернуть на место недостающие фрагменты. Так, в 1840-х годах были частично восстановлены четыре колонны северного фасада и одна колонна южного фасада, фрагменты которых можно было найти на Акрополе. Сто пятьдесят блоков были возвращены на место в стене во внутренних помещениях храма, а оставшееся пространство было заполнено современным красным кирпичом. Однако наибольшую силу реставрационные работы приняли в самом начале XX века, чему в немалой степени способствовало землетрясение 1894 года, сильно разрушившее памятник. Более того, Грецию сотряс ряд политических кризисов, в результате которых с большой помпой, в расчете на определенный общественный отклик, были выделены средства на восстановление наследия античной Греции. Первый цикл реставрационных работ был завершен в 1902 году. Работы были проведены в достаточно скромном масштабе и шли под эгидой комитета международных консультантов, который не рекомендовал проводить полномасштабную реконструкцию. К 1920-м годам главный инженер Никалаос Баланос работал уже без внешнего контроля, и именно он начал программу восстановительных работ, рассчитанную на десять лет.

Эти работы предполагали полную реставрацию внутренних стен, укрепление фронтонов и установление гипсовых копий скульптур, вывезенных лордом Элгином. Однако самым значительным изменением можно считать то, что после взрыва 1687 года впервые было предпринято воссоздание многих утраченных секций длинных колоннад, которые соединяли восточный и западный фасады здания.

Фотографии (рис. 13) позволяют увидеть состояние храма до и после реконструкции, а также оценить работу, проведенную Баланосом. В то же время масштабность работ и применяемые технические решения вызывали некоторые нарекания. Большинство, признавая работу Баланоса в качестве полномасштабной реконструкции, было довольно достигнутыми результатами. И действительно, теперь Парфенон выглядел, как писала Вирджиния Вулф, более «величественным», более цельным и соответствовал духу шедевра эпохи Перикла. И только во время следующего этапа восстановительных работ, уже после смерти Баланоса, его достижения стали подвергаться критике. И дело не в том, что весь проект оставил после себя некий налет разочарования. Уверена, многих до сих пор смущает, что знаменитое здание, чей облик красуется на почтовых открытках и туристических плакатах, было возведено в 1920-х годах. Но были и более серьезные возражения против метода, примененного Баланосом. Прежде всего, он не прилагал должных стараний, чтобы переместить блоки на их изначальное место: любой фрагмент колонны шел в дело, если подходил для тех или иных целей. В этом смысле работа Баланоса представляла собой не точную реконструкцию, а правдоподобную подделку, сделанную из того материала, который оказался под рукой. Еще больше нареканий вызвало использование Баланосом железных стержней и скоб для того, чтобы скрепить античные мраморные блоки. С течением времени железо заржавело и деформировалось, что вызвало трещины в блоках, которые железные детали должны были скреплять. Таким образом, Парфенон, отреставрированный Баланосом, мог разрушиться в любой момент.

В конце 1960-х годов к проблеме креплений Баланоса добавились результаты неблагоприятного воздействия окру-



Рис. 13. Реконструкция Парфенона под руководством Баланоса. Результат его проекта (верхнее фото) выглядит более впечатляюще, чем руины (нижнее фото), с которых он начинал. Однако железные скобы, использованные во время реставрационных работ, вскоре стали угрожать разрушить тот мрамор, который должны были скреплять

жающей среды, которые негативно сказались на материале, из которого выполнен памятник. В 1970 году в докладе ЮНЕСКО было предложено несколько фантастических способов спасения Акрополя и его памятников (вплоть до идеи заключить всю вершину холма под прозрачный колпак). В конце концов в 1975 году был создан комитет, призванный осуществлять контроль за работами по сохранению и реставрации всего комплекса Акрополя. Теперь это — основное направление развития греческой археологии, работа в рамках которого ведется очень медленно и крайне осторожно. Каждый древний фрагмент Акрополя зарегистрирован и измерен, на каждый заведена специальная учетная карточка с «историей болезни», где описывается его использование на протяжении последних трех тысячелетий. В то же время основные принципы, а также конкретные предложения по реставрации каждого здания на Акрополе широко обсуждаются на международных конференциях, в результате которых (если ничего не помешает) будут разрешены те вопросы, которые вызывают пока наибольшие сомнения. Любое вмешательство не должно быть необратимым. Там, где это возможно, блоки древней постройки будут возвращены на свое изначальное место (так как это лучший и самый безопасный способ их сохранить). Все скульптуры будут сняты с фронтонов, где на них неблагоприятно сказывается загрязнение воздуха, и помещены в специальные залы музея, оборудованные системой климат-контроля. Вместо оригинальных скульптур на Парфеноне будут установлены их точные копии.

В 1986 году начались работы по реконструкции самого Парфенона. Практически каждый камень храма вынимается и аккуратно устанавливается вновь. Железные стержни и скобы, которые использовал Баланос, были удалены

и заменены безопасными (по крайней мере, мы на это надеемся) титановыми деталями. В результате консультаций со всеми возможными экспертами было решено, сколько колонн восстанавливать и какой величины их делать. Впервые проект реконструкции Парфенона стремится учитывать не только облик здания в эпоху Перикла, но и дальнейшую историю Парфенона, который некогда был христианским собором и мусульманской мечетью, а теперь лежит в руинах. Хотя от позднейших времен мало что уцелело, но отметинам, оставленным пушечными ядрами венецианцев, и средневековым надписям уделяется не меньше внимания, чем скульптурным фрагментам V века до н. э. Когда реставрация будет завершена и посетители смогут снова (на что мы очень надеемся) войти внутрь здания, которое было закрыто в течение стольких лет, они увидят некоторые следы апсиды, которая была частью собора в XII веке, а также постамент для статуи богини Афины, некогда выполненной Фидием в золоте и слоновой кости. Но это случится не раньше 2010 года. Когда Парфенон, перестроенный в XXI веке, будет наконец открыт (ведь именно «перестройкой» выглядят текущие работы в глазах неспециалистов), можно будет сказать, что работы по его восстановлению заняли в два раза больше времени, чем возведение самого здания в V веке до н. э.

ГЛАВА 5

«ЗОЛОТОЙ ВЕК АФИН?»

ШОУ О ДЕМОКРАТИИ НА АКРОПОЛЕ

Во время туристического сезона в Афинах каждый вечер сотни людей посещают представление, которое не сходит с афиш, наверное, дольше любого другого спектакля в мире. «Световое и музыкальное шоу» на Акрополе, премьера которого состоялась в 1959 году, до сих пор привлекает множество зрителей, которые смотрят спектакль, расположившись в импровизированном зрительном зале на склоне одного из ближайших холмов. Полторы тысячи прожекторов то расцветивают самыми невероятными красками весь Акрополь, то делают акцент на той или иной части архитектурного комплекса, в то время как диктор ведет свой рассказ, перемешивая исторические факты и легенды, о «золотом веке Афин». Нехитрый сюжет повествования только в самом основном соответствует исторической действительности: «кровожадные» персы вторглись в Афины и подожгли Акрополь (в этот момент прожекторы окрашивают холм в кроваво-красный цвет), но «храбрые» афиняне в конце концов изгнали врага и заново отстроили на Акрополе свои храмы и установили демократию. Рассказ продолжают цитаты из речи, произнесенной национальным героем Периклом над телами павших воинов. Кульминацией повество-

вания становятся слова о политическом равноправии и культурных достижениях, звучащие поверх шума голосов. В целом это шоу является ярким напоминанием о столь характерной для середины XX века манере привлечения туристов — подсветке всевозможных шато, соборов и замков по всей Европе и за ее пределами.

Представление на Акрополе было организовано согласно договору, заключенному между греческим правительством и частной французской фирмой (в результате возникла компания «Son et Lumière Company»). И Греция получила то, что тогда считалось туристическим мероприятием высшего разряда, а также смогла стать имиджевой частью одного из основных направлений европейской политики. Франция, в свою очередь, получила деньги, а также снова заявила о своих культурных связях с античным миром. 29 мая 1959 года две с половиной тысячи французских моряков прошли маршем по греческой столице, направляясь на премьеру светового шоу, а министр культуры Франции Андре Мальро произнес по этому поводу прочувствованную приветственную речь. Это была великолепная пародия на политические отношения времен холодной войны — Афины были провозглашены бастионом демократической свободы, призванным остановить злые силы «красной тирании». Но даже почти пятьдесят лет спустя использование Парфенона в качестве символа античной и современной демократии вполне оправданно. Ведь радикальная (и во многом своеобразная) форма народовластия, возникшая в Афинах в V веке до н. э., считается в наше время предшественницей политической свободы Западного мира: мы верим в то, что «наша» демократия идеологически восходит к демократии афинской. А Парфенон — один из признанных шедевров древнегреческого искусства — может стать

видимым символом демократических добродетелей (как античных, так и современных).

Как и в каждом мифе, в мифе о демократических Афинах есть своя доля правды. В результате ряда реформ, проведенных в V веке до н. э., афинская политическая элита постепенно лишилась своих привилегий. Верховной властью было наделено народное собрание. Члены собрания на открытых заседаниях принимали все важные государственные решения, а также строго следили за действиями исполнительных органов. Исполнительные чиновники не избирались, поскольку результаты выборов, как не без оснований предполагали древние афиняне, могут оказаться совершенно иными, как только вмешиваются богатство, влияние и связи. Большинство чиновников назначалось по жребию, тем самым каждому гражданину предоставлялись равные политические возможности. Предполагалось, что при частой смене чиновников у любого энергичного человека появляется множество возможностей быть вовлеченным в политический процесс. Предоставлялась также финансовая компенсация (благодаря прибыли, которую получала государство), так что бедность никому не мешала принимать участие в политической жизни. Единственным исключением являлись стратеги, которых избирали (и могли избирать неоднократно, как когда-то избирали Перикла). Ведь даже ультрадемократы не желали доверять исход афинских военных действий кому попало. Да и афинская демократия была не настолько идеологически узка, чтобы поставить принцип равных возможностей выше государственных интересов.

Это был выдающийся эксперимент народовластия. Разумеется, современные историки не раз задавались вопросом, как же функционировала подобная система? Конечно-

но, теоретически каждый гражданин мог принимать участие в политическом процессе, но насколько значительным было это участие? И что можно посчитать участием? Некоторые критики отмечают, что место, где проводилось народное собрание, не было приспособлено для того, чтобы вместить много народу: в нем могли разместиться лишь 10% от общего числа граждан, которые могли быть избранными. Другие трактовали участие в политической жизни более широко: если принимать во внимание не только народное собрание, но и всевозможные формы политической и общественной службы (от управления районом города или отдаленной деревенькой до работы в судах, где тысячи граждан трудились в качестве присяжных), то в политической жизни города-государства действительно было задействовано большинство его граждан. Другие ученые подчеркивают важный смысл, который имело назначение по жребию: так можно было преодолеть различия, связанные с происхождением, материальным положением и наличием привилегий. Впрочем, были и те, кто цинично замечал, что, несмотря на жребий, все известные нам ключевые фигуры афинской политики V века до н. э. были богатыми людьми, и многие из них, как Перикл, происходили из семей богатых аристократов-землевладельцев, политические привилегии которых были показательно отменены в результате демократических реформ. Но какую бы точку зрения вы ни разделяли, афинская политика V века до н. э. определялась следующим принципом: верховная власть должна принадлежать народу (по-гречески — демосу). Афины были демократией.

Однако те, кто сейчас идеализируют древнегреческую демократию и считают ее образцом для демократии современной, как правило, закрывают глаза на некоторые нели-

цеприятные (на наш взгляд) аспекты античного народовластия. Прежде всего, следует помнить, что демос — группа граждан, осуществлявшая демократическое правление в Афинах, — составлял около пятидесяти тысяч человек из всего населения Афин, которое в середине V века до н. э. накануне войны со Спартой, по нашим подсчетам, составляло триста или четыреста тысяч человек. Женщины, дети и рабы (последних насчитывалось около ста тысяч) в политической жизни Древней Греции не принимали никакого участия. То же можно сказать и о тех, кто не был афинянином по рождению (то есть, выражаясь современным языком, о «проживающих в Афинах иностранных граждан»). В 451 году до н. э. Перикл сделал более строгими критерии предоставления афинского гражданства. После вступления в силу нового закона афинское гражданство мог получить только тот, у кого и отец, и мать были афинянами, в то время как раньше для получения гражданства было достаточно, чтобы афинянином был только отец. Наверное, не стоит слишком критически относиться к тому, что в политической жизни не участвовали женщины и рабы. Если смотреть с этой точки зрения, то до середины XIX века любой политический режим можно считать несовершенным (хотя небезызвестное афинское женоненавистничество выглядит чрезмерным даже по меркам античного мира). И все же остается фактом, что афинская демократия предоставляла политическое равенство только привилегированной части населения, объединенной этническим и культурным происхождением. Учитывая все вышесказанное, такая модель государственного устройства вряд ли может послужить хорошим образцом для демократического правления в современном открытом, этнически разнообразном и поликультурном обществе.

Также остается фактом, что у демократии были противники и в самих Афинах. Мы привыкли романтизировать «золотой век Афин», представлять себе общество, сплоченное в борьбе против варваров и стремящееся создать новый политический порядок; мы, таким образом, рисуем себе картину демократического консенсуса. Но все эти представления далеки от реальности. Среди афинян всегда были те, кто стремился заручиться поддержкой персов (по иронии судьбы, в последних десятилетиях V века до н. э. и афиняне, и спартанцы связывали свои надежды на победу в войне именно с финансовой поддержкой со стороны персидского царства). Были и те, кому демократический строй казался вредным. Реформы, в результате которых демократия получила еще больше власти, не прошли без борьбы; более того — в течение V века до н. э. демократия не раз оказывалась на грани краха. И действительно, в самые тяжелые моменты войны со Спартой оппозиция настояла на временной отмене демократического строя и установлении олигархии, которая предоставляла политические права только пяти тысячам человек. Перикл, и мы заметили это в его речи над телами павших воинов, должно быть, использовал все свое красноречие, чтобы отстоять демократические принципы. Возможно, самым ранним из дошедших до нас фрагментов древнегреческой прозы (поэзия известна с более древних времен) можно считать политический памфлет, созданный в Афинах в V веке до н. э. непримиримым, хотя и несколько непоследовательным противником демократии. А самый влиятельный сторонник Перикла был убит в конце 460-х годов — после того, как задумал лишить аристократию одной из ее последних привилегий. Эти темные стороны афинской политической жизни редко находят место в идеалистических представлениях о древнегреческой

демократии вроде светозвукового шоу на Акрополе, который не раз называли «греческим чудом».

Для того чтобы представить себе и понять Парфенон таким, каким он был в V веке до н. э., нужно построить мост над пропастью, которая разделяет известный нам облик восстановленного Парфенона — освещенного множеством прожекторов, посещаемого миллионами туристов, известного во всех уголках земли — от его древнего прототипа. Мы должны задуматься над тем, что в V веке до н. э. связывало Парфенон с политической, культурной и религиозной жизнью греческого общества. Нам предстоит убедиться, что существует огромная разница между романтическим ореолом Афин эпохи Перикла, который доминирует в нашем восприятии Парфенона, и удивительной историей храма, завесу над которой удастся приподнять благодаря археологии. Эта история начинается в середине V века до н. э. с амбициозного строительного проекта и выливается в целую серию починок, подгонок и «улучшений» в течение последующих ста лет периода греческой и римской античности.

СОКРОВИЩА ПАРФЕНОНА

На Акрополе располагалось огромное количество скульптур, памятников и достопримечательностей самого различного толка. Павсаний признавался, что затрудняется выбрать, о каких достопримечательностях Акрополя рассказать читателю, в то время как его описание Парфенона, напротив, грешит излишней сосредоточенностью: Павсаний строит свое повествование только вокруг статуи богини Афины. Из внешнего убранства храма он замечает лишь скульптуры фронтонов, а из убранства внутреннего — два скульптурных портрета. Однако молчание Павсания не должно сбивать нас

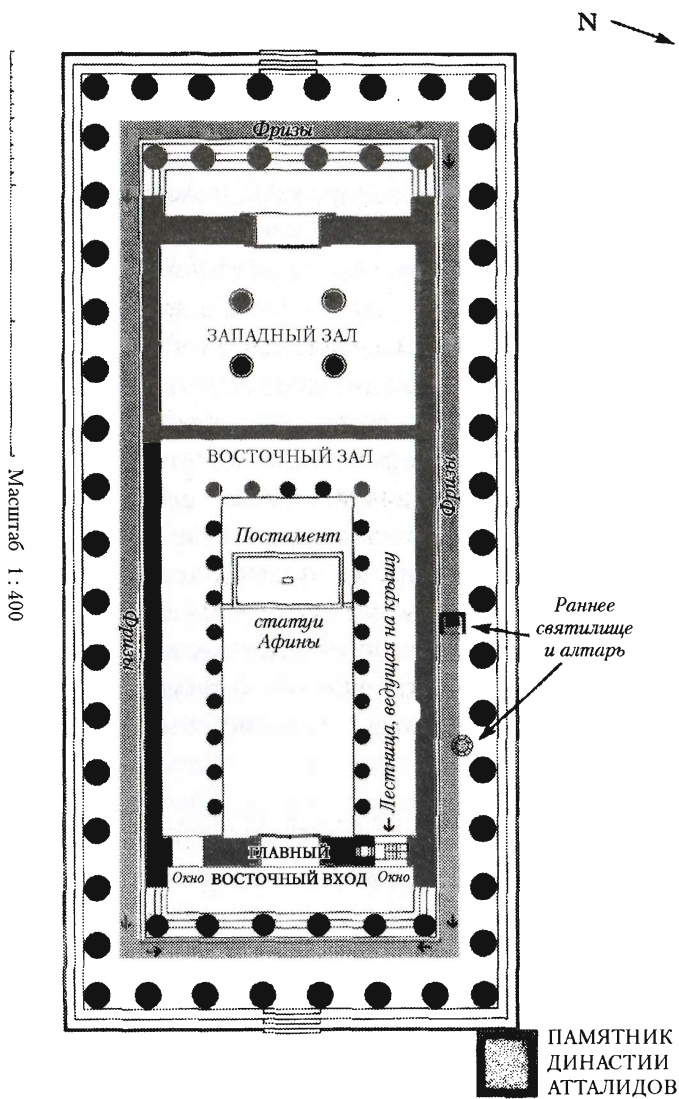


Схема 5. План античного Парфенона

с толку. Как только Парфенон был построен, его внутренние покои превратились в сказочную пещеру Али-Бабы, полную несметных богатств и... старого хлама.

Впрочем, об этом трудно догадаться, если посмотреть на план здания (см. схему 5). На плане перед нами храм, выстроенный согласно лаконичному дизайну греческой храмовой архитектуры: внешняя колоннада окружает простое внутреннее помещение. Отличительной чертой Парфенона стало то, что внутреннее помещение (то, что мы позже назвали бы нефом) разделялось на две части. Главный вход располагался на востоке и вел в больший зал, где находилась украшенная золотом и слоновой костью статуя богини Афины. Вдоль трех стен зала шла двухъярусная колоннада. В какой-то момент, когда возведение храма уже закончилось (хотя трудно сказать, когда именно), перед статуей был устроен неглубокий бассейн. Останавливая свое внимание на этой детали, Павсаний объясняет, что бассейн служил для увеличения влажности, чтобы слоновая кость не высыхала. Однако бассейн мог также служить для того, чтобы отражать свет, который попадал в храм с востока — со стороны главного входа и через два окна, которые располагались высоко на восточной стене. С этого же конца здания по лестнице, находившейся в толстой стене храма, можно было подняться на крышу. Более двухсот лет историки архитектуры спорят о том, как была построена крыша Парфенона (от которой после взрыва 1687 года почти ничего не осталось). В XIX веке считалось, что над центральной частью Парфенона крыши не было. Тогда еще не было известно о существовании двух окон на восточной стене, и, предположив, что в центральной части крыши не было, можно было легко решить проблему освещения храма. Вероятно, это была «удобная» теория, однако все со-

временные исследования признают ее неверной: крыша, которую поддерживали деревянные стропила, полностью закрывала храм и была выполнена из мраморной плитки.

В античности между восточным и западным залами дверей не было. Они были сделаны христианами, что позволило проходить из западной части (которая стала нартексом христианского собора) в восточную, где располагался христианский алтарь. В античности в западном зале Парфенона была своя собственная дверь, и войти в эту часть храма можно было только через нее. Отличительной чертой западного придела были четыре колонны, которые стояли в центре, а также, в отличие от восточного зала, густой полумрак. Насколько мы можем судить, в западной части Парфенона в античные времена окон не было.

Схематичный план здания не дает ответа на все интересующие нас вопросы, но благодаря документам, найденным на Акрополе, мы можем пролить свет на другие «белые пятна» в истории Парфенона. Прежде всего, это несколько описей того, что хранилось в Парфеноне. Описи были составлены «казначейми Афины» (государственными чиновниками, ведавшими состоянием тех богатств, которые считались собственностью богини): текст был выбит на камне и представлен на всеобщее обозрение. Можно предположить, что эти описи служили не только для того, чтобы перечислить хранящиеся в Парфеноне богатства, но и были гарантией честности людей, которые за них отвечали. Дошедшие до наших дней описи относятся к периоду после окончания строительства Парфенона до конца IV века до н. э. (когда, очевидно, поменялась административная система). Согласно этим документам, в Парфеноне хранилось большое количество различных священных предметов, богатых и скромных подношений, принадлежавших горожанам или самой

богине Афине. Так, в 434—433 годах до н. э., когда строительство храма только завершилось, лишь в переднем портике хранилось сто тринадцать серебряных чаш (и одна золотая чаша) для жертвоприношений, три серебряных рога для питья, три серебряных кубка, серебряная лампа и небольшой кубок в ларце. В восточном зале рядом со статуей Афины были расположены три золотые чаши (довольно большие, если судить по указанному весу), золотая женская статуя и одна серебряная чаша. Больше всего предметов хранилось в темном западном зале: это были 6 персидских кинжалов, позолоченная лира (а также три лиры из слоновой кости и четыре деревянных), столик, инкрустированный слоновой костью, посеребренная маска, 10 кушеток из Милета, 6 тронов, 2 длинных гвоздя из позолоченного серебра и более 70 щитов. Некоторые из этих предметов вполне могли быть военными трофеями или принадлежать государству; другие — религиозными принадлежностями, которые используются при отправлении любого религиозного культа. Но некоторые могли быть личными дарами — в поздних свидетельствах иногда указывается имя человека, сделавшего то или иное подношение. Таким подношением могла быть и маленькая статуэтка из слоновой кости, и корона вроде той, что в 370-х годах до н. э. была принесена в дар богине женщиной по имени Смикифа, или простое золотое кольцо, поднесенное Доркасом, «чужестранцем, живущим в Пирее», или великолепный и гораздо более ценный золотой рог для питья, который передала в дар Афине Роксана, как указано в записях — «не кто иная, как жена Александра Македонского».

По словам одного современного археолога, Парфенон был своего рода «сейфом». В нем хранились богатства, принадлежавшие богине Афине, которые не всегда было легко

отличить от тех богатств, которые являлись собственностью государства. Конечно, к концу войны со Спартой некоторые ценные подношения были использованы в военных целях — говорят, Фидий сделал золотые пластины на статуе Афины съёмными именно из этих соображений (в течение V века до н. э. афиняне побороли соблазн использовать эти золотые пластины, но позже, в III веке до н. э., они пошли на оплату войска во время гражданской войны). Тот факт, что в Парфеноне хранились эти богатства, создает в нашем сознании совершенно иной облик храма, его повседневного использования и мер, принимаемых для его защиты.

Очевидно, что первостепенными задачами были хранение богатств и охрана здания. На голых стенах, показанных на плане, были размещены шкафчики и полки (согласно надписям, все они были пронумерованы), а на полу стояли сундуки. Чтобы защитить богатства, хранившиеся в портиках, использовались перегородки или решетки, которые устанавливались между внутренним рядом колонн на восточном и западном концах здания. Следы, оставшиеся после установки перегородок и решеток, видны до сих пор. В нашем представлении прочно закрепился образ Парфенона как открытого здания, однако, поднявшись по ступеням к входу в главный, восточный, придел, посетители сталкивались с металлическим ограждением. Как контролировался доступ посетителей в храм, нам неизвестно. В рассказе Павсания, который посетил Афины в II веке н. э., говорится, что попасть внутрь Парфенона можно абсолютно свободно. Но все же трудно представить, что в храм, где хранились такие сокровища, мог зайти любой — при том, что храм не охранялся (как охраняется сейчас) большим количеством охранников. Можно предположить, что, когда у охраны был выходной, Парфенон — или даже весь Акро-

поль — был надежно закрыт. Учитывая, что внутренние помещения храма были загромождены сокровищами, трудно представить, что Парфенон мог быть использован для каких-либо других целей, кроме любования статуей Афины и хранения сокровищ. Впрочем, то же самое можно сказать и о других греческих храмах, которые не проектировались для того, чтобы собирать прихожан и быть местом массового поклонения. В Древней Греции религиозный культ зачастую отправлялся под открытым небом, а основной ритуал — жертвоприношение животных — проходил около алтаря, который также размещался за пределами храма. Основным назначением древнегреческого храма было служить пристанищем божества (точнее, его статуи). На протяжении веков, пока Парфенон не стал христианским собором, а затем мусульманской мечетью, он использовался в качестве культового здания совсем не так, как мы обычно себе представляем. Те, кто впоследствии восхищался золотым голубем, вращающимся над алтарем, негасимой лампадой и иконой Девы Марии, написанной самим евангелистом Лукой, даже не подозревали, какие сокровища некогда хранились в этом храме.

ЧТО ИЗОБРАЖЕНО НА ФРИЗЕ?

Не менее удивительно и количество скульптур, некогда украшавших Парфенон. Греческая храмовая архитектура является классическим смешением строгого консерватизма и тонких инноваций. Внешне храмы выглядели почти одинаково (очевидно, было важно, чтобы их сразу отличали от других построек). Но в то же время греческие архитекторы всегда оставляли место импровизации и, отступая от сложившегося канона, создавали что-нибудь новое: сре-

ди древнегреческих храмов вы не найдете даже двух абсолютно идентичных. Что касается Парфенона, здесь канон нарушается чаще обычного — прежде всего в использовании скульптурных композиций. Разумеется, в Греции было немало храмов, фриз которых опоясывал все здание, панели метоп и фронтоны были украшены скульптурой, а статуи (вероятно, богини Победы — Ники), установленные на четырех углах крыши, величественно возвышались на фоне неба. Но никогда раньше никто из древнегреческих архитекторов не использовал все перечисленные элементы декора вместе, в одном здании. Никто в Элладе не создавал столь богато украшенного храма. Впрочем, существует мнение, что скульптурный фриз изначально не входил в задумку архитекторов. Современные архитекторы, работающие в рамках реставрационной программы Парфенона, обнаружили очевидные свидетельства того, что изначально храм был украшен только рядом метоп над восточным и западным входом, где теперь располагается фриз. Более пышный фриз был добавлен позднее. Это показывает нам, как облик Парфенона складывался «непосредственно в процессе работы». Вскоре мы увидим, что благодаря тщательному анализу каждого кубического миллиметра Парфенона реставраторы столкнулись с другими сюрпризами, касающимися изначального облика храма.

Из всех скульптур, некогда украшавших Парфенон, больше всего дискуссий ведется именно вокруг барельефа фриза прежде всего потому, что (в отличие от многих других скульптур) он сохранился почти нетронутым. Из 160 метров барельефа фриза, украшавшего Парфенон, сохранилось 128 метров. Сейчас фрагменты фриза хранятся в Лондоне и в Афинах (а фрагмент фриза, принадлежавший Шуазелю-Гуффье, выставлен в Лувре). На фризе изображена процес-

сия, начало которой было расположено на юго-западном углу здания. Процессия разделена на два потока (один поток идет по южному фасаду, другой — по западному, а затем по северному фасаду) и движется к главному входу в Парфенон. Всадники, возничие, музыканты, водоносы, жертвенные животные — все они стекаются с двух сторон к восточному фасаду, на котором разворачивается кульминационная сцена шествия (рис. 14): мужчина и ребенок (непонятно, мальчик или девочка) держат кусок ткани; стоящая за мужчиной женщина, кажется, подает еще ткань или берет у двух девушек покрытые подушками скамейки; в сцене участвуют все двенадцать олимпийских богов (по шесть с каждой стороны); боги сидят спиной к изображенной сцене, но их божественная натура очевидна — даже сидя, они одного роста со стоящими рядом смертными.

Историки искусства единодушно восхищаются фризом, особенно великолепно переданной глубиной и перспективой. Несмотря на то, что резьба фриза чрезвычайно неглубокая, не более шести сантиметров, скульпторам удалось убедительно изобразить коней, впряженных в колесницы.

Очевидно, скульпторы также принимали в расчет неудобную позицию зрителя, который находился на 12 метров ниже скульптурного фриза и смотрел вверх под очень острым углом. Рельеф значительно глубже в верхней части панелей, чем в нижней, так что фигуры несколько наклонены вперед. Возможно, это было сделано для того, чтобы барельеф было лучше видно снизу. Однако проблемы скульптурной техники — это единственное, в чем мнения искусствоведов совпадают. Когда дело доходит до трактовки сцен, изображенных на фризе, их соотношения с остальными частями Парфенона и с афинской культурой в целом, возникает большое количество самых разнообразных то-

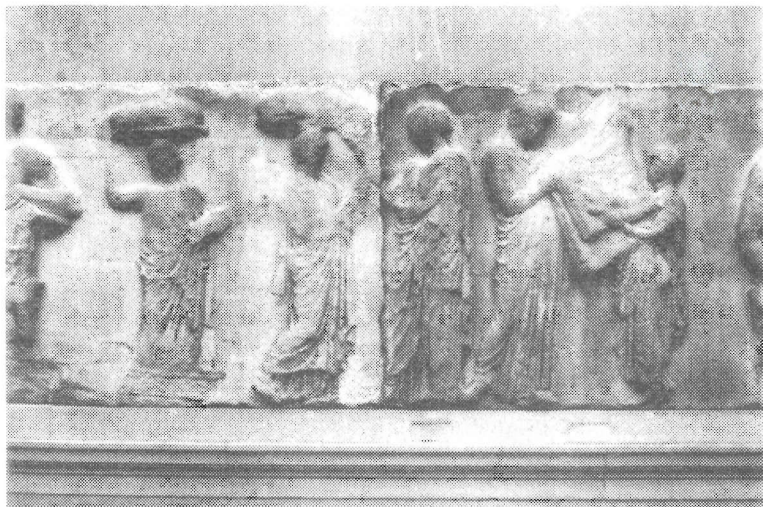


Рис. 14. Загадка в центре фриз Парфенона. Что представляет собой эта церемония? Подношение Афине новой одежды (пеплоса) или зловещие приготовления к человеческому жертвоприношению?



Рис. 15. Фрагмент, изображающий кавалькаду молодых всадников, которые выделяются на фризе. Эти два всадника осаживают своих коней. На головах лошадей видны дырочки, в которых крепилась металлическая уздечка

чек зрения. Таким образом, фриз Парфенона представляет собой одну из самых трудных загадок в истории античного искусства. Как это ни парадоксально, но это связано с хорошей сохранностью фриза. Ведь (как это часто случается в истории античного искусства и античной культуры) чем лучше сохранился памятник, тем сложнее его интерпретировать.

Мало кто может избежать соблазна предложить свою трактовку этого выдающегося афинского памятника V века до н. э. Некоторые исследователи связывают фигуры молодых обнаженных всадников с гомоэротичной традицией античной афинской культуры (рис. 15). Другие замечают поразительное сходство скульптур фриза Парфенона со скульптурами на фасаде дворца в персидской столице — Персеполисе и говорят о довольно агрессивной попытке присвоить художественные формы своего противника. Существовали также попытки связать сюжет фриза с афинской демократической идеологией. Предположив, что изображенная процессия символически представляет афинское государственное устройство, сторонники этой трактовки фриза замечают удивительное сходство между персонажами и видят в этом воплощение афинских демократических принципов, согласно которым индивидуальные особенности и привилегии отступают на второй план перед общим благом. Однако озадачивает то, что в сюжете столь важная роль отведена кавалерии. В середине V века до н. э. кавалерия составляла лишь незначительную часть афинской армии (она насчитывала, возможно, чуть более тысячи всадников) и была последним оплотом богатой аристократии. Так почему же скульптурные изображения этих героических и славных юношей доминируют на фризе памятника афинской демократии? Возможно (хотя нам это может показать-

ся парадоксальным), это намек на элитарность, которая лежала в основе собственных представлений афинян о демократическом строе.

Самые жаркие споры ведутся относительно самых простых вопросов: что изображено на фризе? Какое событие, идею или миф воплотили скульпторы в камне? Европейские путешественники, посетившие Афины в Средние века, выдвинули по этому поводу несколько смелых предположений. Так, Кириако Анконский предположил, что на фризе запечатлены афинские победы времен Перикла (это предположение может с легкостью объяснить присутствие на фризе кавалерии и, пожалуй, колесниц, однако не может дать никаких объяснений относительно водоносов, коров и абсолютно лишенной какого-либо военного духа центральной сцены). Что касается современных исследований, то они в основном отталкиваются от предположения, выдвинутого Джеймсом Стюартом в книге «Древние памятники Афин», опубликованной в 1789 году. Стюарт предположил, что на фризе изображена панафинейская процессия — заключительный обряд Великих Панафиней. Каждый год процессия поднималась на Акрополь, чтобы преподнести статуе богини Афины новую одежду (пеплос). Однако речь идет не о фидиевой статуе из золота и слоновой кости, которая стояла в Парфеноне (и, насколько мы можем судить, не использовалась в традиционных афинских ритуалах), а о гораздо более древней деревянной статуе Афины, которая в конце V века до н. э. располагалась как раз напротив Парфенона в Эрехтейоне (см. схему 3) — храме Афины Полиады и Посейдона — Эрехфея. Эта гипотеза предложила ясное решение кульминационной сцены фриза. Ведь если на фризе изображена панафинейская процессия, странная ткань не может быть ничем другим, как пеплосом для ста-

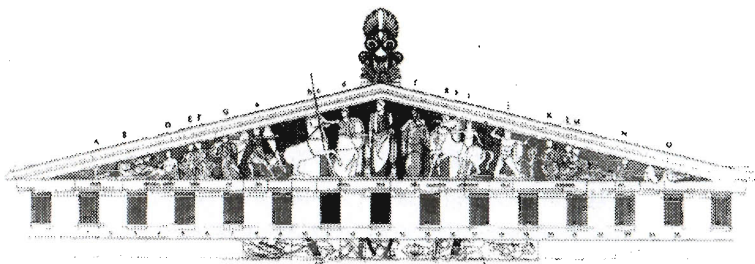


Рис. 16. Так, согласно одной из гипотез, могла выглядеть скульптурная композиция восточного фронтона. Композиция этого фронтона лишена динамики: Зевс (из головы которого только что родилась Афина) стоит в центре, справа от него — его жена Гера, а слева — новорожденная Афина. В правом углу находилась колесница Селены (богини луны) (см. рис. 17), а в левом — рядом с колесницей Гелиоса возлежит Тесей/Геракл (см. рис. 20)

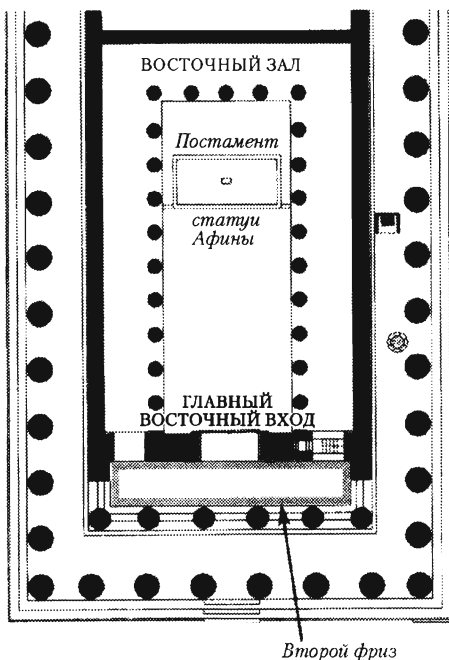


Схема 6. Расположение второго фриза

туи. Даже двести лет спустя некоторые версии стюартовской трактовки сцен фриза остаются самыми лучшими.

И все же гипотеза Стюарта не дает ответа на все вопросы. Если речь идет о панафинейской процессии, то почему отсутствуют некоторые из ее характерных черт? Где, например, специальный корабль на колесах, в котором через весь город везли новый пеплос, натянутый, как парус? И почему так много всадников, ведь в литературных источниках речь идет о пехотинцах, принимавших участие в процессии? Как объяснить то, что афиняне, казалось, нарушили одно из основных правил древнегреческой храмовой архитектуры — изображать только мифологические сцены, а не сцены из реальной жизни? Существует большое количество сомнений, не позволяющих считать вопрос о том, что изображено на фризе, решенным. Иногда возникают абсолютно новые «объяснения», которые какое-то время восторженно обсуждаются в научных кругах, а потом бесследно исчезают. Самые известные (скорее, скандально известные) трактовки — хитроумные упражнения в нумерологии, согласно которым фриз предстает памятником в честь афинской победы над персами: общее количество участников процессии равняется количеству афинских воинов, погибших в битве при Марафоне (заметим, что нужно было применить к подсчетам поистине творческий подход, чтобы в результате получить искомое число 192). Недавно было выдвинуто не менее хитроумное предположение, что на фризе изображена вовсе не панафинейская процессия, а известная сцена из афинской мифологии, повествующая о том, как легендарный афинский царь Эрехфей, чтобы спасти город от нападения врага, принес в жертву свою дочь. Если принять эту точку зрения, то ребенок, изображенный в кульминационной сцене, должен быть девочкой. Она дер-

жит не пеплос для богини, а свой собственный саван, а остальные девушки — ее сестры; они тоже держат в руках саваны и готовы последовать за сестрой в царство мертвых.

Эти новые толкования сюжета фриза зачастую предлагаются с необычайной живостью и подкрепляются результатами исследовательской работы. Но ни одно из них не смогло полностью разрушить теорию Джеймса Стюарта. Иными словами, трудно не почувствовать, что «определение сюжета» (в прямом смысле) заведет нас в тупик. Более того: как мы сможем понять, что разгадали загадку фриза правильно? Является ли отсутствие корабля на колесах и пеших солдат неопровержимым доказательством того, что на фризе изображена не панафинейская процессия? Должны ли мы ожидать от художественного изображения точной передачи реального события? Как доказать, что ребенок, держащий саван, — девочка, а не мальчик?

Полезным предупреждением о ненадежности подобных предположений послужило одно из самых удивительных открытий, сделанное в ходе недавнего реставрационного цикла. Теперь мы знаем, что Парфенон V века до н. э. был украшен не одним фризом, а двумя; о существовании второго фриза до настоящего времени не подозревал ни один археолог. Известный нам фриз шел над внутренними колоннами на восточном и западном фасадах, а также по наружной стороне стен двух внутренних залов (схема 2). «Новый» фриз располагался на том же уровне и шел по внутренней стороне восточного портика прямо над главным восточным входом (схема 6). Второй фриз был гораздо меньше, и о его существовании напоминают лишь немногие следы. Очевидно, он был почти полностью разрушен во время пожара в III веке н. э., а его остатки были удалены во время последующих восстановительных работ. Однако

сохранившиеся фрагменты дают нам понять, что рельеф второго фриза был глубже, чем барельеф первого. Можно предположить, что на втором фризе был изображен ряд женских фигур. Толкования этого изображения могут быть самыми разными. Независимо от того, что было изображено на втором фризе, он был хорошо виден любому посетителю, поднимавшемуся по ступеням к главному входу. Более того, изображение второго фриза воспринималось как продолжение той сцены, которая закончилась (по крайней мере, мы так полагаем) в сцене с пеплосом или саваном. Больше ничего сказать нельзя (хотя можно почти с уверенностью заметить, что в ближайшие пятьдесят лет мы станем свидетелями еще не одной занимательной «реконструкции»). И похоже, невозможно отделаться от сомнений в основаниях для трактовки, утверждающей, что кульминацией сюжета «нашего» первого фриза является сцена с пеплосом.

СИЛА ВООБРАЖЕНИЯ

Большинство сохранившихся скульптур Парфенона находятся в плачевном состоянии. Статуя Афины (о чем шла речь в предыдущих главах) остается для нас удивительной фантазией, основанной на рассказе Павсания и на многочисленных античных «копиях» и сувенирах, но археологи продолжают упорно работать над воссозданием рельефов фронтонов и метоп. До сих пор на Акрополе и в запасниках музеев находят их значительные фрагменты. Туристам, которые любят скульптуру Парфенона в Британском музее или в Афинах, требуется призвать на помощь всю силу своего воображения, потому что только несколько фигур сохранились достаточно хорошо, чтобы дать представление

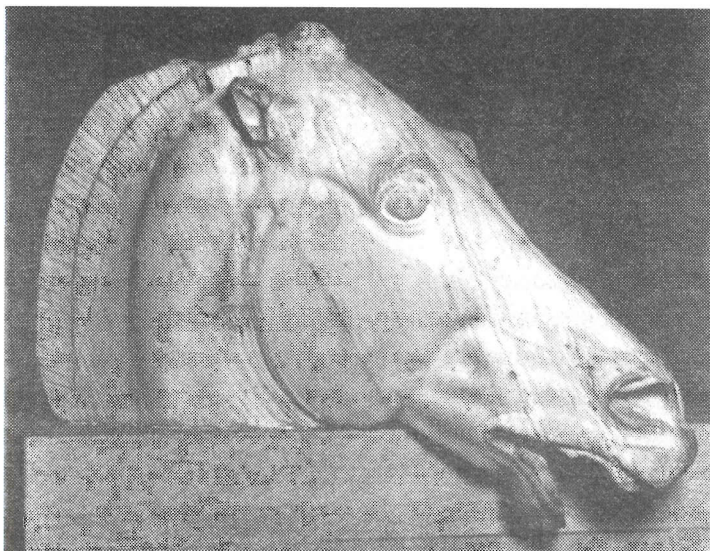


Рис. 17. Голова коня из колесницы Селены (восточный фронтон). Не одно поколение посетителей Британского музея восхищалось тем, как точно передана усталость: раздутые ноздри коня, его приоткрытый рот, свисающая с края фронтона голова. Современные посетители могут видеть, какой ущерб был нанесен поверхности статуи во время печально известной программы «обновления» скульптур Парфенона в 1930-х годах

о качестве оригинала. Голова изможденного коня (рис. 17), которая когда-то размещалась в правом углу восточного фронтона (изображающего рождение Афины), всегда пользовалась вниманием публики. Острые углы треугольного фронтона ставили перед скульптором нелегкую задачу.

Какую фигуру можно разместить в этом небольшом пространстве так, чтобы она соответствовала персонажам центральной скульптурной группы? Обычно использовались изображения павших героев. В композиции фронтона Парфенона появляется нечто новое. Этот усталый конь везет колесницу богини луны Селены. Колесница опускается за горизонт и движется вниз по отношению к основанию фронтона, в то время как в другом углу поднимается колесница бога солнца Гелиоса. Рождение богини Афины находит отражение в движении небесных светил: Афина родилась на заре, когда луна уходит с небосвода и восходит солнце; в любом случае это был рассвет — как для Афин, так и для всего человечества. И все же побитые и полуразрушившиеся скульптуры, по большей части с отбитыми головами, скорее приводят зрителя в замешательство, чем вызывают у него восторг.

Задача реставраторов состоит в том, чтобы сопоставить сделанное Павсанием описание сюжета скульптурных групп на фронтонах (восточный — рождение Афины, западный — спор Афины и Посейдона) с сохранившимися фрагментами рельефов и с рисунками Парфенона, которые были сделаны до взрыва 1687 года для маркиза де Нуантеля. Без этих рисунков представить себе композицию фронтонов было бы практически невозможно. Но, даже имея в своем распоряжении эти рисунки, исследователи сталкиваются с серьезными проблемами. Мы не можем точно представить, как была решена сцена рождения Афи-

ны: центральные скульптуры были сняты с восточного фронтона, когда Парфенон стал христианской церковью, то есть еще задолго до визита маркиза де Нуантеля. Было ли показано, как Афина рождается из головы Зевса, в соответствии с древнегреческими мифами, и был ли на обнаруженных рельефах меньшего размера изображен тот же сюжет? Или это была, как считает сейчас большинство исследователей, более прозаическая сцена (рис. 16), в которой не уделялось столько внимания родовспомогательным деталям, а Афина была изображена спокойно стоящей рядом со своим отцом Зевсом (что, впрочем, Павсаний вряд ли мог назвать «рождением»)? Более того, до сих пор есть расхождения во мнениях по поводу того, кого изображают остальные фигуры. Эти предположения включали весь пантеон греческих богов, а также афинских героев и других более или менее подходящих персонажей. И действительно, в XVIII веке две из сохранившихся скульптур западного фронтона были признаны поздними добавлениями — изображениями римского императора Адриана и его жены Сабины, включенных, как считали в те далекие времена, в число греческих богов (нечто подобное произошло и тогда, когда на фасаде Парфенона было начертано имя римского императора Нерона). Разумеется, такая идентификация ошибочна. Сейчас исследователи предполагают, что две вышеупомянутые скульптуры изображают какого-нибудь мифологического царя и его дочь. Но благодаря этой ошибке статуи «Адриана» и «Сабины» остались в Афинах, потому что агенты лорда Элгина посчитали пару римлян недостойными всех затрат и хлопот по переправке в Англию.

Но отнюдь не все панели метоп находятся в таком жалком состоянии. Около двадцати из них с южной стороны здания сохранились (по непонятным причинам, как мы



Рис. 18. Одна из наиболее выразительных метоп. Кентавр пытается убежать (он приложил руку к ране на спине), в то время как молодой грек готовится нанести решающий удар. На этой мето́пе использованы максимальные возможности рельефа. Фигура грека стоит, практически не касаясь мраморной стены

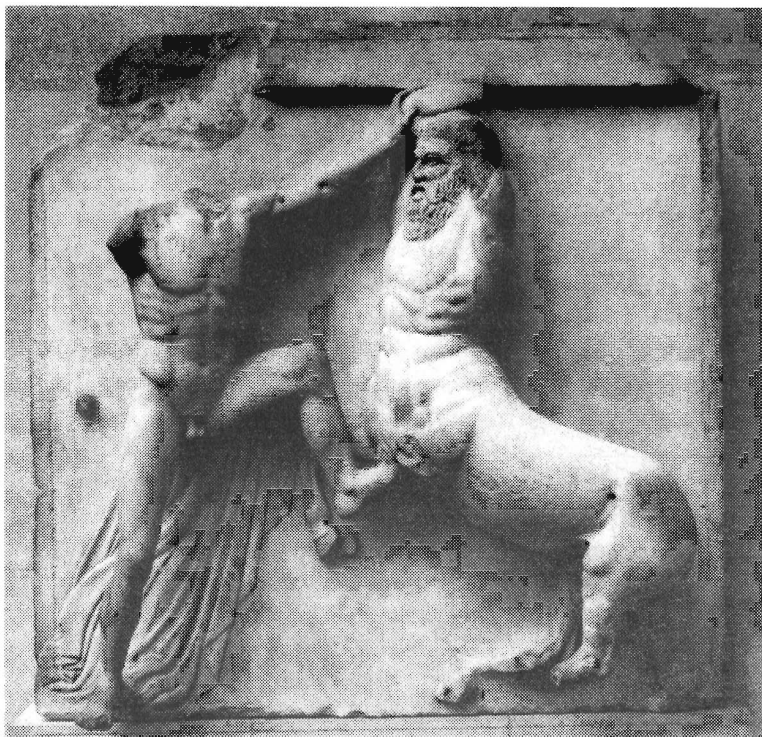


Рис. 19. Откровенно второразрядная работа. Контраст между метопой, изображенной на рисунке 18 (обе эти метопы могли располагаться рядом на фризе Парфенона), и этой метопой просто поразителен. Возможно, расположив эти метопы рядом, а также лишив своего кентавра шеи, мастер пытался показать различные облики чудовищ. Более вероятно, что речь идет о менее качественной работе, выполненной не вполне компетентным скульптором

уже отмечали) достаточно хорошо. На них изображена ссора во время свадьбы царя Пейрифоя, когда на праздник явились чудовищные кентавры, чтобы похитить девушек. Некоторые из этих сохранившихся метоп являются образцом художественного мастерства (рис. 18). Но другие, включая несколько из тех, что находятся в собрании лорда Элгина, а также метопу Шуазеля-Гуффье, поразили искусствоведов именно потому, что были откровенно второразрядными. Вот, например, метопа, изображенная на рисунке 19. Несмотря на то, что время от времени делаются попытки найти свои достоинства в этом чрезвычайно посредственном изображении грека и кентавра, создается впечатление, что скульптор не справился со своей задачей: ведь он мог бы снабдить кентавра шеей и не делать у грека, который и без того выглядит хилым, одну ногу значительно длиннее другой.

Такие довольно неуклюжие творения позволяют нам представить, с какими трудностями столкнулись архитекторы Парфенона. Точно не известно, кем разрабатывался проект. Многие современные исследователи предпочитают следовать за Плутархом и считать, что гений знаменитого Фидия проявился не только в скульптурном украшении Парфенона, но и в организации всего проекта в целом. Другие, однако, полагают, что Фидий выполнил только статую Афины Паллады. Совершенно ясно одно: даже если весь проект принадлежит Фидию, он сам мог выполнить только малую часть скульптур. Чтобы выполнить работу в срок, было необходимо привлечь огромное количество обученных мастеров. Так, было обнаружено, что над выполнением одного только фриза трудились восемьдесят скульпторов. Где же нашлось столько ваятелей? Из всех скульптурных элементов Парфенона первыми были выполнены

метопы. Вероятно, на этой стадии руководитель проекта (будь то Фидий или кто-нибудь другой) был вынужден привлечь необученных, отошедших от дел, менее талантливых или молодых специалистов. Можно предположить, что позднее обучение и отбор мастеров проводились более тщательно. Разумеется, ни скульптуры фриза, ни (насколько мы можем судить) скульптуры фронтонов не обнаруживают разнообразия стилей и приемов, несмотря на огромное количество скульпторов, принявших участие в их выполнении.

Впрочем, для большинства метоп качество их скульптурного исполнения больше не обсуждается. Как мы уже видели (см. выше), изображения на них были стерты до неузнаваемости в те времена, когда античный храм стал христианским собором.

Судя по тому, что осталось после того, как изображения на метопах были затерты, на них были изображены различные мифологические битвы: на северной стороне — сражение греков и троянцев; на западной — сражение греков и легендарных женщин-воительниц амазонок; на восточной — битва богов и гигантов, которые некогда хотели изгнать богов с Олимпа. В любом случае эти и подобные им сюжеты обычно использовались для скульптурного украшения греческих храмов. Однако то постоянство, с каким для украшения Парфенона избираются мифологические сюжеты, связанные с греческими победами, и то, как эта тема раскрыта благодаря сюжетам различных мифологических циклов, приводит к мысли, что Парфенон задумывался как памятник афинской славы. Поражение персов, щиты и кинжалы которых были обнаружены среди военных трофеев, хранившихся в храме, отражено через основные аксиомы афинской культуры V века до н. э.: мужчины

побеждают женщин, греки одерживают победу над другими народами, боги повергают своих врагов, цивилизация торжествует над варварством. Некоторые из этих мотивов были отражены и во внутреннем убранстве храма (как некоторые могут решить — согласно искусной «фидиевой» задумке). На сандалиях богини Афины были изображены сцены кентавромахии, на ее щите — сражение греков и амазонок, а на внутренней стороне щита богини была нарисована и выложена мозаикой сцена победы богов над гигантами. И действительно: будто устанавливая связь между скульптурой и ритуалом, эта победа богов над гигантами обычно изображалась на искусно сотканном пеплосе для богини Афины — том пеплосе, ежегодное приношение которого, возможно, запечатлено в камне на фризе над главным входом в Парфенон.

СВЯЩЕННЫЕ ОБРАЗЫ

Но Парфенон не был просто скульптурной галереей. Конечно, многие из тех скульптур, которые некогда украшали храм, давно считаются шедеврами, достойными самых знаменитых музеев. Да и в античные времена ими восхищались именно как «произведениями искусства». А само здание Парфенона тоже вошло в историю мировой архитектуры (нет сомнения, что это произошло, в частности, благодаря хвастовству одного из архитекторов Парфенона — Иктина). Но в то же время Парфенон оставался и священным местом. Если вспомнить о религиозном назначении Парфенона, и в особенности о культе Афины, то наше восприятие этого памятника V века до н. э. предстанет в ином свете.

Иудейская и христианская традиция сделали немало для того, чтобы принизить «язычество» (если использовать тер-

мин, применяемый в христианстве). Даже сейчас мы склонны представлять себе богов и богинь греческого и римского пантеона, исходя из воззрений, характерных для христианства: перед нами предстает ряд бессмертных персонажей с сомнительной моралью, связанных семейными отношениями, которые вполне достойны мыльной оперы, обладающих сверхъестественными силами, зачастую используемыми (как, например, удар молнии) безответственно и во вред человеку. Но это преднамеренное искажение. Политеизм был гораздо сложнее и тоньше, чем это казалось его критикам, придерживавшимся монотеистической доктрины. Всем известные истории о мелких прегрешениях бессмертных олимпийцев — это только одна сторона медали. Дело в том, что различный ранг божеств, их отличительные черты, обязанности и семейные отношения были амбициозной попыткой классифицировать явления окружающего мира, объяснить (и обсудить) природу власти и социальных отношений, понять, как устроена Вселенная и каково в ней место человека. Так, Афина была не просто «богиней мудрости», согласно беглой характеристике в современных энциклопедиях. Она была воплощением некоего «тонкого ума» (греческое слово *metis* — «мысль», «размышление» — не поддается однозначному переводу) и покровительствовала таким разным занятиям, как плотницкое дело, военное дело, государственное управление и ткачество. Согласно известному мифу, Афина родилась прямо из головы своего отца Зевса, который проглотил ее мать богиню Метиду. Таким образом миф отражает, как это духовное качество воплощалось и переходило далее в божественном устройстве вещей.

Религиозная система была представлена в вопросах, мифах и метафорах, а не выражена в символе веры и догматах (отсюда, возможно, проистекает замешательство многих

христианских критиков). Одним из основных вопросов был вопрос о божественной природе: что представляют собой боги? Как они вмешиваются в дела людей? Как их можно узнать? В чем они похожи или не похожи на людей? Философские трактаты, мифы и драма предлагали множество ответов на эти вопросы, но ведь у художников особая, привилегированная роль: они (в буквальном смысле) создают внешний вид богов для своего общества. Самыми могущественными и влиятельными образами были те, которые стояли в качестве богов в храмах. Различные статуи отражали в том или ином виде божественный облик и божественную натуру.

Выше мы, не мудрствуя лукаво, описали фидиевую статую Афины — огромную, выполненную из золота и слоновой кости, как довольно вульгарное произведение искусства, чрезвычайно дорогостоящее, но не вызывающее бурного восхищения («и то, что эта статуя утрачена, пожалуй, и к лучшему» — подумают некоторые). Однако наше мнение о статуе изменится, если мы увидим в ней не только экстравагантный экспонат, но и попытку отразить божественную природу. Ведь Фидий не просто создал дорогостоящий шедевр, он представил свое видение богини. Обычно древнегреческие писатели отмечали, что боги гораздо больше людей и окружены сиянием. Этими идеями руководствовался Фидий, когда создавал свою колоссальную, сверкающую и отполированную статую Афины. Образ богини был настолько дорог, что статуей можно было любоваться, но вот дотрагиваться до нее можно было лишь избранным.

Но Фидий задумал этот образ (что очень важно), принимая во внимание и совершенно другой способ представления богини. Древняя статуя Афины, которая стояла в со-

седнем с Парфеноном Эрехтейоне и которую каждый год облачали в новый пеплос, была, как кажется, чем-то бóльшим, нежели старой статуей, выполненной из ствола оливкового дерева и украшенной самыми разнообразными украшениями. Эта статуя считалась священной вовсе не потому, что на ее изготовление пошли дорогие материалы, и не потому, что божественные черты запечатлел для человечества известный мастер. Дело в том, что эта статуя Афины почиталась за древность, она ни в чем не напоминала образ человека и, согласно легенде (по крайней мере, именно в таком виде ее пересказывают христианские критики), не была создана рукой смертного, а чудесным образом упала на землю прямо с небес. Она была божественным созданием, окруженным тайной, но в то же время древней и родной, за ней тщательно ухаживали, мыли, украшали и одевали (в пеплос) афинские женщины.

Это были два противоположных способа создать образ богини. И посетители Парфенона могли заметить это и сравнить статуи. Любой, кто заходил в храм, чтобы полюбоваться фидиевой Афиной, должен был пройти как раз под сценой фриза, посвященной (как предполагают многие исследователи) культу, которым была окружена старая деревянная статуя. То есть когда посетители шли во внутреннее покои храма, чтобы полюбоваться огромной статуей, выполненной из золота и слоновой кости, они наверняка видели наверху сцену подношения пеплоса для иной статуи. В то же время другое недавнее открытие, сделанное во время реставрационных работ, может подчеркнуть важность этих двух различных версий религиозного ритуала. Оказалось, что северная колоннада Парфенона не была, как полагали раньше, открытой для прохода. Вдоль нее располагалось святилище с алтарем, который, как кажется, су-

ществовал еще до появления храма. Мы не знаем, почему здесь располагалось святилище и что в нем хранилось. Однако возникает предположение, что старая статуя Афины могла находиться именно здесь, пока акропольские храмы лежали в руинах после персидского нашествия и до того, как на холме была развернута строительная программа Перикла. Если это предположение верно (но пока это всего лишь предположение), оно показывает, как скульптурная и архитектурная схема Парфенона напоминает посетителям о различных обликах божества и приглашает их не только любоваться фидиевой Афиной, но и поразмышлять над тем божественным началом, которое в ней заключено.

НАЗАД В БУДУЩЕЕ

В многовековой истории Афин период демократического правления оказался лишь недолгим экспериментом. После войны со Спартой демократия была восстановлена. Со всем не удивительно, что афинские демократы с большим удовольствием сместили установленную спартанцами олигархию и восстановили привычные порядки. Казнь Сократа, которая произошла в 399 году до н. э., была одним из первых и, бесспорно, самых громких — но, отметим, нехарактерных — актов восстановленной демократии (Сократ был не только внушающим опасения и оппозиционно настроенным интеллектуалом, он также ассоциировался с самыми яростными противниками демократии). Однако греческая политика значительно изменилась после возвышения Македонии при Филиппе, а затем при Александре, так что Афины постепенно потеряли свои дипломатические и военные преимущества. Окончательный удар был нанесен в 323 году до н. э., когда македонский военачальник послал

в Афины военный гарнизон и покончил с демократией, вместо которой была установлена марионеточная олигархия. Начиная с этого момента и до того, как почти тысячу лет спустя Греция стала одной из провинций Византийской империи, Афинами правили различные наместники, диктаторы, коллаборационистские правительства, а позже (очевидно, со II века до н. э.) полный контроль над городом установила новая сверхдержава — Рим. В целом такой контроль был относительно пассивным, ведь даже самые богатые сверхдержавы античного мира не обладали достаточными средствами, чтобы полностью подчинить себе завоеванные провинции. На протяжении многих веков под властью разных политических режимов Афины процветали как город науки, образовательный и культурный центр, привлекавший огромное количество путешественников. Иногда на какое-то время восстанавливалась демократическая форма правления, и римляне не переставая твердили о той «свободе», которую они щедро (но в основном лишь номинально) даровали Афинам, признав тем самым их особый исторический статус. Так или иначе, радикальная форма народного правления, достигшая своего максимального развития в Афинах V века до н. э., была безвозвратно утрачена. Практически в течение всего периода классической античности Парфенон, воспринимаемый нами как символ демократии, был украшением в короне самодержавных властителей.

Иногда, как мы уже отмечали ранее, Парфенон становился жертвой какого-нибудь презренного тирана: на довольно короткое (но, несомненно, оставившее мрачный след) время в конце IV века в Парфеноне вместе со своими любовницами поселился известный своей жестокостью Деметрий, а его соперник Лахар снял великолепное одея-

ние Афины, чтобы заплатить своим солдатам. Однако с течением времени цари, военачальники и императоры предпочитали либо оставить здание Парфенона в покое, либо вкладывать в него деньги, польстившись на славу, которую могло принести благоволение к такому известному и почитаемому зданию. Почти доподлинно известно, что Александр Македонский приказал разместить на восточном фасаде Парфенона четырнадцать щитов, а также принес в дар Афине доспехи трехсот персидских воинов. На самом деле эти щиты недолго украшали Парфенон: они были сняты по приказу Лахара в начале III века до н. э. Однако на место снятых щитов, а также по северному и южному фасадам другой вельможа приказал повесить новые щиты (или, возможно, металлические венки).

В начале II века до н. э. один баснословно богатый представитель пергамской династии Атталидов пошел еще дальше. Атталиды, которые прошли весь путь от неизвестности до активного участия в политической жизни стран восточного Средиземноморья, пытались создать себе репутацию почитателей культуры, жертвуя деньги на развитие Афин. Самым известным памятником, возведенным на деньги Атталидов, является просторная стоя (в античном мире так называлось место для торговли или прогулок), возведенная в тесном центре Афин. Сейчас на этом месте находится копия стои, воссозданная в 1950-х годах, в которой хранятся находки, обнаруженные во время раскопок, проводившихся американцами. О присутствии Атталидов на Акрополе свидетельствует известная скульптурная группа, которая повторяла мотивы, использованные в убранстве Парфенона, — такие как победа над гигантами и амазонками, а также над галлами (что отражает собственные победы Атталидов). Однако не осталось без внимания то, что Атталиды

решили увековечить память одного из представителей своей династии, поставив ему памятник, который почти вплотную подходил к правой части парадного входа в Парфенон. Монумент имел форму огромного пьедестала, который доходил почти до крыши Парфенона и, возможно, был увенчан бронзовой колесницей. Очевидно, что для посетителей этот памятник закрывал вид на находившиеся с этой стороны метопы, на которых было изображено сражение богов и гигантов.

Годы спустя, в 31 году до н. э., когда слава Атталидов уже стала частью прошлого, большинство городов-государств посчитали правильным поддерживать победителя гражданской войны в Риме, будущего императора Августа, и упомянутый выше памятник был переименован в честь последнего. В 27 году за этим поспешным жестом последовал еще один: новый храм, возведенный на Акрополе, был посвящен одновременно Риму и императору. Этот храм располагался всего в двадцати пяти метрах от главного входа в Парфенон и на одной с ним оси. В зависимости от того, какой точки зрения вы придерживаетесь, возведение на Акрополе храма в честь римского императора может быть расценено либо как агрессивное присутствие римской *Macht-politik*¹ в священных греческих местах, либо как изящное сочетание новых возможностей римского господства и афинской истории.

Проследить судьбу статуи Афины Паллады в этот период представляется практически невозможным. Если Лахар действительно снял со статуи золотые пластины (а в древних источниках, по всей вероятности, говорится именно об этом), то на их месте должны были быть размещены дру-

¹ Политики силы (нем.).

гие, не обязательно из чистого золота. Предполагая, что именно в этом и заключался ущерб, нанесенный статуе, и ее реставрация, мы можем представить себе, как выглядела та восстановленная статуя, которую Павсаний видел во II веке н. э. Но это не могла быть та статуя, которая просила убежища от христиан в доме философа-неоплатоника (см. выше). Вероятно, что в середине III века н. э. Парфенон пережил сильнейший пожар, который оказался таким же разрушительным для храма, как и взрыв 1687 года. Вряд ли в этом пожаре смогла сохраниться статуя, покрытая пластинами из золота и слоновой кости. Какой бы ни была статуя Афины в последний период существования Парфенона в качестве языческого храма, она практически не имела ничего общего с творением Фидия.

Ни в одном из античных источников не говорится о пожаре и последующей реставрации. Но данные археологии позволяют сделать следующие заключения. Была разрушена крыша Парфенона, а также почти вся внутренняя арматура и перекрытия. Мрамор потрескался. Была разрушена колоннада в восточном приделе, а также обе основных двери храма и второй фриз. Если в храме оставались какие-либо посвятительные надписи (нам неизвестно, сколько времени существовала эта традиция), то они, без всяких сомнений, бесследно исчезли во время пожара. Последовавшая после пожара реставрация не ставила своей целью восстановить все утраченные детали. Терракотовая крыша была наведена только над внутренними помещениями, а внешняя колоннада оказалась под открытым небом (что, пожалуй, имело и свои положительные стороны: теперь стал лучше виден внешний фриз). Колонны двух рядов в восточном зале были заменены похожими, хотя никто и не пытался соблюсти при замене максимальное подобие. Если

судить по архитектурному стилю восстановленных частей, то реставраторы использовали фрагменты двух заброшенных зданий II века до н. э., и в том числе подходящие колонны. Именно эта восстановленная колоннада и существовала в те времена, когда Парфенон служил христианским собором, а позднее мечетью, между колоннами на уровне первого этажа был настелен пол, и получилась галерея.

Если все вышеизложенное верно, то гораздо больше сомнений возникает относительно даты пожара и времени реставрации. Согласно самому распространенному мнению, пожар в Парфеноне обычно связывают с нашествием варварских племен, в данном случае герулов, которые разграбили Афины в 267 году н. э. Последовала ли реконструкция храма сразу же после пожара, остается неизвестным. Однако, принимая во внимание материал, использованный при реконструкции, некоторые археологи предположили, что Парфенон мог пролежать в руинах около ста лет. Когда бы ни началась эта реконструкция, она легла в основание длительной традиции, которая с воодушевлением поддерживалась в Средние века и в Новое время, — восстанавливать разрушенные части Парфенона, используя остатки других памятников классической эпохи, которые располагались либо на самом Акрополе, либо в других частях города. Так, Парфенон стал последним пристанищем фрагментов некоторых замечательных памятников афинской древности.

Тот реставрационный метод, который мы описали выше, дал начало многим, почти детективным, расследованиям современных реставраторов. Они попытались выяснить, где изначально располагались и для чего служили блоки, использованные при реставрации западной двери после пожара. Многие из них были основаниями различных скульптур — в том числе и шесть блоков, которые служили основа-

нием для массивной скульптурной группы, изображавшей колесницу, запряженную конями, описанную «Пронапом» в середине V века до н. э. (на блоках до сих пор видны места, где крепились копыта коней и колеса колесницы), а также основание бронзовой статуи, изображавшей группу воинов, которую Павсаний видел недалеко от Парфенона. И действительно, это дает возможность ответить на трудный вопрос о том, что случилось со всеми теми памятниками, которые, по Павсанию, располагались на Акрополе. Бронзовые статуи расплавили, мраморные блоки использовали, очевидно, за пределами Акрополя. По иронии судьбы, панели, на которых были написаны тексты, пошли на изготовление новых дверных косяков. Три из тех блоков, которые были использованы при реконструкции, представляют собой не что иное, как списки сокровищ Парфенона, заполнявших весь храм. Это служит напоминанием о том, какие изменения произошли в период с IV века до н. э. по IV век н. э., а также о том, насколько неоднозначна история Парфенона.

ГЛАВА 6

ПЕРЕНЕСЕМСЯ В ЛОНДОН...

НАЗНАЧИТЬ ЦЕНУ

Весной 1816 года специальная комиссия палаты общин обратилась к ведущим британским художникам, чтобы узнать их мнение по следующему вопросу: «Является ли целесообразным приобрести коллекцию, о которой говорится в петиции лорда Элгина... за общественные средства, и если это так, то какая цена может быть назначена». Должно ли правительство покупать элгинские мраморы? Комиссия хотела получить от художников прямые ответы на некоторые вопросы. И прежде всего выяснить, действительно ли эти скульптуры так хороши, как о них говорят. В какой степени они соотносимы с другими шедеврами античного искусства? В частности, как они соотносятся с двумя шедеврами из собрания Ватикана, которыми неизменно восхищается каждый джентльмен и знаток искусства, — с «величайшим» (по словам Винкельмана) Аполлоном Бельведерским и со скульптурной группой «Лаокоон», представляющей собой корчащиеся в удушающих змеиных объятиях человеческие тела. Комиссии также предстояло разрешить отнюдь не легкую финансовую сторону вопроса. Во сколько можно оценить коллекцию лорда Элгина, принимая во внимание стоимость произведений искусства, не-

давно приобретенных Британским музеем? Коллекция римских скульптур, принадлежавшая сэру Чарлзу Таунли, была приобретена за двадцать тысяч фунтов, а скульптурный фриз храма Аполлона в Бассах на Пелопоннесе, построенного в V веке до н. э. (и спроектированного, как говорят, тем же архитектором, что и Парфенон), — за пятнадцать тысяч. Дороже или дешевле этих произведений искусства коллекция лорда Элгина? А если дороже, то насколько?

Большинство художников восприняли скульптуры Парфенона с энтузиазмом, однако их мнения расходились в деталях. Так, Джон Флаксмен не ставил метопы и фриз Парфенона выше, чем «Лаокоон». А когда дело дошло до того, чтобы сравнить Аполлона Бельведерского и скульптуру с фронтона, известную как «Геракл» или «Тесей» (единственную скульптуру, которая, не считая скульптур коней, сохранилась вместе с головой) (рис. 20), Флаксмен начал явно увиливать. Эти скульптуры настолько разные, что было трудно принять какое-либо решение. Статуя Геракла была сильно повреждена временем, и, в любом случае, как можно сравнивать Аполлона и Геракла? («Аполлон Бельведерский (*sic!*) — божество более высокого уровня, чем Геракл»). Впрочем, как в конце концов отметил Флаксмен, ему больше нравится Аполлон, даже если, «как я предполагаю, это только копия». Но были и другие мнения. Джозеф Ноллекенс ставил «Тесея» в один ряд с Аполлоном Бельведерским, но не выше. Ричард Вестмакотт, с одной стороны, предпочитал «Тесея» Аполлону, а с другой стороны, считал, что «Тесей» не превосходит «Лаокоона». И так далее. В целом у комиссии могло сложиться впечатление, что художественное сообщество считает «элгинские мраморы» ценным приобретением. Даже те, кто выражал сомнения относительно ценности коллекции Элгина, зачастую не за-

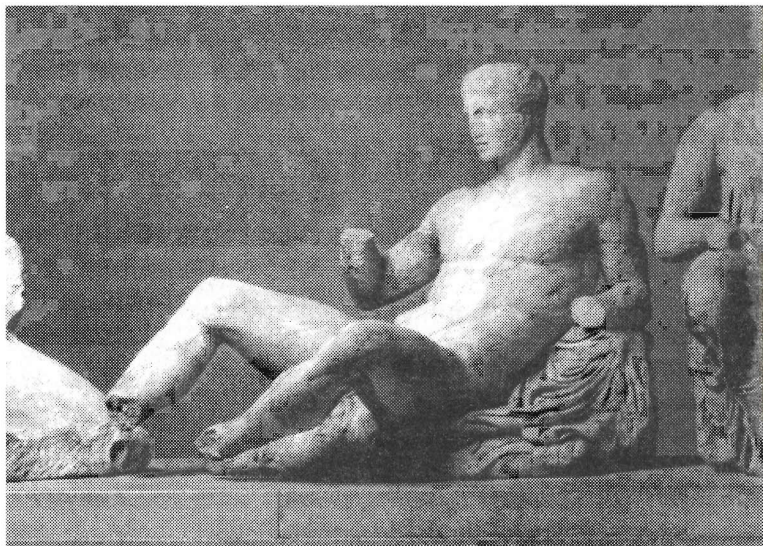


Рис. 20. В XIX веке предполагали, что эта скульптура с восточного фронтона изображает Тесея или Геракла. Позднее исследователи стали высказываться в пользу бога Диониса (все зависит от того, как интерпретировать шкуру, на которой он лежит, — пантера или лев). Несмотря на то, что эта скульптура вызывала восхищение, ее пострадавшая от времени поверхность, отбитые руки и ноги делали ее далекой от образа античного совершенства, которое вкусы XIX века обязательно предписывали греческой статуе

являли о них во всеуслышание. Ричард Пэйн Найт, который, как говорили, считал всю коллекцию римскими копиями (и подначивал Элгина по этому поводу во время незабытого обеда), вынес в итоге довольно мягкое суждение. Он продолжал настаивать, что некоторые из скульптур Парфенона были поздними римскими добавлениями времен императора Адриана. Некоторые из метоп не представляли никакого художественного интереса, а некоторые из них были, возможно, добавлены позже. «Однако лучшие фрагменты коллекции я назвал бы лучшими образцами горельефа». Фриз, безусловно, был выполнен в «глубокой античности» и может быть признан «барельефом высшего класса».

Нельзя сказать, что проблемы, с которыми столкнулись художники, пытаясь ответить на вопросы, поставленные парламентской комиссией, были вызваны исключительно их нежеланием составить строгий список произведений искусства для парламентских буквалистов. Дело в том, что художники того времени были воспитаны на восхищении такими памятниками искусства, как Аполлон Бельведерский и «Лаокоон», римскими скульптурами (которые, как считал Флаксен, возможно, являются копиями или вариантами ранних греческих скульптур), обнаруженными в Италии в эпоху Возрождения — хорошо отреставрированными, доведенными до совершенства лучшими мастерами той эпохи. Эти шедевры были так не похожи на побитые, с отломленными частями статуи из коллекции Элгина. И тем не менее «элгинские мраморы» считались одними из первых скульптур эпохи расцвета Древней Греции — скульптур, подобных которым никто из британских художников XIX века никогда раньше не видел: элгинские скульптуры были не отреставрированы и, совершенно очевидно, являлись про-

дуктом абсолютно иной эстетической системы, чем те, которыми так восхищались в XIX веке. Флаксен, пожалуй, вовсе не убегал от ответа, когда заявлял, что нельзя сравнивать «Геракла/Тесея» с Аполлоном. Ведь это все равно что спрашивать современного художника, оценить ли «Герника» Пикассо выше или ниже «Весны» Боттичелли.

Те же причины кроются за нежеланием художников называть даже приблизительную цену элгинской коллекции. В этом вопросе они чувствовали себя еще более неловко. Стоит ли коллекция Элгина больше или меньше двадцати тысяч фунтов, которые были уплачены за коллекцию сэра Чарлза Таунли? Сегодня этот вопрос даже не обсуждался бы. Таунли был одним из самых активных коллекционеров XVIII века, который покупал огромное количество скульптур через своих посредников в Риме. Эти скульптуры в основном были небольшого размера, некоторые из них были отреставрированы самым причудливым образом, а некоторые, возможно, были подделкой. Коллекция Таунли является бесценным свидетельством вкусов и пристрастий знатока искусств XVIII века, но абсолютно не сравнима с «элгинскими мраморами», что отразилось даже на том, как сейчас размещены эти коллекции в Британском музее (в то время как «элгинские мраморы» находятся в просторном зале, коллекция Таунли расположена в мрачном цокольном этаже, куда редко заглядывают посетители и первая галерея которого обычно закрыта, если нет достаточного количества сотрудников). В 1816 году сравнение этих двух коллекций представлялось делом более тонким. Некоторые художники и критики высказали мнение, что с художественной точки зрения собрание Элгина представляет бóльшую ценность. Однако с коммерческой точки зрения больше ценилась коллекция Таунли. Скульптуры его коллек-

ции — целые и могут быть распроданы по одной. Никому не приходило в голову, что какой-нибудь коллекционер заплатит большую цену за побитые фрагменты статуй, которые Элгин привез в Англию.

Сам лорд Элгин просил за свою коллекцию семьдесят четыре тысячи фунтов, о чем с самого начала поставил в известность парламентскую комиссию. К тому моменту прошло уже двадцать лет с тех пор, как Элгин был назначен британским послом при султанском дворе. За это время он собрал обширную коллекцию скульптур (последние из которых прибыли в Лондон только в 1815 году) и потерял практически все свое состояние. Он оставил свой пост в Константинополе в январе 1803 года, в то время как его агенты еще продолжали свою «работу» на Акрополе. А потом на Элгина стали обрушиваться неудачи: на пути в Англию, как раз в разгар наполеоновских войн, он был арестован французами; его бросила жена, которая в отсутствие мужа влюбилась в доброго (или вероломного) соседа; Элгин оказался на грани банкротства: покупаемые им скульптуры стоили недешево, к тому же надо было платить жалование своим агентам, организовывать перевозку и хранение скульптур, а также выплачивать проценты по ссудам. Когда Элгин предложил Британскому музею приобрести его коллекцию, то рассчитывал получить за нее семьдесят четыре тысячи фунтов, которые могли бы покрыть все его расходы. Парламентская комиссия такими средствами не располагала и, заручившись поддержкой парламента, предложила приобрести «элгинские мраморы» за тридцать пять тысяч фунтов. Элгину, вероятно, не оставалось ничего другого, как согласиться.

Дебаты, которые разразились в палате общин в июне 1816 года и в результате которых большинство поддержало приобретение элгинской коллекции, поражают своей со-

временностью. И хотя эти дебаты велись в характерной для начала XIX века манере, в них видна настойчивая обеспокоенность тем, что мы бы назвали «нечистоплотностью» (в частности, в вопросе о том, воспользовался ли Элгин своим положением британского посла при Османском дворе, чтобы получить султанский фирман). Возникали сомнения и относительно экономической стороны дела. Не выглядела ли эта коллекция античных скульптур не только как знак национального триумфа и победы, но и как роскошество, на которое казначейство вряд ли согласится выделить деньги после обошедшейся чрезвычайно дорого кампании против Наполеона? А может быть, как изобразил это на своей карикатуре Джордж Крукшенк, Элгин действовал наудачу, пытаясь продать свои «камни» голодающему Джону Буллу, который предпочел бы потратить эти тридцать пять тысяч фунтов на хлеб? Но, несмотря на эти столь привычные для парламентских дебатов темы, практически любой политический и культурный спор, который разворачивался с тех пор относительно возвращения элгинских скульптур в Грецию или их удерживания в Британском музее, так или иначе находил отклик у общественности. Обсуждалась не только законность действий Элгина и вопрос, где скульптурам обеспечить лучшие условия хранения, но и некоторые ранние высказывания прогрессивного толка, что скульптуры просто-напросто «не принадлежат» Англии.

Один из членов парламента, мистер Хью Хаммерсли, сообщил, что, по слухам, русские собираются поддержать Грецию в войне за независимость и возвести на трон новой Греции какого-нибудь своего князька, и предложил внести поправку в отчет парламентской комиссии. Почему бы не предложить Элгину двадцать пять тысяч фунтов за его труды и «придержать» скульптуры, пока «их не потребует

назад нынешний или будущий греческий правитель». Ответом на эту поправку Хаммерсли было вполне ожидаемое осмеяние. Вернуть скульптуры тем, кто преднамеренно разрушал их, было бы уже вполне достаточно, но, как возмущался следующий оратор, предположить, что британцы будут хранить скульптуры для русских, было «одним из самых абсурдных предположений, которые когда-либо высказывались в палате общин». Для нас этот спор является напоминанием о том, что предложения вернуть скульптуры Греции впервые были высказаны даже еще до того, как парламент принял окончательное решение купить их для нации. Присутствие этих скульптур в Британии никогда не было абсолютно бесспорным.

МУЗЕЙНЫЕ ЭКСПОНАТЫ

В 1817 году «элгинские мраморы» были выставлены для всеобщего обозрения во временном зале, наспех построенном в здании старого Британского музея — в Монтегю-хаус. Здесь скульптуры из Парфенона были выставлены в тесном соседстве со многими другими произведениями античного искусства, которые Элгин при помощи своих агентов привез в Англию. Среди этих экспонатов находились не только кариатида с портика Эрехтейона, но также несколько скульптурных фрагментов, относящихся к микенскому периоду, обширная коллекция архитектурных элементов (некоторые из них были гипсовыми копиями выполненными из другого материала и оставшихся в Греции), а также знаменитая статуя Диониса, которая была частью одного из памятников на акропольском склоне. Как показывают рисунки той эпохи, этой статуе отвели почетное место в зале и разместили в нише рядом с капителью одной из колонн

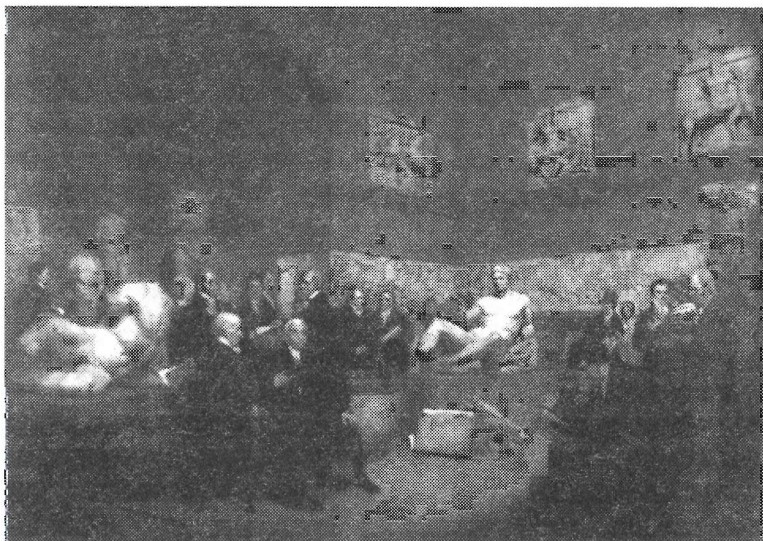


Рис. 21. «Элгинские мраморы» во время первой временной экспозиции в Британском музее, в окружении восхищенных сотрудников музея и музейной библиотеки. В центре слева сидит художник Бенджамин Уэст, президент Королевской академии. Центральная скульптура, находящаяся в нише, — статуя бога Диониса (не из Парфенона). Справа от нее находится статуя Тесея/Геракла (рис. 20) и конь из колесницы богини луны (рис. 17). Слева — скульптура «бога рек» (?) с западного фронтона

Парфенона. Здесь же были расположены две лежащие мужские статуи, одна с западного фронтона Парфенона, а другая (Тесей/Геракл) с восточного. К этим статуям вела целая галерея, вдоль которой были расположены метопы, фрагменты фриза, различные другие фрагменты и гипсовые копии. При этом не было сделано попытки восстановить оригинальное расположение скульптур и отделить то, что некогда находилось в Парфеноне, от остальных экспонатов. Скульптуры были расположены достаточно «живописно», чтобы создать благоприятную атмосферу для художников, которые приходили в этот зал копировать античные произведения искусства. Многие известные скульптуры были установлены на вращающихся подставках, так что их можно было повернуть, чтобы свет падал с той или иной стороны (рис. 21).

Сегодня галерея, строительство которой в 1930-х годах финансировал Джозеф Дювин (и которая до 1962 года была открыта для публики нерегулярно), выглядит совсем по-иному: безупречно и строго. За прошедшие годы расположение скульптур не раз менялось и не раз вызывало ожесточенные споры среди музейных хранителей. Предлагались самые различные способы расположения скульптур, при этом каждый из них отражал не только моду той или иной эпохи, но и изменение трактовки самих скульптур, а также роль музея в их размещении и интерпретации. Порой споры были столь ожесточенными, а решения принимались так медленно, что в XIX веке скульптуры провели не один год в самых разных залах музея под предлогом «обновления экспозиции». Так, в результате, казалось бы, незначительных расхождений во мнениях на повестке дня оказались серьезные вопросы. Следует ли представлять «элгинские мраморы» как «высокое искусство» или как часть исторического развития мировой

культуры, свидетельствами которого располагает Британский музей? И как, учитывая все это, расположить скульптуры? Следует ли музею подчеркивать оригинальный архитектурный контекст, в котором эти скульптуры существовали изначально? Должна ли экспозиция рассказывать о Парфеноне в целом или только о тех шедеврах, которые его украшали? Или эстетическая сила этих скульптур должна быть единственным движущим мотивом?

Ответить на эти вопросы было не так-то легко. Вероятно, бо́льшую часть XIX века делался упор на археологическую и дидактическую стороны экспозиции. С того момента, как в 1832 году скульптуры разместили в их первой «постоянной» галерее в новом здании Британского музея, построенном Робертом Смерком, разные фрагменты Парфенона были расположены последовательно. Так, скульптуры с фронтонов были расположены вместе на одном постаменте в более или менее «правильном» порядке. К 1850-м годам некоторые сотрудники музея заговорили о том, что скульптуры с фронтона следует выставлять в раме, воспроизводящей форму фронтона, или переместить их выше, чтобы посетители могли любоваться ими в «правильной» перспективе. В поддержку таких радикальных изменений приводился случай с немецким знатоком, который улегся на пол, чтобы смотреть на скульптуры под правильным углом. В то же время в галерее разместили макеты, воспроизводящие Парфенон в разрушенном и в отреставрированном виде. А для того чтобы было легче понять весь скульптурный ансамбль, экспозиция постепенно стала пополняться гипсовыми копиями тех скульптур, что оставались в Афинах. В частности, речь шла о том, чтобы установить копии недостающих секций фриза для полного раскрытия представленного в нем сюжета. В то

же время гипсовыми копиями могли возмещать утраченные ноги или руки статуй, при этом гипсовые части ставились непосредственно на античный мрамор. Еще одной отличительной чертой этой ранней экспозиции скульптур Парфенона является большая роль гипсовых копий: около 60% фриза было оригиналом, а около 40% — гипсовой копией.

Но подобное дидактическое направление экспозиции не стало ведущим. Оно всегда сдерживалось стремлением представить скульптуры из собрания Элгина как «высокое искусство». Так, например, модель реконструированного Парфенона простояла в зале очень недолго и была отправлена в подвал. Дело в том, что модель не отвечала необходимым эстетическим стандартам, то есть, как выразился один из музейных работников того времени, «грубость исполнения модели, а также гипсовые копии утраченных фрагментов недостойны оригинальных скульптур». В 1850-х годах поступило серьезное предложение выставлять скульптуры Парфенона (а также другие скульптурные шедевры из собрания Британского музея) в новой Национальной галерее рядом с великими живописными полотнами. За советом обратились к уже пожилому Лео фон Кленце, придворному архитектору Людвига Баварского, автору пышной церемонии, которая состоялась на Акрополе в 1834 году. Кленце высказался категорически против такого смешения двух видов искусства.

Эта затея провалилась. Но лет семьдесят спустя, в 1928 году, был составлен официальный отчет об экспозиции скульптур Парфенона. Этот отчет основывался на том, что эти скульптуры «являются, прежде всего, произведениями искусства» и что «их использование в образовательных целях» представляется несущественным и тривиальным». Эти сло-

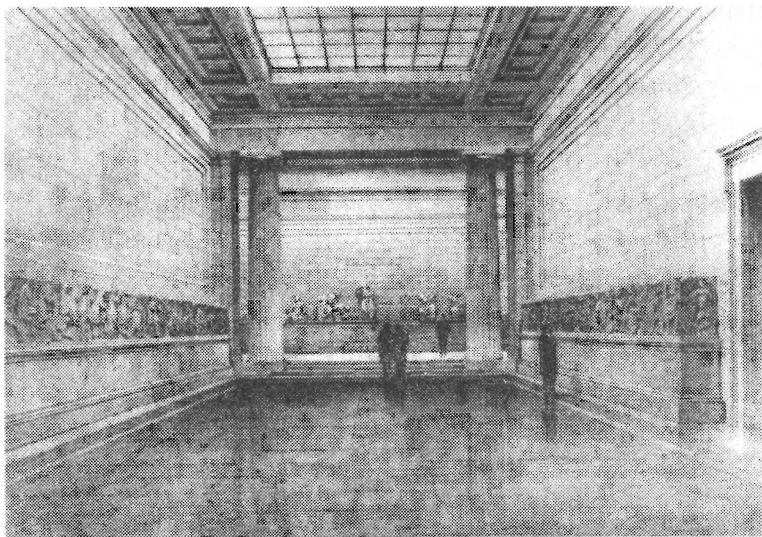


Рис. 22. План галереи, созданной при финансовой поддержке Дж. Дювина. Вполне можно предположить, что Дювин лично участвовал в выборе архитектора (им стал американец Дж. Рассел Поуп). Проект прошел через несколько стадий, прежде чем был утвержден изображенный на этом рисунке вариант. Представители Британского музея выразили опасения, что скульптуры, выставленные в таком зале, будут удалены от посетителей, а доминировать будет декор галереи

ва принадлежат членам ученой комиссии (состоявшей из трех маститых археологов), которые предложили кардинально изменить расположение скульптур Парфенона в музее. В результате из экспозиции изъяли все гипсовые копии. «Сочетание мрамора и гипса, — писали члены комиссии, — обречено быть лишенным всякой гармонии», а оригиналы скульптур, несмотря на отбитые части, должны быть выставлены так, как они есть, ведь ими нужно восхищаться без каких-либо добавлений. Недавно вышедший на пенсию хранитель отдела античного искусства разглядел смысл происходящих перемен. Это была победа удивительных свойств древнегреческих скульптурных шедевров над завершенностью, контекстом и историей; это была победа Парфенона как скульптурного творения над Парфеноном как архитектурным сооружением. «Намечался отход, — писал хранитель (хотя происходил он негладко, принимая во внимание дебаты, длившиеся целый век), — от той музейной политики, которой следовали на протяжении почти целого столетия».

Современная экспозиция в галерее Дювина представляет собой довольно неуклюжий компромисс между двумя этими подходами (рис. 22). Огромное пространство галереи подчеркивает важность выставленных в ней произведений искусства, и зритель невольно понимает, что он не может ими не восхищаться. Экспонаты, связанные с художественным контекстом и историей, а также гипсовые копии (теперь входящие также в состав специальной экспозиции для слепых, где экспонаты можно трогать руками) являются частью выставки, но они находятся только в двух залах, которые расположены сбоку от главного входа, и никоим образом не покушаются на оригинальные скульптуры. Расположение экспонатов в галерее действительно в какой-то

степени воспроизводит расположение скульптур на самом памятнике: так, фигуры с фронтонов расположены на противоположных концах зала, фриз идет вокруг центральной части зала (хотя он размещен «задом наперед», и его рельефная поверхность оказывается внутри, а не снаружи, как это было на здании Парфенона). Цель этой экспозиции — показать элгинскую коллекцию как единое целое. Случайный посетитель никогда не подумает, что значительный фрагмент фриза остался в Афинах. Более того, если при расположении скульптур следовали бы оригинальному замыслу архитектора, то было бы крайне затруднительно догадаться, что отсутствует также значительная часть восточного фронтона. Только пуристы из числа музейных работников настояли на том, чтобы оставить многозначительный пробел на постаменте, отметив то место, где должны были располагаться утраченные ключевые скульптуры композиции. В целом эффект (и цель) дизайна галереи заключались в том, чтобы оставить в тени скульптурные фрагменты, находящиеся в Афинах. Если прежние варианты экспозиции настойчиво и открыто обращали внимание посетителей на греческий Парфенон и сохранившиеся скульптуры, то экспозиция в галерее Дювина стремится стереть эту память. Здесь «элгинские мраморы» выставлены вместо самого Парфенона.

«ОБНОВЛЕНИЕ» СКУЛЬПТУР

Вмешательство Джозефа Дювина, внезапно разбогатевшего и не слишком щепетильного торговца произведениями искусства, не прошло незаметным для истории скульптур Парфенона. Стремясь увековечить свое имя и приобрести определенную респектабельность, чего можно было

добиться только щедрыми пожертвованиями, Дювин вкладывал деньги в различные крупные проекты лондонских галерей, а также принял участие в создании новой галереи для элгинской коллекции. Однако его сотрудничество с Британским музеем развивалось медленно. Несмотря на то, что разработка проекта и обсуждение вопросов его финансирования были завершены в конце 1920-х годов, земля под постройку галереи Дювина была приобретена только в 1936 году. К тому времени Дювин был уже серьезно болен (он скончался в 1939 году), а поэтому (о чем нетрудно догадаться) был более требовательным и капризным, чем обычно. Так или иначе, а скорее всего в результате чрезвычайной настойчивости, Дювину и его агентам удалось завладеть ключами от соответствующих залов музея и наслаждаться фактически свободным доступом к скульптурам Парфенона, подготовленным для новой экспозиции. Существует мнение, что Дювин и его люди смогли привлечь на свою сторону некоторых сотрудников музея и технический персонал.

К такому выводу, по крайней мере, пришел директор Британского музея. Однажды воскресным вечером в сентябре 1938 года он проходил через музейные мастерские и заметил в одной из них скульптурную группу с восточного фронтона, изображающую колесницу Гелиоса, которая подвергалась «обновлению». Согласно официальному отчету об этом происшествии, «директор обнаружил лежащие рядом медные тесала, а также кусок грубого карборунда. По внешнему виду скульптур директор заключил, что они подверглись обработке вышеуказанными инструментами». На следующий день обнаружилось, что еще две скульптуры с фронтона, включая известную скульптуру коня из колесницы богини луны, подверглись схожей

процедуре. «Директор приказал прекратить все работы по “обновлению” скульптур и начал расследование происшедшего».

Схема произошедшего оказалась довольно простой. Дювин хотел, чтобы произведения искусства в его галерее выглядели следующим образом: чистыми, белыми и античными. «Элгинские мраморы» были не только грязными (в результате воздействия лондонского смога и отопительной системы музея), они были также в некоторых местах покрыты буро-рыжим налетом. Агенты Дювина попросили музейных реставраторов почистить скульптуры, в то время как хранители по неясным причинам закрывали на это глаза больше года. Отметим, что тесала и карборунд, разумеется, являются неподходящими инструментами для работы с мраморной скульптурой, хотя, и не стоит об этом забывать, старинные мраморные скульптуры обычно чистили более суровым способом, чем можно предположить сейчас (в XIX веке «Давида» Микеланджело чистили железной стружкой, а в 1950-х годах американская команда, работавшая в Афинах, чистила скульптуры Тесейона таким же способом, как это делали в Британском музее по указанию Дювина). Внутреннее расследование показало, что сотрудники музея сваливали вину друг на друга и пытались найти оправдание своим действиям, однако виновные все же были найдены, а к скульптурам были применены «корректирующие меры» (от одного этого словосочетания бросает в дрожь).

Об этом скандале стало, однако, известно прессе, и журналисты всех мастей принялись размышлять над тем, сколько именно налета было снято и откуда. Грозное заявление сделал скульптор Джекоб Эпштейн: «Обыкновенному скульптору не понять... почему больше года уборщику и еще шести дюжим мужикам было разрешено производить ка-

кие-то манипуляции с “элгиновскими мраморами”». Путешественник и писатель Роберт Байрон, не имеющий никакого отношения к известному поэту (хотя его фамилия сослужила путешественнику неплохую службу во время поездки в Грецию), воспользовался этой возможностью, чтобы задеть лорда Элгина и заметить, что «за прошедшие сто лет некогда обласканные солнцем скульптуры покрылись слоем копоти под воздействием лондонского воздуха». Другие претендующие на звание знатоков не понимали, о чем собственно речь. Как писала газета «Стар» в марте 1939 года, «некто... кто решил привести в порядок скульптуры Британского музея и тем самым, по мнению многих, подверг опасности покрывающий скульптуры изысканный налет, а на самом деле — глубоко въевшуюся грязь, скопившуюся на скульптурах под воздействием окружающей среды. Так же, как и покрытые плесенью кусочки горгонзолы, этот налет на скульптурах очень ценится эпикурейцами от искусства». Парламент тоже не остался в стороне от этой полемики, но к лету 1939 года люди стали задумываться о более важных вещах. Так что скульптуры были упакованы и отправлены на хранение в подвал Британского музея и на станцию метро «Олдуич», а об их «обновлении» было забыто; впрочем, не вспомнили о нем и в 1962 году, когда «элгинские мраморы» были выставлены для всеобщего обозрения в «новой» галерее Дювина.

Однако эта история получила совершенно необычное продолжение. В конце 1990-х годов о дювинском «обновлении» скульптур вспомнили снова: этим моментом в истории «элгинских мраморов» заинтересовался известный ученый, работавший над историей элгинской коллекции. К тому времени, когда эта история с «обновлением» скульптур стала достоянием прессы, она начала восприниматься

не только как полезный урок того, какую опасность таят миллионеры-благотворители для музея и его экспонатов (хотя это, наверное, ее главная мораль). Из проявленной простой настороженности ситуация превратилась в крупный заговор, в ужасный секрет Британского музея, который был раскрыт шестьдесят лет спустя. Никому, разумеется, не пришли на память статьи на первых полосах газет и вопросы, вынесенные на обсуждение в парламенте в 1930-х годах. К чести Британского музея отметим (хотя кому-то может показаться, что решение это несколько запоздало), что в 1999 году музей ответил на эту полемику проведением международной конференции, призванной разобраться в событиях 1938 года. На конференцию приехали члены греческой археологической службы и в присутствии независимых и не очень независимых экспертов и наблюдателей вступили в спор с учеными Британии, Германии и Соединенных Штатов. На повестке дня было два основных вопроса. Что именно представлял собой буро-рыжий налет на скульптурах Парфенона в Афинах и в Лондоне? И какой именно ущерб был нанесен скульптурам во время «обновления» под руководством Дювина?

В течение двух тысяч лет поверхность скульптур Парфенона подвергалась различным воздействиям — чистке, выветриванию и разрушению. Сказать, как выглядели скульптуры, когда Парфенон был только-только построен, сейчас практически невозможно. Мрамор был, возможно, раскрашен (но как и насколько ярко — остается открытым вопросом). Более того, скульптуры должны были иметь различные крепления — металлические детали конской сбруи на фризе, а также различные другие детали: от металлических поясов до оружия изображенных богов и людей. Но какова была изначальная поверхность скульптур — сказать

трудно. Если какие-либо фрагменты и сохранились до начала XIX века (а вероятность этого чрезвычайно мала), нет никакой гарантии, что первоначальная поверхность смогла без последствий перенести «чистку», произведенную агентами Элгина, все перипетии путешествия в Англию (одна партия скульптур даже пролежала некоторое время на дне моря) и последствия изготовления слепка непосредственно с мрамора для создания гипсовых копий. А в это время в Греции к войне и бедственному положению добавился высокий уровень загрязнения окружающей среды и кислотные дожди, которые окажутся крайне неблагоприятными для статуй, оставленных на Парфеноне (рис. 23).

Налет, которым покрыты скульптуры, разумеется, не относится к V веку до н. э. (Парфенон эпохи Перикла не был буро-рыжим). И все же этот налет старинный, так как, судя по некоторым фрагментам статуй, он подвергался выветриванию, а также сохранил следы различных древних починок, изменений и подгонок. Так что же это за налет? По одной старой версии, это ржавчина, которая время от времени появляется на поверхности. Но на вышеупомянутой конференции пришли к выводу, что появление ржавчины в настоящее время невозможно. По всей вероятности, налет является результатом некой «обработки» скульптур, которая произошла сразу же после возведения Парфенона: это могла быть основа для нанесения краски или состав, уменьшающий блеск природного мрамора. Какими бы ни были компоненты этого раствора, но со временем, находясь под открытым небом, скульптуры покрылись вполне заметным налетом. В таком случае налет не лишен научного интереса, но отнюдь не является «первоначальной поверхностью» скульптур в любом смысле этого термина. По прямому или косвенному указанию Дювина вместе со слоем грязи со

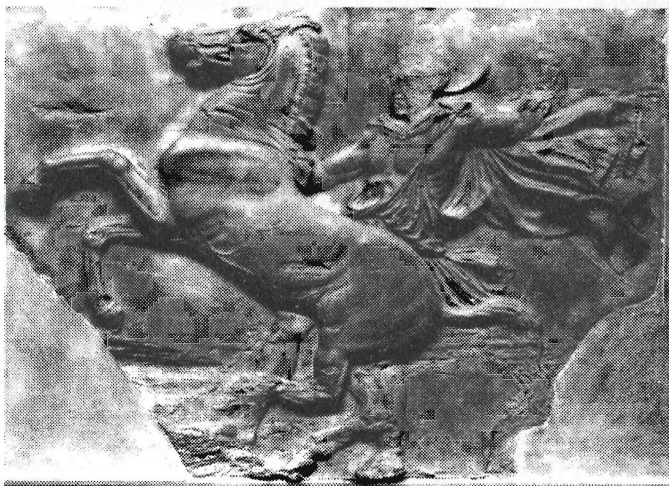


Рис. 23. Скульптуры, оставшиеся в Афинах, тоже были повреждены. На фотографии сверху изображен слепок фрагмента западного фриза, выполненный с формы, созданной агентами лорда Элгина. На фотографии внизу слепок, сделанный с формы 1872 года, показывает тот ущерб и разрушение, которые пережило скульптурное изображение за семьдесят лет, то есть еще до того, как воздействие окружающей среды обрело серьезный масштаб

скульптур была удалена и часть налета. Было «очищено» более 60% поверхности метоп и значительно меньшая доля поверхности фриза и фронтонов («налет», разумеется, не сохранился на всех фрагментах, которые были очищены). В том, что касается нанесенного ущерба, все зависит от той точки зрения, которой вы придерживаетесь. Никто сейчас не собирается защищать подобную «чистку» скульптур, если ее, конечно, не проводит богатый и своевольный «благодетель». Однако стоит отметить, что, пока эта история снова не стала обсуждаться в 1990-х годах, многие посетители Британского музея (среди которых было немало профессиональных археологов) не замечали ничего странного. Так что нанесенный скульптурам ущерб не бросался в глаза.

Эти сдержанные, осторожные и в целом неудивительные выводы не дают никакого представления о том, насколько злобной, эмоциональной и даже в некотором смысле жесткой была конференция 1999 года. На ней велась академическая дискуссия о безответственной чистке некоторых мраморных скульптур V века до н. э., при этом ни одного из основных участников этих событий, произошедших шестьдесят лет назад, уже не было в живых. И все же эта конференция попала на первые полосы европейских газет и широко освещалась греческим телевидением. Некоторые участники дискуссии и некоторые комментаторы строили свои выступления, используя слова, которые стилистически были бы более уместны, если бы речь шла о людях, подвергшихся насилию, а не о кусках камня. Говорили также о безуспешных попытках Дювина сделать скульптуры «более красивыми», что в действительности оказалось для них «пыткой» и «жестокостью». На последнем заседании дело чуть не дошло до рукопашной. Почему? Почему образова-

лась такая пропасть между существенной важностью этой проблемы и тем моральным пылом и напряженностью, с которыми ее обсуждают?

ПАМЯТНИК, ЗА КОТОРЫЙ СТОИТ БОРОТЬСЯ?

В развернувшейся полемике слишком многое было поставлено на карту. Некоторым казалось, что Британский музей принял оборонительную позицию. Повевало конспирацией и чрезвычайной секретностью. Тех, кто считал, будто вытащил на свет божий страшную тайну, хранившуюся в сердце одного из самых элитарных заведений страны, обвинили в преднамеренном раздувании скандала. Однако более важным оказался вопрос двухсотлетней давности о том, кому все-таки по праву принадлежат «элгинские мраморы». С самого начала XIX века вопрос о принадлежности скульптур неизменно оставался основным вопросом этого спора. В оправдание действий Элгина и тогда, и сейчас приводят тот аргумент, что в Англии скульптуры находятся в бóльшей безопасности. Если бы скульптуры остались на Акрополе, развивают свою аргументацию сторонники этой точки зрения, турки извели бы их на щебень или же солдаты, которые оказались блокированными на Акрополе во время греческой войны за независимость, превратили бы их в очередной раз в мишени. В конце концов в Британии скульптурам был обеспечен нормальный уход. Действия Дювина несколько ослабили до того достаточно сильную аргументацию. Не обращая внимания на состояние скульптур, оставшихся в самом Парфеноне, греки и другие сторонники возвращения в Грецию «элгинских мраморов» были готовы обратиться безрассудство Дювина себе на пользу. Так или иначе,

два века британского самомнения привели именно к такому результату.

Эмоциональная напряженность конференции была спровоцирована одним из самых длительных споров в мире, касающихся произведений искусства. Следует ли вернуть «элгинские мраморы» обратно в Грецию? Эта проблема настолько глубоко вошла в британскую популярную культуру, что стала основой для романов и даже для довольно сложной интернет-игры. Посетив сайт electroasylum.com/elgin, пользователи Интернета могут попробовать свои силы в достаточно хитроумной игре «Элгинские мраморы» (Elgin Marbles Game), во время которой игроки могут за просто зашвырнуть куском виртуального мрамора в самого седьмого графа. В зависимости от того, в какую часть бедняги Элгина вы попали, он беспокожно дергается или (если вы попали прямо в цель) распадается на куски, а экран окрашивается в красный цвет. Среди недавно вышедших триллеров не осталась незамеченной «Странная полиция» Рега Гедни — запутанная история шантажа, вендетты и адюльтера, связанных с греческим заговором с целью украсть элгинские скульптуры из Британского музея. Несмотря на то, что в распоряжении злоумышленников есть целый товарный поезд и абсолютно пустой «Боинг», ворами не удастся завладеть ни одной скульптурой. Более того — один из них, упав с крыши, разбивается и выпускает последний вздох на полу галереи Дювина.

Сюжеты этих более или менее занимательных фантазий иногда оказываются недалеко от действительности. В последнее время в споре за право обладания элгинскими скульптурами были и очень некрасивые моменты. Так, самым радикальным можно считать недавнее заявление одного из директоров Британского музея о том, что те, кто требуют

возвращения скульптур в Грецию, являются «фашистами от культуры» («Это же то же самое, что и сжигать книги. Это то же, что сделал Гитлер»). Но и стерпеть самодовольство некоторых британских левых, которые заняли радикальную позицию в этом особом роде поддержки Греции, тоже довольно трудно. Не говоря уже о неприкрытом национализме некоторых аргументов греческой стороны, подкрепленных оптимистическими заверениями, что современные греки являются в духовном, если не в буквальном смысле, наследниками Перикла и его друзей.

Именно вопрос о возвращении скульптур возникал на повестке дня во время последней парламентской дискуссии относительно «элгинских мраморов». Летом 2000 года, будто затеяв некое запоздалое продолжение событий 1816 года, Специальный комитет по культуре, средствам массовой информации и спорту, расследуя случаи незаконной торговли культурной собственностью, рассмотрел также случай Британского музея и скульптур Парфенона. Как и раньше, комитет обратился к известным экспертам. Но на этот раз это были не художники, скульпторы и критики. Показательно изменение культурного и политического климата: комитет адресовал свои вопросы трем представителям Британского музея и трем представителям, назначенным греческим правительством. И если речь в этот раз шла не о качестве скульптур (действительно, можно только удивиться, как кто-либо из этих экспертов был бы способен сравнить «Лаокоона» и так называемого «Тесея»), то остальные из вынесенных на обсуждение вопросов ставили уже не раз — и прежде всего это вопросы о должном уходе за скульптурами и законном владении. Обнаружив удивительно слабую информированность в главных вопросах, один из членов парламента спросил у представителя Британского

музея: «Вы сказали, что по закону владеем скульптурами мы. Очевидно, вы не можете это доказать. Каким образом? Имеется ли соответствующий документ? Нам сказали, что где-то имеется документ. Существует ли он на самом деле?»

В 1816 году Флаксен и его коллеги показали, что выступать в качестве свидетелей перед специальной парламентской комиссией не так-то просто. Летом 2000 года представители Британского музея спокойно отстаивали свои позиции в вопросе владения скульптурами, не ударились в сравнения «элгинских мраморов» и последних приобретенный музея и смогли использовать обстоятельства с свою пользу. Так, когда их спросили о проблеме отдельных скульптур, части которых находись в разных странах («голова... здесь, а тело и хвост в Афинах»), один из представителей музея предположил, что лучше всего будет привезти недостающие части в Лондон: «Потому что мы чувствуем, что на нас возложена обязанность обращаться к значительной части мировой аудитории, и мы можем сделать это лучше кого-либо». Вполне понятно, что «кто-либо» почувствовал себя оскорбленным.

С другой стороны, Георге Папандреу, не лишенный проницательности греческий министр, пустил в ход все средства. Он не захотел углубляться в вопросы законности действий Элгина и «владения» скульптурами. «Совершенно неважно, — заметил он, — кто владеет скульптурами»; важно, где они находятся и как «мы пишем их историю для будущего». Если бы скульптуры «вернулись домой» к Олимпийским играм 2004 года и заняли бы почетное место в (еще не построенном) новом музее на Акрополе, то это позволило бы и дальше развиваться англо-греческому сотрудничеству, не говоря уже «о неизменно добрых чувствах и благодарности греков во всем мире». Это было умело разыг-

ранное представление. Коллега министра, пожилой Жюль Дассен, был более обстоятельным. Дассен неизменно входил в такие делегации на правах вдовца Мелины Меркури, актрисы и министра культуры Греции, которая до сих пор остается символом кампании за возвращение «элгинских мраморов» в Грецию (ее портрет, что уже само по себе значительно, украшает станцию «Акрополь» афинского метрополитена). По мнению специального комитета, из представителей греческой стороны кинорежиссер Дассен был ближе всех к искусству («разумеется, это один из великих кинорежиссеров, но не величайший», — как сказал с характерной для него прямоотой Джералд Кауфман, председатель комитета, представляя Дассена). Когда Дассен отвечал на вопросы представителей комитета, его было трудно понять. «Мы все здесь сама любезность, когда говорим о примирении», — заявил он однажды. А в другой раз процитировал точку зрения своей жены относительно того, что греческая скульптура в европейских музеях привлекает достаточно много посетителей. Впрочем, совсем не удивительно, что комитет не выработал никаких особых рекомендаций относительно будущего «элгинских мраморов». Повлияла ли дискуссия, во время которой в крайне вежливом тоне столько говорилось о «взаимопонимании», на этот в высшей степени напряженный спор, остается неясным.

Но хорошие или плохие аргументы появляются и исчезают, а спор между тем продолжается. Он отражает существующий серьезный конфликт, касающийся роли культурного наследия, ответственности за античное прошлое и функций памятников, являющихся национальными символами. Нравится нам это или нет, но каждая сторона по своему права. В противном случае этот спор был бы давно завершен. Никто не станет отрицать, что логично и доволь-

но заманчиво собрать все скульптуры Парфенона в одном музее. Но также совершенно ясно, что двухсотлетняя история «элгинских мраморов» связана и с Британским музеем, и с Афинами. Эта история не может быть просто так перечеркнута одним широким жестом возвращения скульптур на родину. Никто также не станет отрицать, что существует определенная связь между Парфеноном и греческой нацией. Но с течением времени античная греческая культура и ее символы вышли за рамки строго национальной традиции. Британский министр культуры тех лет заметил, хотя и несколько тяжеловесно, в своих показаниях перед Специальной комиссией 2000 года: «Я понимаю всю эмоциональную напряженность... этой полемики для греческого народа. Могу также сказать с чувством определенного уважения, что наша страна тоже является наследницей античной традиции. Я бы сказал, что распространение античного стиля мышления, античных ценностей, реликвий и памятников, произошедшее за два тысячелетия, оказало огромное влияние на ход истории, в результате которого сложился современный мир. Думаю, мы ни за что не пожелаем бы повернуть этот процесс вспять».

Но, несмотря на все смелые заявления Георге Папандреу, основным вопросом конфликта является вопрос о владении. Кому принадлежит Парфенон? Относительно других художественных шедевров подобной дилеммы удастся избежать. Так, шекспировские пьесы может читать и играть любой человек в любой стране, хотя их автор связан особыми узами со Стратфордом-на-Эйвоне. Но эти узы не лишают нас возможности установить с автором и его творчеством свои отношения. То же можно сказать о Моцарте и Вене. С архитектурными памятниками все по-другому. А в случае с Парфеноном эта ситуация представлена в осо-

бо острой форме. Спор вокруг «элгинских мраморов» ставит перед нами неразрешимый вопрос: кто может и должен владеть Парфеноном? Принадлежит ли он всем тем, кто считает себя наследниками ценностей афинской культуры V века до н. э.? А может быть, тем, в чьей столице он возвышается? Может ли один памятник стать символом как отдельной нации, так и мировой культуры?

Парфенон и его скульптуры неизбежно становятся символом надежд и потерь. Зигмунд Фрейд оказался более проницательным, чем нам могло показаться, когда удивился тому, что Парфенон действительно существует в Афинах или где-нибудь еще. Ведь Парфенон всегда «где-нибудь еще». Хотя он никогда полностью не отсутствует, его никогда полностью нет на месте. Следуя примеру лорда Байрона и его последователей, мы можем рыдать при мысли об этом. Но в чем-то именно это чувство утраты, отсутствия и надежды придает памятнику его культурную силу и значимость. Как это ни парадоксально, статус Парфенона как символа мировой цивилизации вряд ли можно рассматривать вне связи с разбросанными по всему свету фрагментами памятника, о чем мы так часто сожалеем. И речь идет не только об Афинах и Лондоне, но также и об Упсале, Палермо, Нэшвилле и Гейдельберге, ведь Парфенон в буквальном смысле принадлежит всему свету.

ПАМЯТКА ДЛЯ ТУРИСТА

АФИНЫ

Примерно до 2010 года любоваться Парфеноном можно только снаружи. Внутренние помещения храма сейчас в строительных лесах и загромождены инженерным оборудованием. Даже колоннада и ступени Парфенона не предназначены для осмотра, пока не завершится действующая реставрационная программа (согласно которой в храме появится часть, воспроизводящая христианскую церковь, и часть, воспроизводящая облик Парфенона в V веке до н. э.). Затем планируется открыть Парфенон для публики, но туристы, скорее всего, будут двигаться по специально намеченному маршруту. Видимо, те времена, когда можно было свободно ходить по Парфенону и гулять по Акрополю, безвозвратно канули в прошлое.

Многие значительные скульптуры, оставленные на Акрополе лордом Элгином и другими «охотниками за произведениями искусства», сейчас являются частью довольно скромной экспозиции в Акропольском музее, который расположен к востоку от Парфенона. Однако большая часть экспозиции посвящена результатам раскопок на Акрополе в XIX веке, благодаря которым стал известен доклассический облик Акрополя (VI век до н. э.). К этой части экспозиции относится великолепная коллекция женских статуй (богинь?

жриц? — неизвестно), а также скульптуры, которые некогда украшали фронтоны ранних храмов, возвышавшихся на Акрополе. Однако поздняя история Парфенона в музее не представлена. Учитывая специфику раскопок — ведь именно объекты, извлеченные в результате раскопок, сейчас заполняют залы музея, — в экспозиции музея делается акцент на истории Парфенона и Акрополя в V веке до н. э. и ранее.

С точки зрения организации экспозиции Акропольский музей сейчас переживает период упадка. Любознательность туристов призваны удовлетворить довольно старые музейные таблички (и обязательные тирады, направленные против лорда Элгина), однако все это не дает целостного представления о выставленных экспонатах. Так, расположение скульптур с фронтонов храма поставит в тупик даже самых опытных посетителей. Дело в том, что (даже несмотря на различные и достаточно уверенно изложенные варианты реконструкции) мы до сих пор не знаем, как эти скульптуры были расположены на самом здании, а в некоторых случаях неизвестно, какое сооружение они украшали. Подобное состояние музея вызвано обещаниями построить совершенно новый музей, в котором будут выставлены скульптуры Парфенона и объекты, найденные во время раскопок на Акрополе, а также «элгинские мраморы», если, конечно, они будут возвращены в Грецию. Музей будет располагаться к югу от Акрополя, и, несмотря на длительное планирование и отказ от тех или иных проектов нового здания музея, строительство будет завершено к Олимпийский играм 2004 года¹

¹ Строительство задержала находка раннехристианского сооружения на месте будущего здания музея. Поэтому открытие нового музея афинского Акрополя планируется на конец 2007 года. — *Примеч. ред.*

(хотя строительные работы начались только весной 2002 года). Дизайн здания музея выполнен архитектором из Нью-Йорка Бернардом Чуми. Предполагается, что в музее будет зал Парфенона, выполненный из стекла, что позволит видеть сам храм, находящийся всего в трехстах метрах от музея. Согласно замыслу, скульптуры будут расположены так, как они располагались на Парфеноне. В том случае, если «элгинские мраморы» в Грецию не вернутся, этот зал музея будет выглядеть достаточно пустым — как красноречивый (или надуманный, смотря какой точки зрения вы придерживаетесь) символ того чувства пустоты и потери, которое обычно вызывает Парфенон и его скульптуры.

Поздняя история Парфенона фрагментарно представлена в других афинских музеях. Экспозиция музея «Бенаки» (проспект Василиссис Софиас) частично рассказывает об Акрополе XVIII и XIX веков и включает рисунки очевидцев, на которых видно, как работают агенты Элгина. Экспозиция этого музея также уделяет внимание греческой войне за независимость и той роли, которую сыграли в ней европейские почитатели Эллады, такие как Байрон (которых, впрочем, было не так много, и их роль была значительно скромнее, чем они сами о том заявляли). Музей города Афины размещается в особняке, который служил временной резиденцией юного короля Оттона до того, как тот переехал в огромное здание на площади Синтагма. Экспозиция этого музея рассказывает об облике Афин (включая древнейшие памятники этого города) в начале правления короля Оттона. В Византийском музее (проспект Василиссис Софиас) в достаточно пестрой экспозиции, на которой представлены фрагменты средневековой каменной кладки неизвестного происхож-

дения, нашли место и два фрагмента Парфенона того периода, когда античный храм стал христианским собором Пресвятой Афинской Богородицы.

ЛОНДОН

В Британском музее скульптуры Парфенона выставлены в галерее Дювина. Несмотря на большое количество информационных стендов, книг и видео- и аудиогидов, каждый посетитель пытается восстановить тот порядок, в каком скульптуры располагались на самом здании, в частности на фризе. Для того чтобы понять фриз, нужно помнить следующее. Во-первых, фриз выставлен в галерее «задом наперед»: в античности он украшал стены Парфенона с внешней стороны, а в музее он идет по внутренним стенам галереи. Во-вторых, фрагменты фриза расположены так, чтобы скрыть тот факт, что большое количество секций фриза находится в Афинах. Таким образом, лондонская экспозиция не учитывает изначальное расположение скульптур на Парфеноне. Так, «сцена с пеплосом» (рис. 14), которая располагалась в центре восточного (короткого) фасада храма, в галерее Дювина размещена не по центру и на одной из длинных сторон зала. Многие посетители будут потрясены, узнав, сколько места понадобилось бы, чтобы воспроизвести изначальное расположение скульптур, учитывая также и отсутствующие фрагменты. Проще всего построить осмотр вокруг «сцены с пеплосом» (которая располагается как раз напротив входной двери в галерею) и помнить, что в лондонской экспозиции практически полностью отсутствуют фрагменты с западной стены Парфенона. Два фрагмента фриза с западного фасада расположены справа от входа в галерею (где отмечено расположение северо-западного угла

здания). Но в любом случае вы сможете насладиться экспозицией.

С фронтонами и метопами дело обстоит несколько проще. Скульптуры восточного фронтона расположены справа от входа, а скульптуры западного фронтона — слева. Скульптуры выставлены так, чтобы представить фризы и фронтоны как нечто цельное, однако трудно вообразить себе утраченную сцену рождения Афины, располагавшуюся в центре восточного фронтона, вместо которой в экспозиции зияет пустота. Метопы выставлены в двух концах галереи, хотя на самом деле все они располагались на южном фасаде здания.

Каков истинный ущерб, нанесенный этим скульптурам в 1930-х годах? Несмотря на то, что участники конференции 1999 года пришли к некоему соглашению относительно действий, произведенных под руководством Дювина, и приблизительно оценили нанесенный ущерб, остаются сомнения относительно множества отдельных фрагментов. Некоторые из них ясно и относительно бесспорно иллюстрируют всю эту проблему.

◆ Лучше всего буро-рыжий «налет», о котором столько говорилось и писалось в свое время, сохранился на фрагментах, выставленных в информационном зале, расположенном слева от входа в галерею (ведь Дювин не проявил интереса к этим «небольшим» фрагментам). Осмотрев эти экспонаты, вы сможете заметить сохранившиеся фрагменты налета на скульптурах фронтона, фриза и метоп при дальнейшем осмотре.

◆ Для того чтобы убедиться в том, насколько запутанной может быть история мраморной поверхности, посмотрите на метопу XXVII (рис. 18), которая располо-

жена в правой части галереи. Эта метопа оказалась практически не затронутой «обновлением», проведенным в 1930-е годы, хотя немного налета было, вероятно, удалено с плаща изображенного на метопе грека. Мраморная поверхность метопы несет на себе следы естественного выветривания, и видно, как более твердый мрамор остается, а более мягкий подвергается разрушению. Следы воздействия внешней среды видны и на ноге грека: внешняя поверхность этой части скульптуры, разумеется, несет на себе результат выветривания, а мрамор на внутренней стороне ноги и между бедрами остался ровным и гладким.

◆ Чтобы увидеть явные следы «обновления», лучше всего посмотреть на скульптуру богини Гебы (?) (также известную как «скульптура G»), расположенную на восточном фронте. При хорошем освещении отчетливо заметно, что, если принять за точку отсчета верхнюю часть бедра, ниже скульптура подверглась «обновлению», а выше — нет. Очевидно, работа мастеров, проводивших «обновление», прекратилась именно на этом месте, когда музейные власти обнаружили, что происходит. Обратите также внимание на переднюю и заднюю части головы коня из колесницы Селены (рис. 17). Задняя часть была подвергнута обновлению, а передняя — нет. Судя по ранним фотографиям, налета на этом скульптурном фрагменте оставалось очень немного, и поверхность была значительно сглажена (согласно расследованию, проведенному в музее в 1938 году, установили, что поверхность этой скульптуры была «ошкурена»).

◆ Чтобы увидеть следы оригинальной краски, покрывавшей скульптуры, обратите внимание на «скульптуру E»

(возможно, Деметра или Персефона), расположенную на восточном фронте. На основании скульптуры (как раз под прямоугольным сколом) очевиден мазок кистью, который в музее с нежностью называют «мазком кисти Фидия». За две с половиной тысячи лет эта краска превратилась в темное пятно, хотя изначально она, вероятно, была светлого тона и, судя по всему, являлась пробным мазком, нанесенным там, где, как это казалось художнику, его «пробу пера» никто не заметит. Если вы присмотритесь повнимательнее, то заметите, что и здесь виден налет, он заметен поверх краски (и, следовательно, является более поздним). Но вы также можете заметить, что сам налет тоже несет следы выветривания, что дает основания полагать, что он такой же древний, если не сказать «изначальный», элемент сооружения.

Экспозиция, развернутая в двух информационных залах, расположенных по обе стороны от входа в галерею Дювина, содержит много интересного материала, на который зрители зачастую не обращают внимания. Справа находится гипсовый слепок скульптур фриза западного фасада, сделанный при помощи форм, выполненных агентами Элгина. Если сравнить гипсовый слепок с оригиналом, находящимся в Афинах, становится очевидным урон, нанесенный скульптурной поверхности окружающей средой за двести лет (рис. 23). В зале, расположенном слева, выставлен щит Афины (римская копия III века н. э.). Эта копия стала одним из основных источников наших представлений о декоре щита. Другие экспонаты этого зала показывают степень урона, нанесенного скульптурам во время турецкого правления. Фрагмент фриза с северного фасада сохранился практически нетронутым до середины XVIII века

(об этом можно судить по рисунку Стюарта и Реветта). Однако агенты Элгина обнаружили лишь небольшую часть этого фрагмента, которая сейчас выставлена в этом зале (вместе с копией рисунка Стюарта и Реветта). Остальная часть фрагмента была, вероятно, или уничтожена, или использована при постройке новых зданий, или раздроблена на щебень.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ И ОБЗОРНЫЕ РАБОТЫ

Книга, выпущенная в 1994 году под редакцией П. Турникотиса, «Парфенон и его влияние в Новое время» представляет собой богато иллюстрированный сборник статей, касающихся истории Парфенона и его влияния, начиная с античных времен и до наших дней. Практически о том же вышедшая в Нью-Йорке в 1973 году книга П. Грина «Парфенон», моментально разошедшееся и теперь уже редкое издание, на которое тем не менее стоит обратить внимание. В опубликованной в Кембридже в 1999 году монографии Дж. Харвита «Афинский Акрополь: история, мифология и археология от неолита до наших дней» в более широком контексте рассматривается Акрополь как единое целое.

Многие аспекты истории Древней Греции, являющиеся фоном, на котором следует рассматривать историю Парфенона, великолепно отражены в сборнике под редакцией Р. Осборна «Античная Греция: 500—323 годы до н. э.» (*Osborne R. Classical Greece: 500—323 BC. Oxford, 2000*), а также в другом, выпущенном в Кембридже в 1998 году, под редакцией П. Картледжа «Кембриджская иллюстрированная история Древней Греции» (*The Cambridge Illustrated History of Ancient Greece / Ed. Cartledge P. Cambridge, 1998*). Проблемы древнегреческого искусства и архитекту-

ры затрагиваются в трудах Р. Осборна «Архаическое и античное искусство Греции» (*Osborne R. Archaic and Classical Greek Art. Oxford, 1998*), а также М. Берд и Дж. Хендерсона «Античное искусство от Греции до Рима» (*Beard M., Henderson J. Classical Art: from Greece to Rome. Oxford, 2001*). Работа М. Берд и Дж. Хендерсона «Античность. Краткое введение» (*Beard M., Henderson J. Classics: a very short introduction. Oxford, 1995*) ставит своей целью дать самые начальные знания об античной культуре, археологии, литературе и истории.

ГЛАВА I

О том впечатлении, которое произвел на него Акрополь, З. Фрейд пишет в письме к Р. Роллану «Расстройство памяти на Акрополе» («A displacement of memory on the Acropolis»), которое можно найти в 22 томе собрания его сочинений, выпущенного в Лондоне в 1964 году. Противоречивые высказывания наших современников о Парфеноне и о том, что он символизирует (включая осторожно пересказанную историю Уильяма Голдинга), можно найти в работе П. Грина «Тени Парфенона», опубликованной лондонским издательством в 1972 году в его сборнике «Тени Парфенона: исследование античной истории и литературы» (*Green P. The shadow of the Parthenon // The Shadow of the Parthenon: studies in ancient history and literature. London, 1972*). Книга Дж. П. Магаффи «Путешествия по Греции» (*Mahaffy J. P. Rambles in Greece. London, 1887*) представляет великолепный англо-ирландский взгляд на Грецию и ее памятники в конце XIX века. Первые впечатления от Парфенона Оскара Уайльда (ученика Дж. П. Магаффи) описаны Джулией Флетчер (под псевдонимом Джордж Флеминг) в книге

«Мираж» (*Fleming George. Mirage. Boston, 1878*). Скука, испытанная Уокером Перси, описана в книге «Затерянный во Вселенной: последнее руководство» (*Percy Walker. Lost in the Cosmos: the last self-help book. London, 1984*), а Ивлин Во сравнивает Парфенон с куском стилтонского сыра в своей книге «Ярлыки: Средиземноморский журнал» (*Evelyn Wough. Labels: a Mediterranean journal. London, 1930*). У. Р. Крейгтон и Л. Р. Джонсон посвятили свое исследование Парфенону в городе Нэшвилл (*Creighton W. R., Johnson L. R. The Parthenon in Nashville: pearl of the Tennessee Centennial Exposition. Tennessee, 1989*). Самые серьезные нападки Байрона на лорда Элгина можно найти в «Паломничестве Чайльд Гарольда» (песнь вторая), а также в сатирическом стихотворении «Проклятие Минервы». О пребывании Байрона в Афинах можно прочесть в книге Б. Эйслера «Байрон: дитя страстей, игрушка славы» (*Eisler B. Byron: child of passion, fool of fame. London, 1999*). Гораздо шире восприятие Греции иностранцами раскрыто Д. Ресселем «В тени Байрона: современная Греция в представлении англичан и американцев» (*Roessel D. In Byron's Shadow: modern Greece in the English and American imagination. Oxford, 2002*). Деятельности лорда Элгина на Акрополе освещена в библиографии к главе 4. Впечатления после выставки «элгинских мраморов» в Лондоне описаны в книге У. Сент-Клера «Лорд Элгин и мраморы: сомнительная история скульптур Парфенона» (*St Clair W. Lord Elgin and the Marbles: the controversial history of the Parthenon sculptures. Oxford, 1998*), а также в книге Б. Ф. Кука «Элгинские мраморы» (*Cook B. F. The Elgin Marbles. London, 1997*). О торговле гипсовыми копиями элгинских скульптур говорится в статье И. Дженкинса «Приобретение и доставка образцов скульптур Парфенона Британским музеем в 1835–1939 гг.»

(*Jenkins I.* Acquisition and supply of casts of the Parthenon sculptures by the British Museum, 1835–1939 // *The Annual of the British School at Athens* 85. 1990).

ГЛАВА 2

Значительные фрагменты таких произведений, как «Описание Эллады» (книга 1) Павсания, «Жизнеописание Перикла» Плутарха и «История» Фукидида (речь Перикла над телами павших афинских воинов приводится в книге 2, глава 34), выходили на английском языке в серии «Пенгуин классикс». «Описание Эллады» Павсания анализируется с разных точек зрения (античной и современной) в издании под редакцией С. Е. Олкока, Дж. Ф. Черри и Дж. Элснера «Павсаний: путешествия и воспоминания о Греции времен римского владычества» (*Pausanias: travel and memory in Roman Greece* / Ed. Alcock S. E., Cherry J. F., Elsner J. New York, 2001). Античные свидетельства, касающиеся возведения Парфенона, переведены и приводятся в издании Ч. У. Форнара «Переведенные документы Греции и Рима с древнейших времен до окончания Пелопоннесской войны» (*Fornara C. W. Translated Documents of Greece and Rome: archaic times to the end of the Peloponnesian War.* Cambridge, 1983) и прокомментированы А. Берфирдом в статье «Строители Парфенона» (*Burford A. The builders of the Parthenon*) из сборника «Парфяне и Парфенон» (приложение к журналу «Греция и Рим» № 10 за 1963 год), вышедшего под редакцией Г. Т. У. Гукера.

Острая дискуссия, в которой приводятся аргументы «за» и «против» афинского государства V века до н. э., отражена М. И. Финли в разделе «Афинская империя: балансная ведомость» из его книги «Экономика и общество в Древ-

ней Греции» (*Finley M. I. Economy and Society in Ancient Greece. London, 1981*). Выполненная из золота и слоновой кости статуя Афины Паллады подробно описана в работе К. Д. С. Лапатина «Слоновая кость и золото в скульптуре древнего Средиземноморья» (*Lapatin K. D. S. Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World. Oxford, 2001*). Процесс добычи мрамора и его транспортировки в Афины запечатлен в серии рисунков М. Корреса «От Пентеликона к Парфенону» (*Korres M. From Pentelicon to the Parthenon. Athens, 1995*). О росписи мраморов Парфенона см. библиографию к главе 6, о фризе — см. библиографию к главе 5. О греческой храмовой архитектуре можно прочитать в книге Л. Брюйт-Зайдмана и Полин Шмит-Пантель «Религия в городах Древней Греции» (*Bruit Zaidmann L., Schmitt Pantel P. Religion in the Ancient Greek City. Cambridge, 1992*). О финансовой стороне возведения Парфенона пишет в статье Л. Калле «Расходы на культуру в Афинах XV века» (*Kallet L. Accounting for culture in Fifth-Century Athens // Democracy. Empire, in the Arts in Fifth-Century Athens. Cambridge, Massachusetts, 1998*).

ГЛАВА 3

Избранные отрывки из произведений Михаила Хониата, Кириако Анконского, Эвлии Челеби и Анны Экерхельм приводятся в переводе (иногда достаточно свободном) в книге К. Эндрюса «Жизнь в Афинах» (*Andrews K. Athens Alive. Athens, 1979*). О проповеди Михаила Хониата рассказывается в разделе «Афины в конце XII века» книги К. М. Сеттона «Афины в Средние века» (*Setton K. M. Athens in the Middle Ages. London, 1975*). Полностью тексты, написанные Михаилом Хониатом, можно прочесть только на

греческом (изданы S. Lambros в 1879—1880 годах). В книге Дж. М. Патона «Путешественники Средневековья и Ренессанса на греческой земле» (*J. M. Paton Medieval and Renaissance Visitors to Greek Lands. Princeton, 1951*) кратко сообщается о Никколо да Мартони и приводится написанный им латинский текст. С. Митчелл в статье «Кириако Анконский: описания и рисунки Парфенона XV века» (*Mitchell C. Ciriaco d'Ancona: fifteenth-century drawings and descriptions of the Parthenon // The Parthenon / Ed. V. J. Bruno. New York, 1974*) подробно анализирует путешествие в Грецию Кириако Анконского. Описание путешествия Эвлии Челеби в Афины никогда полностью не переводилось на английский язык, но существуют два современных перевода на греческий, выполненные К. И. Бирисом (1959) и Н. Чейладакисом (1991). Рассказ о путешествии в Грецию Ж. Спона и Дж. Уэлера был опубликован Уэлером на английском языке под названием «Путешествие в Грецию в компании с доктором Спонам из Лиона» (*Wheler G. A Journey into Greece in the Company of Dr. Spon of Lyons. London, 1682*). Рисунки, приписываемые Ж. Каррею, опубликованы и прокомментированы в книге Т. Боуи и Д. Тимме «Рисунки скульптур Парфенона, выполненные Карреем» (*Bowie T., Thimme D. The Carrey Drawings of the Parthenon Sculptures. Bloomington, Indiana, 1971*). Свидетельство очевидца обстрела 1687 года, некоего Христофора Ивановича, приводится в книге В. Бруно (*Bruno V. J. The Parthenon*).

ГЛАВА 4

Воспоминания и описания путешественников XVIII—XIX веков, приводимые в этой главе, даются по следующим источникам: Р. Чандлер «Путешествие в Грецию» (*Chand-*

ler R. Travels in Greece. Oxford, 1776); Э. Додуэлл «Классическое и топографическое путешествие по Греции» (*Dodwell E. A Classical and Topographical Tour through Greece. London, 1819*); Дж. Стюарт и Н. Реветт «Афинские древности» (*Stuart J., Revett N. Antiquities of Athens. London, 1787 (1789)*); Э. Д. Кларк «Путешествие по разным странам Европы, Азии и Африки» (*Clarke E. D. Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa. London, 1810–1823*); Дж. К. Хобхауз «Путешествие в Константинополь через Албанию и другие турецкие провинции в Европе и Азии» (*Hobhouse J. C. A Journey through Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople. London, 1813*). О путешественниках и путешествиях этого периода говорится также в книгах Д. Константина «Первые путешественники в Греции и эллинистический идеал» (*Constantine D. Early Greek Travellers and the Hellenic Ideal. Cambridge, 1984*); Фани Марии Цигакоу «Новое открытие Греции: путешественники и художники периода романтизма» (*Tsigakou F. M. The Rediscovery of Greece: travelers and painters of the romantic era. New York, 1981*); Х. Ангеломатиса-Цугаракиса «Канун греческого возрождения: впечатления о Греции британских путешественников начала XIX века» (*Angelomatis Tsougarakis H. The Eve of the Greek revival: British travellers' perceptions of early nineteenth-century Greece. London, 1990*).

Действия Элгина и его агентов на Акрополе детально рассматриваются в книге Сент-Клера «Лорд Элгин и мраморы», а также в работе Д. Уильямса «Об общественной пользе и общественном достоянии: лорд Элгин и скульптуры Парфенона» (*Williams D. Of Publick utility and publick property: Lord Elgin and the Parthenon Sculptures // Appropriating Antiquity // Ed. Tsingarida. A. Brussels, 2002*). Корот-

ко на этой теме останавливается и Кук в своей книге «Элгинские мраморы». Более откровенный, чем обычно, рассказ о греческой войне за независимость предлагается в труде Д. Брюера «Пламя свободы: греческая война за независимость 1821–1833 гг.» (*Brewer D. The Flame of Freedom: the Greek War of Independence 1821–1833. London, 2001*). Планы архитектора Шинкеля по обустройству дворца для короля Оттона на Акрополе обсуждаются в статье Р. Картера «Проект королевского дворца на Акрополе Карла Фридриха Шинкеля» (*Carter R. Karl Friedrich Schinkel's project for a royal palace on the Acropolis // Journal of the Society of Architectural Historians. 1979. № 38*). Достижения археологии XIX века и торжественная церемония, состоявшаяся на Акрополе в 1834 году, описаны в книге Э. Басти «Сотворение современных Афин: разработка мифа» (*Bastea E. The Creation of Modern Athens: planning the myth. Cambridge, 1999*). Об археологической кампании за обновление речь идет в статье Р. Э. Макнила «Археология и позднее разрушение афинского Акрополя» (*McNeal. R. A. Archeology and the destruction of the later Athenian Acropolis // Antiquity. 1991. № 65*). Книга Дж. Дж. Култона «Практика греческих архитекторов: вопросы конструкции и дизайна» (*Coulton J. J. Greek Architects at Work: problems of structure and design. London, 1977*) посвящена так называемым оптическим эффектам и другим особенностям архитектуры Парфенона. О надписи, сделанной на Парфеноне в честь императора Нерона, рассказывается в книге К. К. Кэрролла «Надписи Парфенона» (*Carroll K. K. The Parthenon Inscription. Durham, NC, 1982*). Н. Баланос описал свою реставрационную программу в книге «Памятники Акрополя: возрождение и сохранение» (*Balanos N. Les monuments de l'Acropole: relèvement et conservation. Paris, 1938*). Действующая реставрационная

программа обсуждается в сборнике «Восстановление Акрополя» под редакцией Р. Экономакиса (*Acropolis Restration: the CCAM intervention / Ed. Economakis R. London, 1994*).

ГЛАВА 5

О световом и музыкальном шоу на Акрополе со знанием дела рассуждает Э. Марлоу в статье «Холодная война иллюминации и античного прошлого: световое и звуковое шоу на афинском Акрополе» (*Marlowe E. Cold War illuminations of the classical past: «the Sound and Light Show» on the Athenian Acropolis // Art History. 2001. № 24*). Что касается моих взглядов на афинскую демократию, то они не совпадают со взглядами Р. Осборна, изложенными в его работе «Афинская демократия: достойна ли она славы?» (*Osborne R. Athenian democracy: something to celebrate? // Dialogs. 1994. № 1*). Более достойно этот вопрос, по моему мнению, освещен в книге, изданной под редакцией Дж. Данна «Демократия: незавершенный путь из 508 г. до н. э. в 1993 г. н. э.» (*Dunn J. Democracy: the unfinished journey 508 BC—AD 1993. New York, 1992*). Описания сокровищ Парфенона переведены и прокомментированы Д. Харрисом «Сокровища Парфенона и Эрехтейона» (*Harris D. The Treasures of the Parthenon and Erechtheion. Oxford, 1995*).

Немало было написано о фризе Парфенона. Прекрасно знакомит с проблемой книга И. Дженкинса «Фриз Парфенона» (*Jenkins I. The Parthenon Frieze. London, 1994*). Небезынтересной также может оказаться одноименная книга Дж. Нейлза (*Neils J. The Parthenon Frieze. Cambridge, 2001*). Другие интерпретации фриза предлагаются в следующих работах: статья Дж. Б. Коннелли о человеческом жертвоприношении «Парфенон и *parthenoi*: мифологическая ин-

терпретация фриза Парфенона» (*Connelly J. B. Parthenon and Parthenoi: a mythological interpretation of the Parthenon frieze* // *American Journal of Archaeology*. 1996. № 100); книга, рассматривающая Парфенон как памятник павшим в битве при Марафоне, Дж. Бордмана и Д. Финна «Парфенон и его скульптура» (*Boardman J., Finn D. The Parthenon and its Sculptures*. Texas, 1985); «Объяснение и темные места сюжета фриза Парфенона» Р. Осборна (*Osborne R. The viewing and obscuring of the Parthenon frieze* // *Journal of Hellenic Studies*. 1987. № 107); «Искусство, вождение и тело в Древней Греции» А. Стюарта (*Stewart A. Art, Desire and the Body in Ancient Greece*. Cambridge, 1997); «Миф, дух и реализм: в официальном искусстве Афин в V веке до н. э.» Д. Кастриота (*Castriota D. Myth, Ethos and Actuality: official art in fifth-century BC Athens*. Madison, Wisconsin, 1992). Панафинейские празднества, во время которых совершалось подношение Афине нового пеплоса, исследованы в работе под редакцией Дж. Нейлза «Культ Афины: Панафинейские игры и Парфенон» (*Neils J. Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon*. Madison, Wisconsin, 1996). Весьма полно освещает обсуждаемый вопрос монография О. Палагия «Фронтоны Парфенона» (*Palagia O. The Pediments of the Parthenon*. Leiden, 1998). Профессиональному становлению Фидия посвящена глава, написанная Э. Б. Харрисоном, в книге «Индивидуальный стиль в греческой скульптуре» (*Personal Styles in Greek Sculpture* / Ed. Palagia O., Pollitt J. J. Cambridge, 1996).

Рассуждения об античных представлениях о божественном составляют предмет книги в уже упоминавшейся ранее работе Л. Брюйт-Зайдмана и Полин Шмит-Пантель «Религия в городах Древней Греции». О роли статуй в создании образа античных божеств рассказывается в статье Р. Гордона «Реальное и воображаемое: творчество и рели-

гия в греко-романском мире» (*Gordon R. The real and the imaginary: production and religion in the Graeco-Roman world // Image and Value in the Graeco-Roman World. Aldershot, 1996*), а также в книге Деборы Тарн Штайнер «Образ в сознании: статуи в греческом архаическом мышлении и античной литературе» (*Tarn Steiner D. Images in Mind: statues in archaic and classical Greek literature and thought. Princeton, 2001*).

ГЛАВА 6

Дебаты 1816 года (а также «обновление» 1930-х годов) нашли отражение в уже упоминавшейся книге Сент-Клера, посвященной мраморам лорда Элгина. Довольно критический отклик на эту проблему можно найти в следующих изданиях: Дж. Бордман «Мраморы Элгина: факты и мнения» (*Boardman J. The Elgin Marbles: matters of fact and opinion // International journal; of Cultural Property. 2000. № 9*); Кристофер Хитченс «Следует ли возвращать Греции мраморы Элгина?» (*Hitchens C. The Elgin Marbles: should they be returned to Greece? London, 1998*). Изменение экспозиции «элгинских мраморов» в Британском музее является одной из основных тем работы Иена Дженкинса «Археологическая и эстетическая выразительность скульптурной галереи Британского музея 1800—1930 гг.» (*Jenkins I. Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800—1939. London, 1998*). Проблема состояния поверхности элгинских скульптур (и, в частности, обнаруженные на ней следы краски) обсуждается в статье И. Дженкинса и А. Д. Миддлтона «Краска на скульптурах Парфенона» (*Jenkins I., Middleton A. D. Paint on the Parthenon sculptures // Annual of the British School at Athens. 1988. № 83*); эта же тема продолжена в отчете И. Дженкинса, посвящен-

ном «обновлению» скульптур, произведенному по указанию Дювина (*Jenkins I. Cleaning and Controversy: the Parthenon sculptures 1811–1939 // British Museum Occasional Papers 146, 2001*). Эти же проблемы были затронуты в статье У. Сент-Клера (*St Clair W. The Elgin Marbles: questions of stewardship and accountability // International Journal of Cultural Property. № 8. 1999*), а также в ряде докладов, прочитанных на конференции 1999 года и опубликованных на сайте Британского музея (www.thebritishmuseum.ac.uk). И. Хамилакис, автор статьи «История изгнания: фрагменты культурной биографии мраморов Парфенона (или элгинских)» (*Hamilakis Y. Stories from exile: fragments from the cultural biography of the Parthenon (or Elgin) marbles // World Archaeology. 1999. № 31*), делает попытку оценить культурное значение споров относительно «элгинских мраморов», оценивая ситуацию с нейтральной позиции.

ОТ АВТОРА

Проводить исследование, посвященное Парфенону, и писать эту книгу было для меня настоящим удовольствием. Хочу выразить свою благодарность Ангелосу Деливорриасу, Дэвиду Холтону, Манолису Корресу, Костасу Мавракису и Марии Вассилаки (в Греции); Брайеру, Найджелу Кэссиди, Робину Кормаку, Тони Кэтлеру, Питеру Грину, Джону Хендерсону, Иену Дженкинсу, Алану Ле Киру, Димитрису Ливаниосу, Робину Осборну, Энтони Снодграссу, Крису Стрэю (в Англии), а также всем тем, кто поделился со мной своими впечатлениями относительно Парфенона. Выражаю признательность персоналу Британского музея и музея Бенаки в Афинах за их компетентную помощь, а также за предоставленную возможность работать с материалами музеев. Наконец, благодарю моих друзей в издательстве «Профайл букс» — Питера Кэрсона, Пенни Дэниэл, Эндрю Франклина, а также Питера Кэмпбелла, Кейт Гриффин и Тревора Хорвуда, которые выпустили в свет эту книгу с присущим им умением и благожелательностью.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава 1. ПОЧЕМУ ПАРФЕНОН ВЫЗЫВАЕТ У НАС СЛЕЗЫ	7
Глава 2. «ХРАМ, КОТОРЫЙ НАЗЫВАЕТСЯ ПАРФЕНОН»	33
Глава 3. САМАЯ ПРЕКРАСНАЯ МЕЧЕТЬ В МИРЕ	60
Глава 4. ОТ РАЗРУШЕНИЯ К РЕКОНСТРУКЦИИ	96
Глава 5. «ЗОЛОТОЙ ВЕК АФИН?»	132
Глава 6. ПЕРЕНЕСЕМСЯ В ЛОНДОН	173
Памятка для туриста	202
Библиография	210
От автора	222

Литературно-художественное издание

Мэри Берд

ПАРФЕНОН

Ответственный редактор *Е.Г. Кривцова*
Редактор *Е.А. Богловская*
Выпускающий редактор *О.К. Юрьева*
Художественный редактор *А.Г. Сауков*
Технический редактор *Н.А. Залозин*
Корректоры *Н.В. Волохонская, О.В. Фокина*

ООО «Издательство «Мидгард».
198020, г. Санкт-Петербург, Нарвский пр., д. 18
URL: www.midgardr.ru, E-mail: info@midgardr.spb.ru

ООО «Издательство «Эксмо»
127299, Москва, ул. Клары Цеткин, д. 18/5. Тел. 411-68-86, 956-39-21.
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru

Оптовая торговля книгами «Эксмо»:
ООО «ТД «Эксмо». 142702, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное,
Белокаменное ш., д. 1, многоканальный тел. 411-50-74.
E-mail: reception@eksmo-sale.ru

По вопросам приобретения книг «Эксмо» зарубежными оптовыми покупателями обращаться в отдел зарубежных продаж ООО «ТД «Эксмо»
E-mail: foreignseller@eksmo-sale.ru

International Sales: For Foreign wholesale orders, please contact International Sales Department at foreignseller@eksmo-sale.ru

По вопросам заказа книг «Эксмо» в специальном оформлении обращаться в отдел корпоративных продаж ООО «ТД «Эксмо» E-mail: project@eksmo-sale.ru

Оптовая торговля бумажно-беловыми и канцелярскими товарами для школы и офиса «Канц-Эксмо»: Компания «Канц-Эксмо»: 142700, Московская обл., Ленинский р-н, г. Видное-2, Белокаменное ш., д. 1, а/я 5. Тел./факс +7 (495) 745-28-87 (многоканальный). e-mail: kanc@eksmo-sale.ru, сайт: www.kanc-eksmo.ru

Полный ассортимент книг издательства «Эксмо» для оптовых покупателей:

В Санкт-Петербурге: ООО СЗКО, пр-т Обуховской Обороны, д. 84Е. Тел. (812) 365-46-03/04. **В Нижнем Новгороде:** ООО ТД «Эксмо НН», ул. Маршала Воронова, д. 3. Тел. (8312) 72-36-70. **В Казани:** ООО «НКП Казань», ул. Фрезерная, д. 5. Тел. (843) 570-40-45/46. **В Самаре:** ООО «РДЦ-Самара», пр-т Кирова, д. 75/1, литера «Е». Тел. (846) 269-66-70. **В Ростове-на-Дону:** ООО «РДЦ-Ростов», пр. Стачки, 243А. Тел. (863) 268-83-59/60. **В Екатеринбурге:** ООО «РДЦ-Екатеринбург», ул. Прибалтийская, д. 24а. Тел. (343) 378-49-45. **В Киеве:** ООО ДЦ «Эксмо-Украина», ул. Луговая, д. 9. Тел./факс: (044) 537-35-52. **Во Львове:** ТП ООО ДЦ «Эксмо-Украина», ул. Бузкова, д. 2. Тел./факс: (032) 245-00-19. **В Симферополе:** ООО «Эксмо-Крым» ул. Киевская, д. 153. Тел./факс (0652) 22-90-03, 54-32-99.

Мелкооптовая торговля книгами «Эксмо» и канцтоварами «Канц-Эксмо»:

117192, Москва, Мичуринский пр-т, д. 12/1. Тел./факс: (495) 411-50-76.
127254, Москва ул. Добролюбова, д. 2. Тел.: (495) 780-58-34.

Подписано в печать 03.08.2007.
Формат 84×108 1/32. Печать офсетная. Бумага тип. Усл. печ. л. 11,76.
Тираж 4100 экз. Заказ № 1392.

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

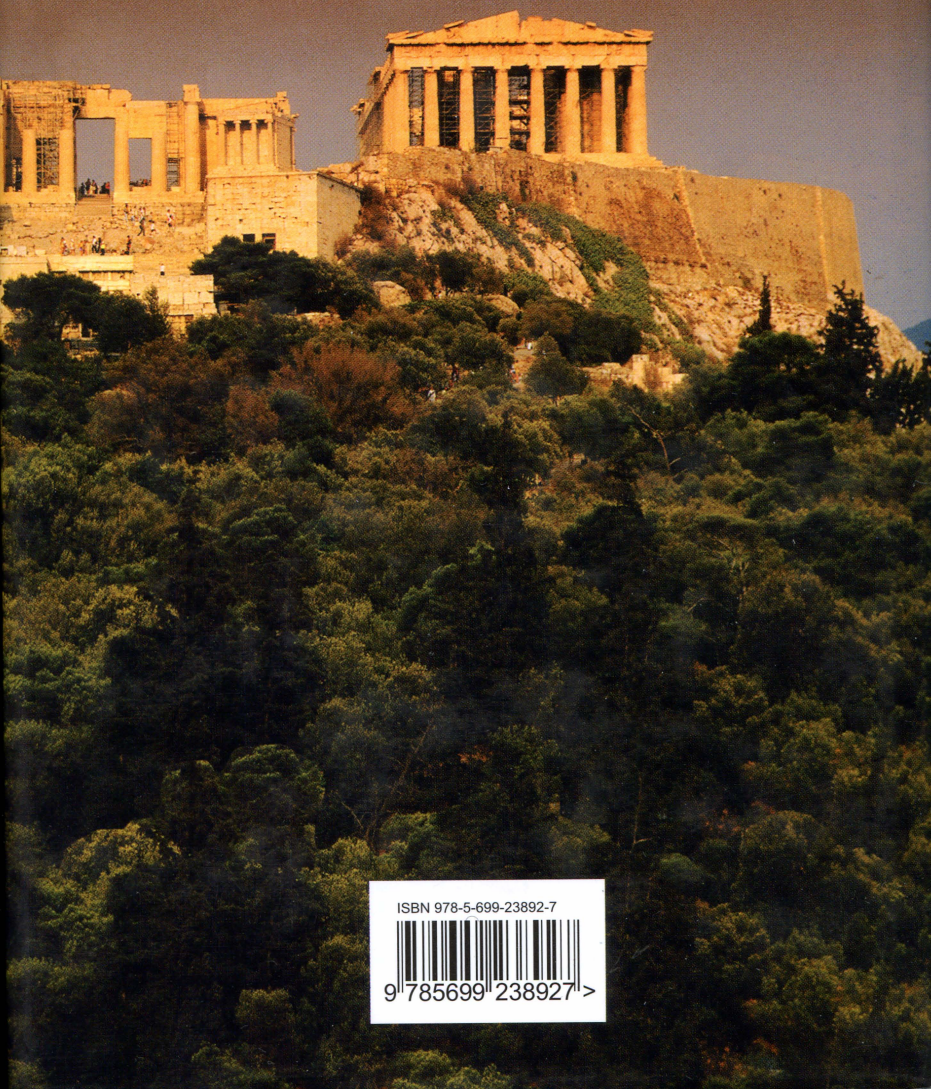
ISBN 978-5-699-23892-7



9 785699 238927 >

Парфенон и его скульптуры неизбежно становятся символом надежд и потерь. Зигмунд Фрейд оказался более проницательным, чем нам могло показаться, когда удивился тому, что Парфенон действительно существует в Афинах или где-нибудь еще. Ведь Парфенон всегда «где-нибудь еще». Хотя он никогда полностью не отсутствует, его никогда полностью нет на месте. Но в чем-то именно это чувство утраты, отсутствия и надежды придает памятнику его культурную силу и значимость. Как это ни парадоксально, статус Парфенона как символа мировой цивилизации вряд ли можно рассматривать вне связи с разбросанными по всему свету фрагментами памятника, о чем мы так часто сожалеем. И речь идет не только об Афинах и Лондоне, но также и об Упсале, Палермо, Нэшвилле и Гейдельберге, ведь Парфенон в буквальном смысле принадлежит всему свету.





ISBN 978-5-699-23892-7



9 785699 238927 >