



Академия искусств Украины
ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



А. А. ПУЧКОВ

ЭРЕХТЕЙОН И ЕГО КАРИАТИДЫ

Идио-номографический этюд

Киев
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ А+С
2008

УДК 63.3; 72.01; 72.032

ББК 85.113

П 88

Рекомендовано к изданию Ученым советом
Института проблем современного искусства
Академии искусств Украины

Пучков А. А.

п 88 Эрехтейон и его кариатиды: Идио-номографический этюд /
Послесл. А. Лысенко и О. Файды; Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины. — Киев: Издательский дом А+С, 2008. — 106, [2] с.: ил.

ISBN 966-8613-38-4

Выдвигается и обосновывается гипотеза, оправдывающая сообщение Витрувия, что в кариатидах следует видеть пленных карийских женщин. Автор приходит к выводу, что кариатиды Эрехтейона (портик Пандрозеон), образы кариек, устроены на южной стене храма в назидание врагам как зримый символ разрушенного КСЕРКСОМ и не восстановленного ПЕРИКЛОМ Гекатомпеда; как архитектурная маркировка «выражения / сокрытия» выхода из Пандрозеона, который использовался для выноса неких сакральных предметов, участвовавших в афинских праздниках Плинтерии, Каллинтерии и особенно Аррефории, что были связаны с культом Афины ГРАДОДЕРЖИЦЫ, и, вероятно, в малой степени — в Панафинях, главные события которых разворачивались на восточной площадке Акрополя и были связаны с культом Афины ДЕВЫ.

Рассчитана на интересующихся историей мировой культуры, архитектуры и градоустройства.

ББК 85.113

Рецензенты

доктор искусствоведения Г. З. КАГАНОВ (г. Санкт-Петербург)

доктор архитектуры П. А. РЫЧКОВ (г. Ровно)

кандидат исторических наук О. В. ФАЙДА (г. Львов)

ISBN 966-8613-38-4

© А. А. Пучков, 2008
© ИПСИ АИУ, 2008
© Издательский дом А+С, 2008

Светлой памяти

ВЛАДИМИРА ИВАНОВИЧА ТИМОФЕЕНКО,
человека, собеседника, оппонента

ОБ ИДИО-НОМОГРАФИЧЕСКОМ МЕТОДЕ

Ближайший перевод слова «идиографический» — частичноописательный; перевод слова «номографический» — законоописательный. Первое понятие образовано от греческого idios — частный, свой, особый, отдельный (idiotes — частное лицо; отсюда смысл достоевского слова «идиот»). Второе понятие образовано от греческого же nomos — обычай, закон (равно как и от второго значения — музыкального: тон, лад, мелодия, напев).

Идио-номографический метод предполагает, что в идиографическом аспекте исследователю представляется фактический материал, в номографическом аспекте фактическая разрозненность материала связывается воедино, будучи посаженной на теоретический штырь. Иначе говоря, идиографический и номографический аспекты архитектуроведения как гуманитарной дисциплины представляют собой единство материала и метода.

С одной стороны, идио-номографический метод предполагает использование компилятивно-описательных возможностей, поставляемых факта-

ми истории архитектуры, с другой стороны, — наличие общетеоретического фундамента, на котором эти факты не только представляют контекст материального развития архитектурных форм (здания, сооружения), но и определенным образом взаимосвязаны. Первая ступень — собирательная, вторая ступень — аналитически-синтетическая. Общетеоретический фундамент может быть либо извлечен из логики сцепления фактов истории, либо задан творческой волей исследователя. Предпочтение отдается и тому, и другому.

Во главе задачи стоит природа источника: прежде всего текстового, поскольку, пренебрегая текстом в исследовании архитектурной формы, исследователь рискует оказаться во власти научной эмоции, рассуждений, порой больше похожих на симпатичных и вовсе не страшных химер, нежели на настоящих животных.

В поле деятельности современной культурологии можно наблюдать тоже нечто среднее: поиск и нахождение равновесия между фактом и теорией, между идиографией и номографией, между «анатомией» и «физиологией». — То, что и следует, по-моему, звать идио-номографией.

На этих позициях зиждится предлагаемый этюд об Эрехтейоне: внетекстовой факт — текстовой контекст — обосновываемая догадка.

В переводе текстов с немецкого языка мне помогал мой сын НИКИТА ПУЧКОВ, за что я ему благодарен.

Киев: о-в Русановка, гора Щекавица
июнь–август 2008 года

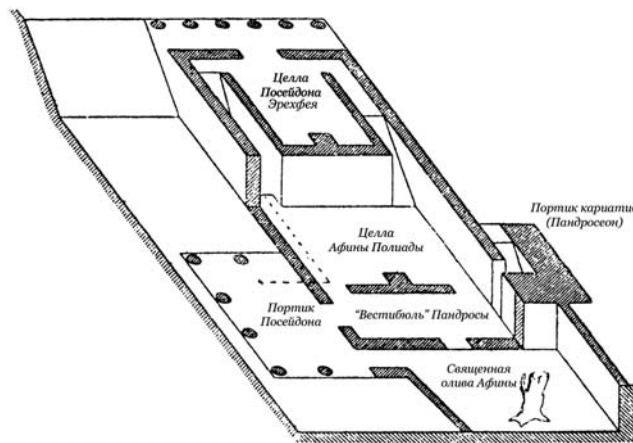


Акрополь с севера, аэрофото 2004 г.

ау
наука
...
а
ну ну
ну ка
ну ка ну ка

МИХАИЛ БЕЗРОДНЫЙ
«Пиши пропало»
(СПб, 2003. С. 20–21)

ВИТРУВИЙ, КАРИАТИДЫ И ЭРЕХТЕЙОН



*Аксометрический разрез Эрехтейона
[Шуази 2005, с. 327, рис. 260]*

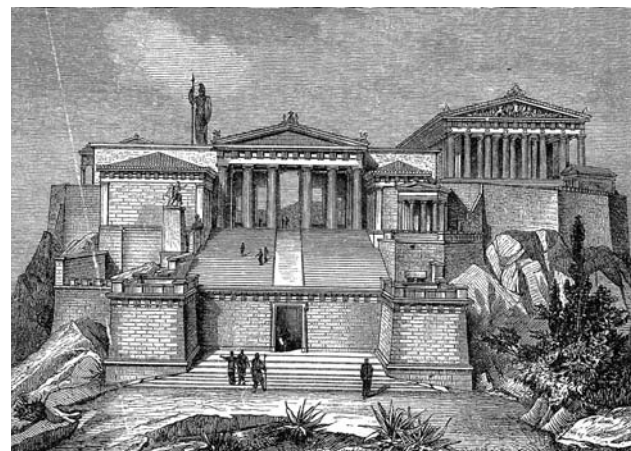
Каждый помнит Витрувиево объяснение происхождения кариатид: «если кто-нибудь в своей постройке поставит вместо колонн мраморные статуи женщин в длинных одеждах, называемые кариатидами, и поместит на них мутулы и карнизы, то любопытствующим он даст такое объяснение: пелопоннесский город Кари заключил против [материковой] Греции союз с неприятелем — персами; впоследствии греки, со славой завоевав себе свободу победоносным окончанием войны, с общего согласия объявили войну карийцам. И вот, взяв их город, перебив мужчин и опустошив их государство, они увели их жен в рабство, при этом не позволив им снять ни их длинных одежд, ни прочих уборов замужних женщин не только для того, чтобы провести их один раз в триумфальном шествии, но чтобы они, служа тяжким примером рабства, покрытые вечным позором, явно платились за преступление своих сограждан. Ради этого тогдашние архитекторы применили для общественных зданий изваяния этих женщин, поместив их для несения тяжести,

чтобы и потомство помнило о наказании карийцев» (*De archit.* I 1, 5; пер. Ф. А. Петровского)¹. Но эти женщины, в афинском Эрехтейоне «несущие» груз мраморного фриза — тяжесть поражения своих мужей, — отнюдь не выглядят утомленными или удрученными — только уставшими от долгого пленного похода. Отсюда, пожалуй, и недоверие к Витрувию.

Кариатиды — не новость в классический период эллинской архитектуры: они оказываются мотивом, характерным и для архаики (раньше Эрехтейона), встречаются, скажем, в сокровищнице сфиносцев и колоннаде аканфян в Дельфах или в театре в Милете² [Брунов 1973, с. 118; Шуази 2005, с. 287].

¹ Оригинал: «Quemadmodum si quis statuas marmoreas muliebres stolas, quae cariatides dicuntur, pro columnis in opere statuerit et insuper mutulos et coronas conlocaverit, percontantibus ita reddet rationem Caria (sic — А. П.), civitas Peloponnensis, cum Persis hostibus contra Graeciam consensit. Postea Graeci per victoriam gloriose bello liberati communi consilio Cariatibus bellum indixerunt. Itaque oppido capto, viris interfectis, civitate declarata matronas eorum in servitutem abduxerunt, nec sunt passi stolas neque ornatus matronales deponere, uti non una triumpho ducerentur, sed aeterno, servitutis exemplo gravi contumelia pressae poenas pendere viderentur pro civitate. Ideo qui tunc architecti fuerunt aedificiis publicis designaverunt earum imagines oneri ferundo conlocatas, ut etiam posteris nota poena peccati Cariatium memoriae traderetur». Написание «Caria» вместо правильного «Carya» говорит а) либо об ошибке переписчика, б) либо о том, что Витрувий не знал, как правильно написать название греческого городка по-латыни, но наверняка, что в) он записал его на слух, а не вычитал в каком-нибудь тексте, до нас не дошедшем.

² «Раскопками в Дельфах было установлено, что ордер кариатид применялся и до V в., а дошедшие до нас многочисленные обломки доказывают, что он был в употреблении вплоть до эпохи римского владычества. В Лувре хранятся статуи, выполнявшие в убранстве сцены театра в Милете



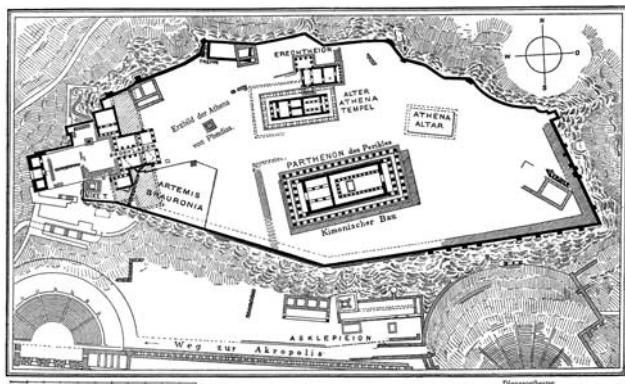
Акрополь с запада, реконструкция по «Брокгаузу и Ефрону»

Только кажется, будто «капители кариатид интерпретированы как корзинки, которые девушки несут на голове» [Брунов 1973, с. 120]. Они отнюдь не девушки и не девочки 7–11 лет, аррефоры (носительницы тайного), как можно прочесть у большинства исследователей (почему-то толкующих аррефор расширительно — до замужнего возраста³), но женщины замужние: поверим Витрувию, поскольку больше верить некому. Впрочем, в его правоте сомневаются: свидетели анекдота умерли, сомнения вышли. Откуда они появились?

Г. А. Таронян, переводчик и автор блистательных комментариев к 36-й, «художественной книге» из «*Historia Naturalis*» Плиния Старшего, пишет:

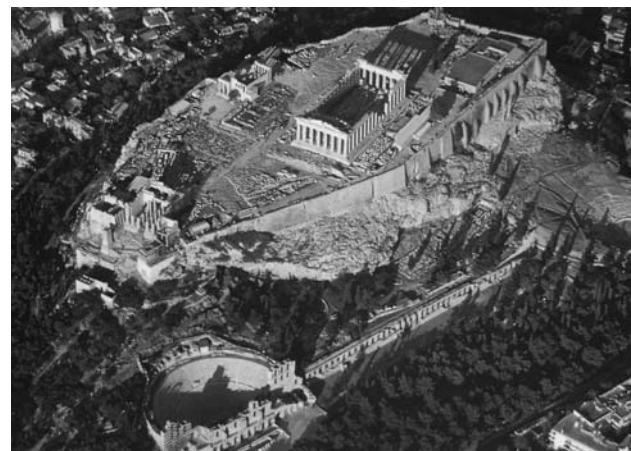
те роль аррефор Эрехтейона» [Шуази 2005, т. 1, с. 287].

³ Так поступает даже многомудрый Ог. Шуази [Шуази 2005, с. 286].



Планировка Акрополя, по Г. Люкенаху, 1890-е

«Кариатиды — лакедемонские (= лаконские = спартанские) девушки, исполнявшие религиозные хороводные танцы на ежегодном празднике в честь Артемиды Кариатиды в святилище Артемиды Кариатиды и Нимф в Кариях (город на севере Лаконии на границе с Аркадией, в Пелопоннесе). Кариатидами в архитектуре назывались также скульптурные изображения стоящих женских фигур, служащих (вместо колонн и пилястров) опорами, несущими покрытие. Происхождение этого последнего названия неясно. Витрувий объясняет его *известной историей* (курсив мой. — А. П.) о Кариях... Это объяснение считается неверным, поскольку название “кариатиды” (в архитектуре) впервые появляется в IV в. до н. э. До этого такие поддерживающие фигуры назывались “корами” (“девушками”), и самые древние примеры в Греции представляют собой не танцую-

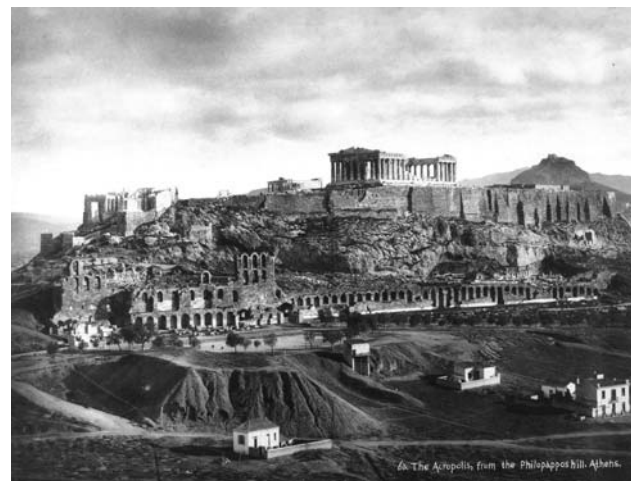


Акрополь с юго-запада, аэрофото

щие фигуры, а стоящие, аналогичные именно вотивным корам, поэтому считают, что едва ли архитектурные кариатиды восходят к Кариатидам-танцовщицам. Так как с IV в. до н. э. названием “кариатиды” обозначали архитектурных кариатид и продолжали обозначать кариатид, танцующих на празднике в честь Артемиды, то не всегда ясно, какие именно кариатиды имеются в виду в тех или иных случаях. Кариатиды Праксителя были, по-видимому, лакедемонскими танцовщицами (ср. “Танцующих лаконянок” Каллимаха, [Плиний Ст.] XXXIV, 92 с прим. 1, в конце). Кариатиды на колоннах, в Пантеоне Агриппы, Диогена из Афин (см.: XXXVI, 38) были, вероятно, архитектурными кариатидами (хотя некоторые считают их Кариатидами-танцовщицами)⁴ [Плиний Ст. 1994, с. 656]. Из этого комментария о кариатидах, хронологически последнего

по времени, следует: автор упоминает 1) девушек-танцовщиц, жриц храма Артемиды из Кари; 2) пленных женщин-кариек, о которых пишет Витрувий; 3) кор (девушек) как вотивные скульптуры. Причем, лакедемонские танцовщицы с великогреческими кора́ми не имеют общего. Следует задать вопрос: отчего не верить свидетельству Витрувия, если вполне логичным оказывается этимологическое превращение «кор» (девушек) в «кариатид» (пленных кариек): из антропоморфно оформленной колонны — в назидательную скульптуру? Представляется, ничто не мешает такому предположению. Что греческий язык метафоричен (а в данном случае мы имеем дело с метонимией), никто спорить не станет, — и потому «названием “кариатиды” обозначали “архитектурных” кариа́тид и продолжи́ли обозначать кариа́тид, танцующих на празднике в честь Артемиды» (Таронян). Одни кариа́тиды — олицетворяют «замужнюю» тяжесть вины, другие — «девическим» живьем пляшут на лакедемонском празднике. Единственное, от чего следует отказаться, так это от именованя кариа́тид аррефорами: аррефоры это девочки до 12 лет, а кариа́тиды, по меньшей мере эрехтейонские, на них не похожи.

⁴ В древнегреческо-русском словаре А. Д. Вейсмана: *Kariai* — местечко в Лаконике с храмом Артемиды; *Kariatides*, -ai — жрицы Артемиды [Вейсман 1899, стб 663]. В латинско-русском словаре И. Х. Дворецкого: *Carya Diana* — Диана Карийская (т. е. с храмом в городе Сагуае); *Caryae*, -arum — Кари, город в северной Лаконике у границы с Аркадией; *Caryatides* — жрицы Дианы Карийской; женские скульптуры, играющие роль подпирающих колонн [Дворецкий 2000, с. 124]. Фукидид сообщает, что «лакедемоняне также пошли походом на Кари» (*История* V 55, 3) — селение близ г. Тегея в Аркадии, в центральной части Пелопоннеса.



Акрополь с юго-запада, фото конца XIX в.

Впрочем, более унижительную для женского образа интерпретацию, чем у Н. И. Брунова, трудно предложить: будто женственность, присущая женщинам, и мужественность, присущая мужчинам, поменялись местами. Можно восхищаться (вслед за От. Шуази [Шуази 2005, с. 286–288]) мастерством скульпторов, но нельзя оправдывать постановку кариа́тид современными художественными воззрениями. «Это архитектурное произведение по его украшениям можно отнести к ионийскому ордеру, а по его приземистым пропорциям — к дорийскому» [Шуази 2005, с. 286]. Даже архитектор, похоже, сжалился над ними, лишив антаблемент сложности и для облегчения веса, давящего на голову шестерых несчастных пленниц, дал его без фриза. Н. И. Брунов недалеко ушел от интерпретаций И. Б. Ми-

халловского: «Стройные, грациозные фигуры с опущенными вниз руками, задрапированные в одежды из тонкой ткани, плотно облегающие юные формы, спокойно несут антаблемент. У каждой фигуры весь груз ее ноши сосредоточен на одной ноге, другая же, слегка изогнутая в колене, несколько отставлена в сторону, благодаря чему получается непринужденная поза и изящная линия силуэта» [Михаловский 1949, с. 77]. Пробовали принять такую позу? Попробуйте, и сделается очевидным, что речь идет о художественной аллегории, а не просто об архитектурном элементе декора или реалистической скульптуре. Итак, если оставить в стороне художественную выразительность портика кариатид Эрехтейона, — это «прелестное изобретение греческого гения» (Михаловский) с социальной точки зрения олицетворяет скорее образы плененных людей, нежели свободных.

Почему южный фасад Эрехтейона [ВИА 1949, с. 161–173; ВИА 1973, с. 213–225], вытянутый визави Парфенона и Панафинейского пути, начинается для зрителя с портика кариатид? Какое идейное основание служило подспорьем для его установки? Ни в одном старом источнике об этом речи нет, да и нынешние исследователи обходят этот вопрос стороной, даже не пожимая плечами.

Стоит напомнить, что лаконцы, победив персов при Платее под водительством Павсания, сына Агесила, воздвигли в Лаконике в качестве победного трофея — на память потомству — Персидский портик, свидетельствующий о своей славе и доблести. Тот же Витрувий пишет, что для поддержки кровли они поставили изваяния одетых в иноземное платье плененных мужчин⁵, — «в знак заслуженной позор-



Акрополь, аэрофото 2007 г.

ной кары за надменность, чтобы и враги трепетали в страхе перед проявленной ими храбростью» и т. д. (*De archit.* I 1, 6)⁶. Если относительно Витрувиева

⁵ Напомню, что теломонами (или атлантами) в эллинской и римской архитектуре называются колонны в виде мужских фигур.

⁶ Оригинал *De archit.* I 1, 6 полностью: «Non minus Lacones, PAUSANIA AGESILAE filio duce, Plataeae proelio pauca manu infinitum numerum exercitus Persarum cum superavissent, acto cum gloria triumpho spoliolum et praedae, porticum Persicam ex manubiis, laudis et virtutis civium indicem, victoriae posteris pro tropaeo constituerunt. Ibiq; captivorum simulacra barbarico vestis ornata, superbia meritis contumeliis punita, sustinentia tectum conlocaverunt, uti et hostes horrescerent timore eorum fortitudinis effectus, et cives id exemplum virtutis aspicientes gloria erecti ad defendendam libertatem essent parati. Itaque ex eo multi statuas Persicas sustinentes epistylia et ornamenta eorum conlocaverunt, et ita ex eo argumento varietates egregias auxerunt operibus». Витрувий предусмотрительно заканчивает главку словами: «Item sunt aliae eiusdem generis historiae, quarum notitiam architectos tenere



В. Д. Поленов. *Кариатиды Эрехтейона*, масло, 1882 г.

анекдота про кариатид считается, что он недостоверен, то о Персидском портике вспоминает Павсаний в описании Спарты: «персидская колоннада, построенная из добычи, полученной от персов, и мало-помалу доведенная до нынешних размеров и великолепия: колонны — статуи персов, в том числе Мардония, сына Гобрия, и Артемисии, дочери Лигдамида, царствовавшей в Галикарнасе, которая по собственному желанию приняла участие в походе Ксеркса и отличилась в Саламинском сражении» (*Описание Эллады* III 11, 3).

Стоит ли, доверяясь Витрувию, полагать, что кариатиды Эрехтейона или скульптуры Персидского портика — вечный пример рабства, статуи по-

ортеат» — «Существуют и другие аналогичные истории, которые следует знать архитектору».

бежденных женщин и мужчин, покрытые позором, платящие за преступление сограждан? Стоило ли запечатлевать чужой позор на Акрополе или в Лаконике, этих памятных знаках собственной славы? По всей вероятности, как мы попробуем показать ниже, — стоит.

В конце XVI в. Даниеле Барбаро, патриарх Аквилеи, рассуждая об этих отрывках у Витрувия, напирает на мотив «приятности государству», и вообще пишет, что Витрувий всячески украшает трактат разными историческими примерами [Барбаро 1938, с. 17–20]. Конечно, в то время не знали о могуществе рекламы, об афоризме Генри Форда: «Хвалите, браните — главное не перевирайте фамилию», не думали, что, запечатлевая образы побежденных врагов в косном материале при помощи художественной формы, обрекают их на вечность, а себя — если не на забвение, то на художественную безвестность. Сиюминутный победительный пафос чужого позора проходит, а художественная форма остается в веках, молчаливо приглашая потомков к разъяснению социальной природы самой себя.

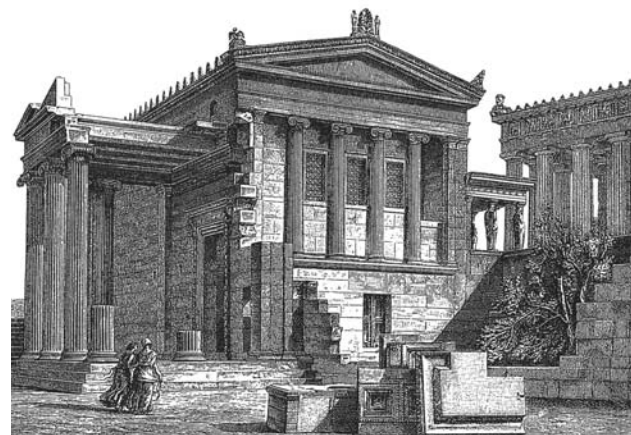
Если бы Витрувий не поведал истории о кариатидах и атлантах, едва ли амбициозный и гиперкритичный ум Нового времени смог предположить, что в выразительной форме кариатид запечатлены не друзья, а враги. Конечно, если вдуматься тщательней, наверняка придешь к выводу, что едва ли придет на голову поручить другу (девушке!) таскать на голове мраморные тяжести — скорее, это удел побежденных и, стало быть, врагов. Этот амбициозный гиперкритичный ум породил только мысль о кариатидах как девочках-аррефорах, несущих праздничные корзинки, которые и на девочек-то не похо-



Эрехтейон с запада, фото конца XIX в.

жи, — не отвечая, зачем и для чего им это потребовалось. Правда, в последнее время все же можно найти утверждение, что кариатиды несут на голове «кару» — тяжесть фриза (словарь В. Г. Власова), и такое толкование близко к существу вопроса, отстраняющее от Витрувия обвинение в неправде.

Мне представляется, что, разузнав у кого-то необычную историю, изложив ее в специальном трактате как исторический анекдот, римский фортификатор преследовал цель поведать современникам и потомкам не столько о формологическом «гене­зисе» кариатид, сколько — чтобы обосновать художественную метафору ордера: как ни крути и ни фантазируй на этот счет, кариатиды конструктивно соединяют постамент с антаблементом. Заметим: ионическое с дорическим (по наблюдению Шуази), то есть — две семантически отличные системы.



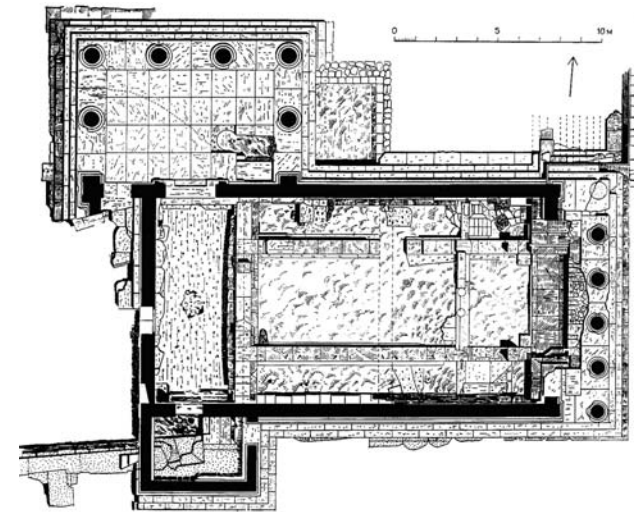
Эрехтейон с запада, реконструкция (по П. П. Гнедичу)

Если верить Ог. Шуази (а ведь трудно не довериться доказательной догадке), «голая» южная стена Эрехтейона оживляется портиком кариатид, которые выделяются на ней как на фоне, специально для них созданном [Шуази 2005, с. 316]. Действительно, занятный пространственный объем Эрехтейона, наблюдаемый от Пропилей с юго-западного угла, *разрежается* шестью уставшими, грустными, навек мраморными женщинами с опущенными руками и дурацкими корзинками на головах. Н. И. Брунов считает, что кариатиды Эрехтейона — один из наиболее напряженных узлов композиции здания: «именно в них концентрируется столкновение и примирение стихийного начала органической материальности и тектонического начала рациональной ясной формы» [Брунов 1973, с. 123]. Брунов не верит Витрувию, и потому пишет об «отражении

реальной жизни в архитектуре» и о «необыкновенном примере того, как бытовой мотив может быть осмыслен художником в качестве монументального архитектурно-скульптурного образа». Автор полагает, что портик кариатид «наваян группой участниц народной праздничной процессии» [Брунов 1973, с. 122], и переходит к художественному анализу, не утруждаясь дальнейшими вопросами: искусствоведы, попадая в щекотливое аналитическое положение, обычно прячутся за анализом формы, избегая реконструировать существо вопроса, то есть: избегая иконологии Э. Панофского, отдаются иконографии И. Винкельмана. Если бы Брунов задался вопросом, чем же таким должны были провиниться девушки, участвовавшие в Панафинейской (или какой-нибудь другой?) процессии, чтобы художник-насмешник заставил их вечно нести на голове тяжесть фриза? С художественной стороны, архитектурная форма южной стены Эрехтейона решена безукоризненно — чистая каменная кладка, сомасштабный ей портик кор, — и спорить здесь не о чем. Однако вопрос о необходимости кариатид (а не просто ионических колонн «в дорическом контексте Акрополя») повисает неотвеченным.

Архитектуроведы подчеркивали, что в композиции Эрехтейона господствует принцип контраста: белому мрамору храма противостоит лиловый мрамор фриза, массивность оснований сочетается с легкостью колонн, перепад высот и различность помещений понуждает говорить об известной функциональной «разбросанности» объекта — одного из самых диковинных в древнегреческой, да и вообще в античной архитектурной практике.

Кариатиды разнятся по исполнению: трое опи-



Планировка Эрехтейона [ВИА 1973, с. 213]

раются на левую ногу, трое — на правую (помимо прочего, это свидетельствует о симметричности композиции портика), складки одеяний раскрывают степень физического напряжения каждой женщины и отличаются (это понятно: каждый мастер ваял свою форму). Г. И. Соколов, как настоящий мужчина, наблюдательно говорит, что их ноша для них и не тяжела, и не слишком легка: «нагрузка воспринимается ими предельно естественно» [Соколов 1968, с. 95]. Нести на темечке пару пудов мрамора, даже если ты из камня, конечно, «естественно», «гармонично»; можно порассуждать о красоте одежд и нарядности причесок, даже не примятых тяжестью (что автор и делает). Его объяснение вы-

зывает только улыбку сожаления: «мастер не пытается обмануть зрителя (зачем ему это? — А. П.), заставив его поверить, что перед нами не камень, а волосы. Он сохраняет фактуру мрамора. Но отношения плотности волос — туго заплетенных, слабо заплетенных и распущенных — точно переданы им различиями мраморных поверхностей, и это вызывает ощущение почти реальных волос» [Соколов 1968, с. 95–96]. С парикмахерской аккуратностью автор судит о художественной форме причесок кариатид, тогда как нужно было бы удивиться тому, отчего на столь тщательно выполненных скульптурных формах лежат тяжелые мраморные корзинки с иониками⁷.

О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ настаивала, что нужно почувствовать разницу мыслительных эпох: чтоб стать аллегорией неба, стол должен перестать быть вещью-природой; природа и вещи уже должны быть обособлены и противопоставлены; и только тогда мог состояться обратный процесс их смыслового объединения в форме аллегории [ФРЕЙДЕНБЕРГ 1998, с. 54]. Прислушиваясь к этому дельному сове-

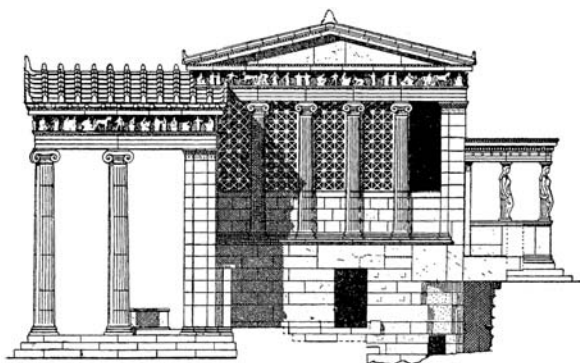
⁷ Инфантильно-пасторальную картинку рисует искусствовед А. И. Вошинина: «роль колоннады, поддерживающей крышу портика, играют скульптурные фигуры — кариатиды, представляющие девушек (кор), торжественно несущих на голове архитрав портика. Фигуры кор величаво спокойны, их одежды красивыми складками ложатся на талии и драпировуют стройные ноги. Все шесть девушек стоят фронтально, но свободно, слегка согнув одно колено, это вносит мягкость в движение, сообщает фигурам жизнь, но не нарушает единого ритма архитектурного замысла» [Вошинина 1962, с. 172, 175]. Не правда ли, это блестящий образчик советского искусствоведческого письма, далекого от размышления и близкого школьно-учительскому начетничеству?

ту, попробуем дать ответ на вопросы: 1) почему и для чего в Эрехтейоне появился портик кариатид, названный Пандросеонем в честь одной из дочерей Кекропа — ПАНДРОСЫ, — богини росы, оберегающей от засухи, 2) какова сакральная функция этого портика?

ЭРЕХТЕЙОН В ПРЕДАНИЯХ

Эрехтейон — название старинного, построенного Кекропом, храма Афины Полиады. Имя объекта, перестроенного в конце V в. до Р. Х. в том виде, в каком мы его знаем, принадлежит римскому времени. Сложено здание в основном из пентелийского и паросского мрамора с включением других его сортов (лилово-темного элевсинского — в антаблементах) и известняка, что придает зданию естественную полихромность. Обломки фриза Эрехтейона, сюжетом которого был, очевидно, миф об Эрихтонии и кекропидах, хранящиеся теперь в акропольском музее (что на восточной площадке), свидетельствуют: скульптурные украшения Эрехтейона отличались динамической оживленностью и тонкостью отделки, его эффектность увеличивалась темным фоном элевсинского мрамора, на котором были укреплены фигуры, изваянные из белого паросского мрамора.

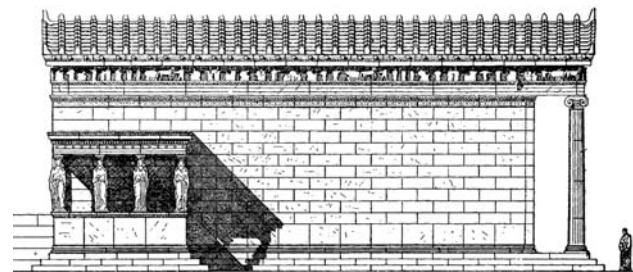
В Эрехтейоне хранилось архаическое резное изображение (ксоан) Афины, упавшее с неба в том месте, где Афина спорила с Посейдоном, своим дядей, за обладание Аттикой. В том же храме росло посаженное Афиной масличное дерево, ПАВСАНИЙ пишет об «Эрехтеевом море» с соленой водой, полувившемся от Посейдонова удара трезубцем



Западный фасад Эрехтейона, обмер [ВИА 1973, с. 215]

оземь; до сих пор экскурсоводы показывают это место⁸. Святилище Афины было вместе с тем и святилищем Посейдона и ЭРЕХФЕЯ, наряду с которым почитался также и Зевс ПОЛЕОС (ВСЕВЫШНИЙ) как третье божество-покровитель. Такой себе семейный храм ЗЕВСА-отца, АФИНЫ-дочери и ПОСЕЙДОНА-дяди. Святилище было разрушено КСЕРКСОМ, но вос-

⁸ Павсаний: «Перед входом [в Эрехтейон] — жертвенник Вышнего Зевса, на котором не приносят в жертву ничего живого, и даже возложив печеные хлебцы, считают недозванным употребить вино. Если войти, будут три жертвенника: один — Посейдона, на котором, руководствуясь божественным изречением, приносят жертвы и ЭРЕХФЕЮ, второй — героя Бутта и третий — Гефеста. На стенах — картины, касающиеся рода Буттадов. Эрехтейон — двойное здание, и там есть колодец с морской водой. Впрочем, большого чуда в этом нет, так как это встречается даже у тех, кто живет в глубине страны, например у карийцев из Афродисии. Достоинно замечания в этом колодце то, что при южном ветре в нем слышен шум волн» (Описание Эллады I 26, 5).



Южный фасад Эрехтейона [ВИА 1949, с. 161]

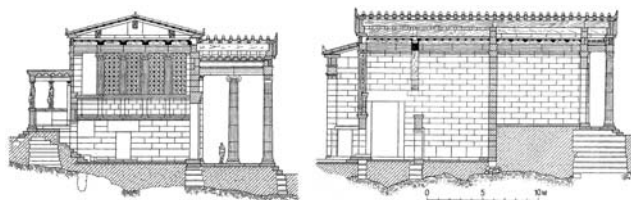
становлено позже ПЕРИКЛА в существующей по сей день форме, хотя окончательное его завершение относится к концу Пелопоннесской войны, когда славное Солнце Афин катилось уже к закату.

Доперикловский Эрехтейон упоминается ГОМЕРОМ:

Но мужей, населяющих град велелепный Афины,
Область царя ЭРЕХФЕЯ, которого в древние веки
Мать-земля родила, воспитала ПАЛЛАДА [ПОЛИАДА] АФИНА,
И в Афины ввела, и в блестящий свой храм водворила,
Где и тельцами и агнцами ныне ее ублажают
Чада афин, при урочном исходе годов круговратных, —
Сих предводил ПЕТЕИД МЕНЕСФЕЙ, в ратоборстве искусный.

(Ил. II 546–552, пер. Н. И. Гнедича)

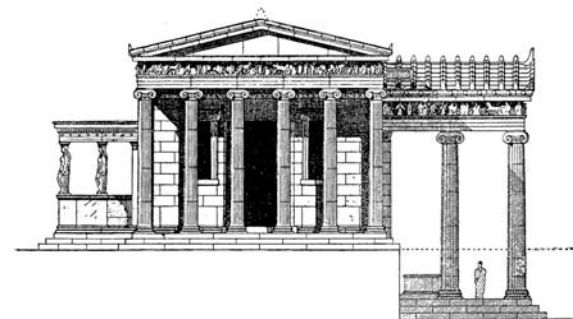
О древности священных действий, связанных с Эрехтейоном, говорят, по меньшей мере слова об «урочном исходе годов круговратных» — о предпоследнем месяце афинского года Фаргелионе, в котором происходили Плинтерии, Каллинте-



Поперечный и продольный разрезы [ВИА 1973, с. 214]

рии и Аррефории, а в «чадах афинских» следует видеть аррефор и канефор, участвовавших в этих празднествах. Блестящим же храмом в Гомеровы столетия был Гекатомпед, разрушенный Ксерксом и оставленный в руинах как назидание потомкам.

Поскольку с архаического времени Эрехтейон совмещал в себе три объединенных в один храма — Афины, Посейдона и Пандросы (дочери Кекропа, воспитавшей Эрихтония), а при их восстановлении был сохранен почти тот же участок земли, который они занимали прежде, форма здания вышла причудливой, и с точки зрения классической композиции якобы неправильной. Эрихтоний, имя которого дано Эрехтейону, был сыном Земли (или Аттиды, дочери Крана) и Гефеста; воспитывался Афиной. Отлучаясь на время по делам из Аттики, богиня передала мальчика дочерям Кекропа — Аглавре (Полебороздной), Пандросе и Герсе (Росыным) — в ящике (закрытой корзине), который было запрещено открывать. Любопытные Аглавра и Герса, не-



Восточный фасад Эрехтейона [ВИА 1949, с. 161]

смотря на Афинов запрет, открыли ящик и увидели младенца, похожего на змею, и были умерщвлены этой змеей (одним из древнейших воплощений самой Афины). По иной версии, в это время Афина, возвращавшаяся в город, несла огромную гору Ликабет для укрепления Акрополя; навстречу ей полетела ворона, воскарякнув: «Эрихтоний открыт!» Богиня, смешавшись, выронила гору, которая упала к северо-востоку от Акрополя (таким образом, миф объясняет, кроме прочего, почему афинская цитадель построена не на Ликабете, который был самой высокой из гор, лежавших в пределах городских стен). В наказание за любопытство Афина помрачила рассудок Аглавры и Герсы (Аполлодор. *Мифол. библ.* III 14, 6), они бросились с Акрополя и разбились насмерть. Пандроса же удостоилась почестей, которые ей воздавали в особой, западной целле Эрехтейона. Храм, оскверненный гибелью виновных девиц, был очищен, и сама Афина совершила омовение в море [Латышев 1997, с. 142–143]. Воз-

можно, этим особым помещением Эрехтейона, о котором пишет В. В. Латышев, и был Пандросеон с портиком кариатид.

Эрихтоний, воспитанный третьей сестрой, Пандросой, стал афинским царем, ввел культ своей названной матери, Афины, и построил ей совместный с Посейдоном (названным двоюродным дедом) храм, Эрехтейон.

Внук Эрихтония ЭРЕХФЕЙ (их часто отождествляют⁹) тоже стал после смерти отца, Пандиона, афинским царем, а его брат Бут — верховным жрецом (Аполлодор. *Мифол. библ.* III 14, 8 — 15, 1). ЭРЕХФЕЙ ввел Панафиней (Всеафинские игры), привил в Аттике культуру пшеницы и разрешил спор Афины с Посейдоном. Когда в бою на Элевсиниях ЭРЕХФЕЙ убил своего названного кузена Евмола, сына Посейдона, дядя потребовал, чтобы за этот проступок была принесена в жертву одна из дочерей ЭРЕХФЕЯ, и в ответ на это требование четверо его дочерей — Прокрида, Креуса, Хтония и Орития — наложили на себя руки: ЭРЕХФЕЙ по навету Посейдона был убит молнией собственным дедом, Зевсом. Поскольку он первым впряг в колесничную упряжку четырех лошадей, после смерти превратился в созвездие — Возничий [Любкер 1885, с. 493–494].

⁹ Здесь и далее, даже в цитатах, в видах единообразия приняты написания: Эрихтоний и ЭРЕХФЕЙ, а не ЭРЕХТЕЙ или Эрихфоний.

ЭРЕХТЕЙОН В ИСТОРИИ

Павсаний писал об Эрехтейоне как о «двойном здании» потому, что целла центрального объема поделена надвое глухой стеной. Восточное святилище (ионический простиль) было, по-видимому, святилищем Афины Полиады, три западных помещения, соединенных меж собой проходами, посвящены ПОСЕЙДОНУ и ЭРЕХФЕЮ, с алтарями ГЕФЕСТА и героя БУТА (брата ЭРЕХФЕЯ).

Описывая пространственную и конструктивную организацию Эрехтейона, В. П. Яйленко заключает, что «зодчий Эрехтейона не только дал новую трактовку амфипростильной схеме, но и открыл оригинальным объемным построением, разнообразием фасадов и утонченной декорацией членений путь зодчеству IV в. и эллинистического времени» [Яйленко 2001, с. 45]. Но это — о художественной форме храма, действительно выдающейся. В отличие от Парфенона, ориентированного на восход утренней зари Эос (римской Авроры), «розроперстой» (*Ил.* I 477), храм Зевса в Олимпии и Эрехтейон ориентированы продольной осью на восход Солнца в день весеннего равноденствия (22 марта). Основной пространственный объем — святилище Афины — представляет собой в плане прямоугольник размером 11,6 x 23,5 (отношение = 1 : 2; погрешность 24 см) [Булатов 1988, с. 44]. В Эрехтейоне кроме ксоана Афины, с которым были связаны специальные ежегодные празднества, находились святыни, чтимые афинянами: статуя ГЕРМЕСА (принесенная в Афины КЕКРОПСОМ), след от ПОСЕЙДОНОВА ТРЕЗУБЦА, светильник КАЛЛИМАХА (горевший непрерывно, несмотря на то, что масло наливалось в него раз

в год), остатки погребения ЭРЕХФЕЯ и других героев Аттики, трофеи, добытые на войне, и проч.

Имя архитектора — автора объемно-пространственной идеи Эрехтейона — неизвестно. Неточным остается и время постройки: считают, что к 421 г. до Р. Х. Эрехтейон, как и храм Ники Бескрылой, были в целом окончены. Однако в фрагментированном тексте афинского декрета Каллия 434/3 г. до Р. Х. для проведения каких-то строительных работ на Акрополе предписано не названному по имени «архитектору составить план, подобный Пропилеям»¹⁰. На план Пропилей похож на Акрополе только план Эрехтейона. Вильгельм ДЕРПФЕЛЬД (1853–1940), директор Немецкого археологического института в Афинах, предположил, что автором Эрехтейона был МНЕСИКА, сочинивший архитектурный объем Пропилей, и считал, что по завершении работ на Пропилеях в 433/2 г. Мнесика придумал модель-проект Эрехтейона и как архитектор-прораб (*architecton*) осуществлял за строительством надзор, который был прерван в связи с затруднением Афин в Пелопоннесской войне и особенно во время чумы 430–427 гг.¹¹ Второй этап строительства документирован надписями 409/8 г., в которых после его обследования перечислены работы по декоративной отделке, в качестве архитекторов-прорабов названы ФИЛОКА из Ахарн и АРХИЛОХ из Агрилы, наблюдавшие за производством отделочных работ¹². Перед началом строительных работ комиссия, состоящая

¹⁰ Inscriptiones Graecae. Vol. I: Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores. Fasc. 1. Decreta et tabulae magistratum / *Edid. DAVID LEWIS*. Berolini, 1981. № 52 B.

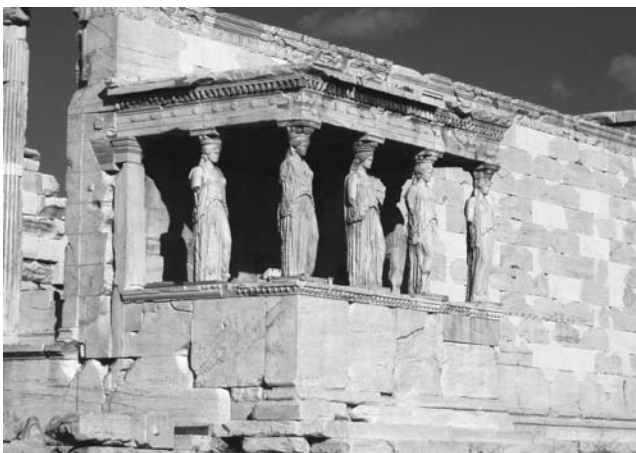
¹¹ W. DOERPFELD. *Alt-Athen und Seine Agora*. 1 Hf. Berlin, 1937. S. 72–85.

¹² Inscriptiones Graecae. Vol. I, №№ 474–479.

Кариатида Эрехтейона, обмер
[ВИА 1949, с. 165]

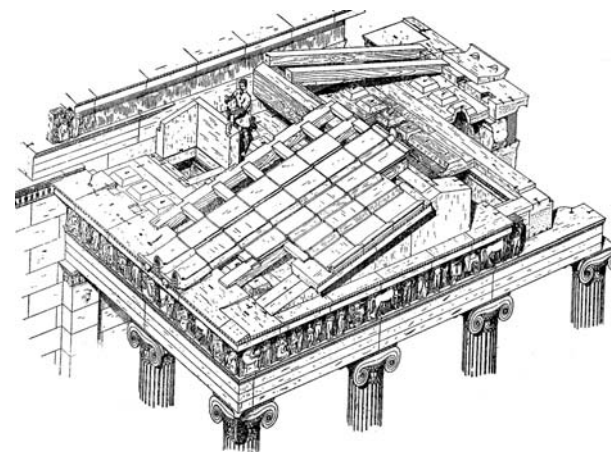
Пандросеон Эрехтейона
(портик кариатид)
[ЦИРЕС 1946, с. 44]





*Пандросеон Эрехтейона, современное состояние
Фото Ю. В. Лукомского, 2005 г.*

из трех человек, а также архитектора и секретаря, составила подробное описание недостроенного храма. В. Ф. Маркузон, сомневаясь в авторстве Филокла и Архилоха, отмечает, что между окончанием строительства Парфенона и началом сооружения Эрехтейона прошло менее двадцати лет, «а между тем эти два памятника резко отличаются один от другого по идейному содержанию (не удивительно: у них действительно разное идейное содержание. — А. П.). Возвышенная героика предшествующих десятилетий отходит на второй план, в образах искусства и литературы начинают преобладать не монументально-героические темы, а углубленно-психологические мотивы, с одной стороны, и стремление к утонченному изяществу формы, — с другой. Автор Эрехтейона уже не придерживается традиционных



*Конструкция стропил и крыши портика Посейдона
(северного портика) в Эрехтейоне [ВИА 1949, с. 169]*

форм греческой культовой архитектуры и, получив задачу объединить под одной крышей целый ряд древних реликвий, применяет приемы смелого новаторства: многие черты сооружения в плане напоминают не установившийся тип греческого храма, а парадные ворота Акрополя — Пропилеи» [ВИА 1973, с. 225]. Новаторство автора Эрехтейона если и проявляется, то по сравнению с традиционным симметричным периптериальным храмом. Просто задача его была слишком сложно сформулирована, нацелена на удовлетворение нескольких сакральных потребностей, оснащенных глубокими культурными корнями, и, видя опыт планировочной организации Пропилей, устроенных на рельефе, автор Эрехтейона оперся на этот опыт, создав многоуровневую (перепад высот в 3 м) и тем самым многосмысленную

объемно-пространственную композицию. Если бы мы больше знали о жизни Мнесикла, вполне могли бы считать его автором Эрехтейона: больно схожи почерки решения Пропилей и Эрехтейона.

Иными словами, срок строительства Эрехтейона можно расширить: 434–406 гг. до Р. Х. Это была последняя эллинская постройка классического времени на Акрополе.

В 395/4 гг. храм был отремонтирован после пожара, постигшего постройку в конце I в. до Р. Х., в римское время подвергался переделкам (западный портик заложен глухой стеной), в средневековье служил церковью, дворцом, гаремом и основательно перестраивался. До XVII в. храм существовал в довольно сохранном виде, но венецианцы отважного и эксцентричного адмирала Франческо Морозини в 1687 г., при осаде Афин, изуродовали его (как Парфенон и другие постройки на Акрополе). Позднее разрушенный ураганом 1832 г., Эрехтейон был восстановлен реставрациями 1837–1847 гг. и особенно 1902–1909 гг.¹³ — под руководством Николаса Баланоса, который специально разработал метод анастилоза: установку на изначальное место подлинных блоков и деталей памятника, перемещенных в результате разрушения или перестроек. Нынче по случаю атрибуции каменных квадров время от времени полностью «перекладывается», например, храм Ники Бескрылой¹⁴.

¹³ H. J. KLENAST. Der Wiederaufbau des Erechteions. Muenchen, 1983; Эрехтейоновские отчеты исследованы Р. Рэндаллом: R. RANDALL. The Erechteum Workman // American Journal of Archaeology. 1953. Vol. 57. P. 199–210.

¹⁴ N. BALANOS. Les monuments de L'Acropole: Re levement et conservation. — Paris, 1936; [БЕРД 2007, с. 127–128].



*Кессоны портика Посейдона, современное состояние
Фото Ю. В. Лукомского, 2005 г.*

ЭРЕХТЕЙОН В СТРОИТЕЛЬНЫХ ОТЧЕТАХ И НАДПИСЯХ

Характерно, что сохранившиеся строительные отчеты о строительстве Эрехтейона (фрагменты см. в: [Архитектура 1940, с. 347–349]) составлены по иному принципу, нежели надписи о Парфеноне, Пропилеях, статуе Афины Промехос. В эрехтейоновских отчетах подробно говорится, на какие цели должностные лица тратили деньги, сообщаются имена ремесленников, методы наема на работу, оплаты труда и проч. В. Д. Кузнецов (р. 1953), тщательнейше проанализировавший сохранившиеся документы, которые касаются общественного строительства в древней Греции, предположил, что строительство Эрехтейона началось в тот период, когда еще не был разработан механизм отчетности должностных лиц перед народом [Кузнецов 2000, с. 41]. Это утверждение представляется диковинным: Эрехтейон начат строительством самым последним среди акропольских сооружений (почти через двадцать лет после окончания строительства Парфенона), и к тому времени методика отчетности эпистатов (чиновников, заведовавших общественными работами) перед Народным собранием была вполне сформирована. Вероятно, причина отличий в другом.

ПЛУТАРХ в биографии ПЕРИКЛА называет ФИДИЯ ответственным за строительство (*epistatutos*), но в надписях ни имени Фидия, ни имена КАЛЛИКРАТА, ИКТИНА и МНЕСИКЛА не упомянуты. В документах, посвященных Эрехтейону, имя архитектора-прораба ФИЛОКЛА упоминается как члена комиссии по об-



Западный портик Эрехтейона и олива Афины, современное состояние, фото Ю. В. Лукомского, 2005 г.

следованию недостроенного объекта перед возобновлением строительства, имя АРХИЛОХА — как архитектора-прораба, руководившего достройкой (он получал оклад, равный одной драхме в день¹⁵). В отчетах имена камнетесов и скульпторов перемешаны между собой, но даже если бы они были известны, ничего не сказали бы нам, к примеру, о кариатидах. Строительные надписи свидетельствуют, что портик кариатид был закончен раньше других, хотя,

¹⁵ «Те, кто вместе работал на строительстве Эрехтейона за одинаковую плату (в данном случае неважно, кому доставались деньги рабов), по окончании работ вновь превращались: одни — в граждан, другие — в метеков, третьи — в рабов. Политика разъединяла тех, кого объединяло ремесло» [Видаль 2001, с. 265].

как подмечает Б. Н. Агапов¹⁶, для собственно храмового обхода (процессии) он был, «вероятно, никак не более нужен, нежели три (два. — А. П.) остальных, а скорее всего, даже меньше» [Агапов 1969, с. 37]. Возможно, это объясняется их значительной поврежденностью и оттого фрагментарностью. К тому же, сохранившиеся документы относятся ко второму, завершающему этапу строительства. В них, по наблюдению В. Д. Кузнецова, отсутствуют какие-либо крупные работы, все задания, осуществленные ремесленниками, были небольшими, и, стало быть, возведение кариатид относится к «дочумному» этапу. Таким образом, о заказе на Эрехтейон, возведении его «коробки», об авторе и вознаграждении за его труды строительные надписи умалчивают. Возможно, к кариатидам относится свидетельство: «Куплено два листа золота для золочения обоих глазков колонны у Адониса, живущего в Мелите, — две драхмы» [Архитектура 1940, с. 349]. О каких еще «глазках» колонны может идти речь? Неужели об иониках на капителях?

¹⁶ Борис Николаевич Агапов (1899–1973) — поэт и очеркист. Вместе с К. Зелинским, В. Инбер и И. Сельвинским организовал «Литературный центр конструктивистов». Занимался производственным очерком. Автор сценариев документальных фильмов «Возрождение Сталинграда» (1944; Сталинская премия, 1946), «День победившей страны» (1947; Сталинская премия, 1948), книги «Поездка в Брюссель» (1959) и очерка «Эрехтейон» (1969) — по впечатлениям от поездки в Афины.

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ ОБ ЭРЕХТЕЙОНЕ И КАРИАТИДАХ

Н. И. Брунов¹⁷ пишет, что Эрехтейон небывалым образом совершенно свободно комбинирует стены целлы с различно оформленными портиками, которые то имеют обычную форму (восточный портик), то вставлены в стену (западный портик), то непривычно выступают вперед (северный портик), то принимают вид кариатид, стоящих против Парфенона на высоком цоколе [Брунов 1935, с. 130]. Автор полагает вычурность планировки Эрехтейона следствием брожения умов, характерного для первых десяти лет Пелопоннесской войны и всколыхнувшего традиционные устои государства. Едва ли за «брожение умов» государство, участвовавшее в войне, могло заплатить значительную сумму, которая потребовалась для возведения Эрехтейона: прямой связи между архитектурной формой и обществом нет — есть связь, опосредованная разными обстоятельствами (средой, условиями заказа, материалом, технологией, наличием квалифицированных рабочих и проч.) и едва ли напрямую в архитектурной форме отражающаяся. В той же степени трудно согласиться с мыслью Брунова, что «во всей этой тоже очень индивидуализированной композиции уже проявились новые взгляды на человеческую¹⁸ личность. Тут старое так тесно переплетается

¹⁷ Не о таких ли, как я, писал М. В. Алпатов: «Теперь каждый новичок ссылкой на давно устаревшие источники норовит убавить заслуги Н. И. Брунова» [Алпатов 1994, с. 103]. Я не норовлю.

¹⁸ В бесчеловечные времена принято рассуждать о человечности. Так, например, в «большевистски-человечной» Советской России Ю. Д. Кол-

с новым, что их невозможно отделить друг от друга» [Брунов 1935, с. 130]. Но другая его мысль, в основе верная, осталась незаконченной: Эрехтейон «вносит в оформленное средствами архитектуры монументальное движение по Акрополю очаровательный и неожиданный мотив, действующий как заостренно индивидуалистическая остроумная выдумка, и вместе с тем не только подчиненный общей идее композиции ансамбля Акрополя, но еще рельефнее выделяющий и подчеркивающий, развивая ее, архитектурную мысль, господствующую во всем комплексе зданий» [Брунов 1935, с. 131]. За барочностью эпитетов утрачивается главное: Брунов пишет о какой-то целостности, присущей «архитектурной мысли» архитектора-проектировщика Акрополя (по-видимому, это был Фидий, умерший в тюрьме в 432/1 гг. [Павлуцкий 1890, с. 56–57], и только на исходе дней, пожалуй, причастный к самому началу, может, только замыслу работ над Эрехтейоном¹⁹). Что же это за целостность?

пинский (1909–1976) рассуждал о человечности Эрехтейона в следующих словах: «Если Эрехтейон человечнее Парфенона, то это всего лишь человечность частного, индивидуального человека, а не широкая человечность общественного индивида, нашедшая свое выражение в зрелой дорической архитектуре. Эрехтейон — квинтэссенция интимности и лиричности. Создание интимного Эрехтейона предвещало появление архитектуры общественно-монументального назначения, лишенной и очищенной от всякой человечности и ясной простоты» [Колпинский 1937, с. 116]. Человечность, в 1937-м понимавшаяся демагогически, по-ленински (в смысле: «самый человечный человек»), то есть своеобразно, будто пустой лозунг, — категория, неприменимая к античным архитектурным формам и античной архитектуре в целом: они не знали подлости по отношению к человеку, не унижали того, ради кого создавалась.

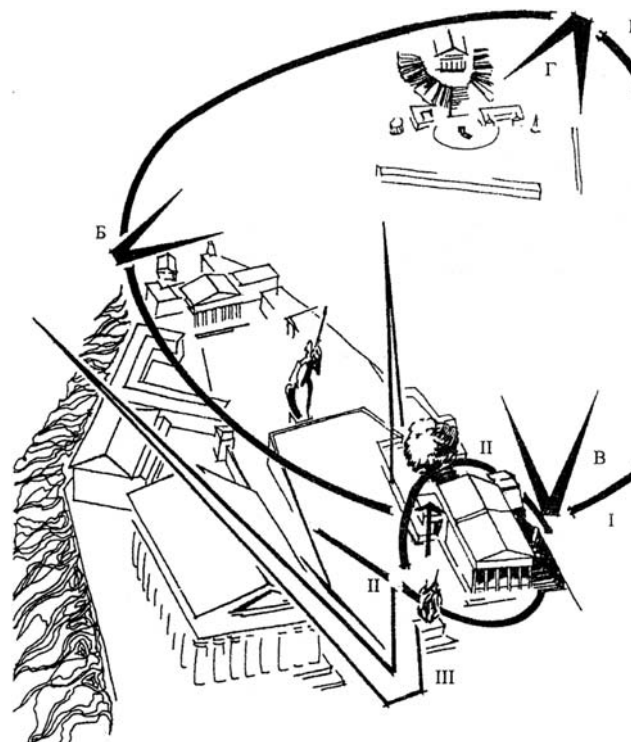
Дать ответ на этот вопрос, по-своему интересный, пытаются В. Л. Антонов [Антонов 1993] и С. А. Шубович [Шубович 1999]. В. Л. Антонов полагает, что поскольку весь Акрополь населен разными Афинами (Афина Промехос, Афина Полиада, Афина Эргане, Афина Парфенос, Афина Ксоан²⁰, большой

¹⁹ Трудно согласиться с мыслью, будто «с прекращением работ в Парфеноне в 438 году оканчивается роль Фидия в украшении афинского акрополя» [Павлуцкий 1890, с. 53]. По нашему мнению, участие Фидия в наблюдении за строительством Акрополя могло закончиться 1) либо с прекращением финансирования (что могло быть во время войны), 2) либо с завершением всех работ, 3) либо со смертью Фидия. По свидетельству Филохора и вопреки Плутарху, Фидий после обвинения в злоупотреблениях на Акрополе бежал в Элиду и взял на себя исполнение статуи Зевса Олимпийского в Олимпии (ее датируют 435 г.), и только по окончании этой работы был умерщвлен элейцами. Впрочем, полагают, что статуя Зевса была окончена в 448 г., а затем Фидий (вместе с учеником Колотом) перебрался в Афины. В Олимпии до сих пор показывают «мастерскую Фидия». Его друг Перикл умер от чумы в сентябре 429 г., на третий год Пелопоннесской войны (431–404 гг.), и Эрехтейон, быть может, задуманный при нем, был начат и построен без Перикла. «Что же он [Перикл] мог предпринять для спасения скульптора? Весы показали виновность Фидия. В конце концов речь шла всего лишь о скульпторе, т. е. о ремесленнике. Не пристало тому, кто отвечает за судьбу государства, заниматься людьми столь низкого звания» (А. Кравчук. Перикл и Аспазия: Ист.-худож. хроника / Пер. с польск. М., 1991. С. 224–225). Мнение А. Кравчука вполне соответствует тому, что мы знаем об отношении к ремесленникам в Афинах: ушел один, придет другой — это были заменимые люди. Но афиняне, пожалуй, не подозревали, что Фидия заменить невозможно, — что незаменимых нет, но уникальные есть. Это и нынче не известно: не люди, «кадры» решают всё.

²⁰ Афина Полиада и Афина Ксоан, похоже, одно и то же: ксоан Афины размещался в западной ячейке Эрехтейона, храма Афины Полиады, Градодержницы.

алтарь Афины между северным фасадом Парфенона и южным фасадом Эрехтейона — визави статуе Афины²¹), все они олицетворяли в совокупности все виды деятельности, правда, автор расписывает только роль Афины Ксоан (Полиады?). Афина Ксоан — творческие силы природы (как ДЕМЕТРА и ПЕРСЕФОНА), об остальных же говорит, что «АФИНА-ПАРФЕНОС творческими функциями соотносится с ДИОНИСОМ, а в роли устроительницы городской жизни — с богиней труда Афиной ЭРГАНЕ» (сама с собой?). Автор указывает, что «все акропольские Афины (ипостаси Афины? — А. П.) группировались вокруг Афины ПРОМАХОС» [АНТОНОВ 1993, с. 38]. К сожалению, непоследовательность изложения мешает сделать вывод, что же автор хотел показать. Об Эрехтейоне АНТОНОВ написал, что в нем было два наоса: Афины ПРОМАХОС (Полиады?) и Афины КСОАН, сбиваясь в именах. «Наибольшее впечатление это пространство производит после выхода из-под портика

²¹ Я вынужден оставить без внимания эту дифференциацию В. Л. Антоновым Афины — богини мудрости и справедливости, воплощенную мысль ЗЕВСА в действии — как не отвечающую подлинному существу вопроса. В этом перечислении речь идет о материальных изображениях Афины, а не о ее раздробленном образе, который потом у Антонова собирается «вокруг» якобы некой главной Афины. Речь о различии эпитетов и названий материальных вещей. Афина ПРОМАХОС — статуя работы Фидия (*промахос* — передовой боец) на западной площадке Акрополя, Афина ПОЛИАДА — эпитет городской функции богини (*полиухос* — градодержица), материализованный в ксоане Афины, Афина ЭРГАНЕ — эпитет богини, помогавшей гончарам, ткачихам, рукодельницам, строителю корабля аргонавтов, вообще рабочему люду (*эргане* — работница), Афина КСОАН — ксоан Афины, установленный в Эрехтейоне, Афина ПАРФЕНОС — статуя Афины, тоже работы Фидия, в центральном наосе Парфенона, и т. д.



Визуальные закрепления представлений о круге на Акрополе. I–I — средний круг (вокруг Акрополя), II–II — малый круг (вокруг Эрехтейона), III — кульминационное раскрытие на море (рис. И. ШАРАПОВА) [ШУБОВИЧ 1999, с. 326, рис. 65]

Кор (sic! — А. П.), когда разлитый свет после темной щели портика создает эффект катарсиса. После поворота около алтаря АФИНЫ взгляд грека направляется к морю, а АФИНА ПРОМАХОС, залитая солнцем, персонифицировала этот эффект» [АНТОНОВ 1993, с. 39]. Вероятно, речь идет о каком-нибудь жреце, которому позволено бродить по Эрехтейону, наслаждаясь усладительно-катартическими картинами ансамбля, пока архонт-царь не видит. Изложение АНТОНОВА несет на себе черты развитой и эмоционально ориентированной научной фантазии. «Если в Парфеноне заложена тема победы разума над стихией — АФИНЫ над ПОСЕЙДОНОМ, то в Эрехтейоне акцентируется тема-антипод (победа стихии над разумом? — А. П.), поскольку в психологию послеперикловских афинян проникает восточная мистика, являющаяся следствием изменений состояний и надежд в этот тяжелый период» [АНТОНОВ 1993, с. 40]. Вероятно, к Эрехтейону элементы восточной мистики все-таки не относятся, и «постперикловский афинянин» крепко призадумался бы, узнав об этом. Комментарии к попытке В. А. АНТОНОВА рассмотреть, «как же конкретно отразилась идея трагедии в Эрехтейоне», я вынужден опустить.

Более обоснованное и убедительное толкование смыслового строя Эрехтейона дает С. А. ШУБОВИЧ. «В отличие от светлого небесного Парфенона, здесь (в Эрехтейоне. — А. П.) явно доминирует земля (земля Афин? — А. П.). Она дана и через свою автохтонную сущность (ЭРИХТОНИЯ–ЭРЕХФЕЯ), и через воду ПОСЕЙДОНА («колебателя земли» — ЭРЕХТЕВСА), и через небо-АФИНА (оливу, земледелие)... Приоритетная роль земли отсылает также к ДЕМЕТРЕ: ее пещеры расположены ниже в скале. В этой



Центральный фрагмент восточного фриза Парфенона: жрица АФИНЫ ПОЛИАДЫ принимает у канефоры корзину с дарами, архефора передает архонту-царю новый пеплос для ксоана АФИНЫ в Эрехтейоне. Школа Фидия (фото: [ГЕЙНЕС, ФОРМАН 1958, taf. 42])

триаде ярко выражено противопоставление по вертикали. Оно весомо отражено в вертикальном построении храма. Можно представить несколько уровней...: пещеры, посвященные ДЕМЕТРЕ и КОРЕ, подполье-крипта под святилищем ЭРЕХФЕЯ, наос ПОСЕЙДОНА и ЭРЕХФЕЯ, наос АФИНЫ. Наос АФИНЫ расположен на уровне верхней площадки Акрополя. Наос ПОСЕЙДОНА в дворике с оливой²² — на

²² С. А. Шубович пользуется одним из вариантов реконструкции, основанном на гипотезе, что в огороженном дворике с оливой, примыкавшем к западной стене, располагался храмик Посейдона: должно же было там

уровне площадки, расположенной ниже» [Шубович 1999, с. 314–315]. Автор выделяет два ключевых, на ее взгляд, аспекта, подтверждающих гипотезу: 1) размещение лестниц у наиболее выразительных портиков (а есть среди трех невыразительные?), 2) диагональное расположение связующих площадки лестниц (что «переводит пространственную структуру Эрехтейона во временной ряд»). «В таком расположении лестниц ощущается круговое движение — связь между лестницами снаружи по кругу. И, если вписать этот круг в направленность шествий на Акрополе, мы получим новое противопоставление Эрехтейона и Парфенона. При этой направленности движения Эрехтейон противопоставлен величественному Парфенону, как в мифе трикстер противопоставит богу или шут — царю» [Шубович 1999, с. 315–316].

При солидаризации с некоторыми соображениями С. А. Шубович для меня остается загадкой, кто же «бродил» по лестницам Эрехтейона? Если даже предположить «злой мифологический умысел» Фидия и комиссии по созданию Акрополя закольцевать все возможные движения на Акрополе (как их реконструирует, перевыдумывая, С. А. Шубович), остается неудовлетворенным сомнение, не являются ли лестницы в Эрехтейоне просто неизбежными техническими приспособлениями, устроенными архитектором для того, чтобы даже жрец (жрица Афины ПОЛИАДЫ) мог передвигаться по зданию, расположенному на рельефе, не испытывая дискомфорта? Может, и в античной Элладе люди полагали устрой-

что-нибудь располагаться! Эта гипотеза не кажется убедительной. Наос Посейдона в Эрехтейоне выходит на восток, наос Афины — на запад.



Северный портик Эрехтейона и олива Афины, современное состояние, фото Ю. В. Лукомского, 2005 г.

ство мира более простым, нежели мы, — склонные во всем подряд видеть сакральное, всё «сырое» и всё «вареное», — сейчас об этом полагаем?

«Уникальный портик Кор в большей мере, чем остальные портики храма, представляет “щупальце”, выдвинутое вовне, аналогично “щупальцам” архаических порождений земли. Таких портиков в Эрехтейоне три. От этой хтонической троичности веет такой же архаикой, как и от тех ликов ГЕКАТЫ, подземной ипостаси ДЕМЕТРЫ. И тогда логичным представляется кульминационный выход из земных глубин к свету через портик Кор; выход, повторяющий путь посеянного зерна» [Шубович 1999, с. 318]. Эллины боялись заглядывать в лицо Гекате, избегали ее как напасти, и едва ли идейная программа миниатюрного Эрехтейона могла быть замешена на эсхатологических мотивах: подземное оставляли под землей, наземное поставляли солнцу.

Трудно вообразить, чтобы автор Эрехтейона (Мнесикл?) просто приставил к южной стене портик: нате, мол, любуйтесь. Он что-то скрывает, чему-то служит. Если бы мы располагали более подробными свидетельствами о технологии исполнения афинских празднеств, можно было бы предположить, что из наоса ПОСЕЙДОНА через Пандросеон выносились священные предметы, необходимые для совершения обрядового действия и во время Фаргелий (праздников в месяце Фаргелион), и во время Панафиной. Если это утверждение и является допущением, то — допущением, основанным на свидетельствах древних сочинителей.

По-другому ведет себя современный ученый.

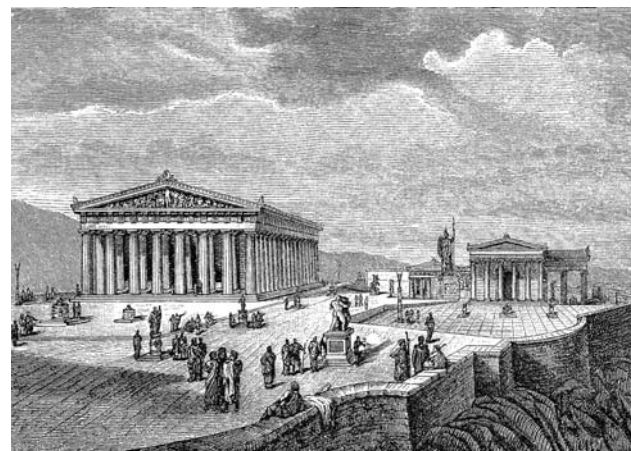
И. Ш. ШЕВЕЛЕВ, изучавший с пропорциональным циркулем из музея Терм в Риме числовой строй

Парфенона и Эрехтейона, пишет, что «в Эрехтейоне всё продиктовано Парфеноном. Мужественности главного храма противопоставлена женственность; его монументальности — изящество; однородности форм — их разнообразие; статичной симметрии — динамизм и асимметрия; колоннаде северного фасада Парфенона — гладкая квадратной кладки стена Эрехтейона, и даже абсолютные размеры Эрехтейона производны из Парфенона. Словно ЕВА, созданная из АДАМОВА ребра, главный восточный портик Эрехтейона приравнен в высоту колонне Парфенона, хотя равенство это не буквально, а символично (10,55 и 10,43 м)» [ШЕВЕЛЕВ 1986, с. 96]. И далее: «Портик кариатид — “своего рода цветок, выросший из архитектурных форм Эрехтейона”, — представляет главный мотив композиции храма со стороны Пропилей. Он обращен к Парфенону, и пропорция Парфенона перешла в пропорцию портика кор. И даже прием, которым портик расчленен по вертикали, нам хорошо знаком: так расчленено трехчастное основание Парфенона и расчленен антаблемент Эрехтейона. ...В портике кор скульптура — кариатида — заместила собой колонну. Она — главный элемент портика, и высота кариатиды, включая базу и капитель, согласована со всей высотой портика так же, как то, на чем кариатида стоит, с тем, что на ней покоится... Скульптура портика — кариатида — по высоте равна венчающему фасад карнизу, который включает кроме фриза и архитрава декоративный орнамент, продолживший на стене рисунок капителей восточного портика» [ШЕВЕЛЕВ 1986, с. 100–101].

И. Ш. ШЕВЕЛЕВ, остроумно решающий пропорциональные задачи, в отношении Эрехтейона раз-

водит руками: в Парфеноне соразмерность его и пропорция выражены открыто — между тем, как в Эрехтейоне попытки найти какую-то связь между размерами стилобата и ордера храма на любом из фасадов ничего не дают. «Хотя совершенно ясно, что коль скоро все портики закономерно организованы удвоенной связью $p5 - 1$, а также связью, характерной для Парфенона, $p5$, ее удвоением и делением пополам, допустить случайность размеров целого как в плане, так и по высоте невозможно» [ШЕВЕЛЕВ 1986, с. 101–102]. Отчего эти попытки поиска связи крупнейшим отечественным пропорционистом «ничего не дают»? По-видимому, в Эрехтейоне сокрыта некая заковыка, которая не выводится, как из числовой строгости Парфенона, непосредственно из форм: налицо какое-то нарушение.

Из рассуждений И. Ш. ШЕВЕЛЕВА, основанных на детальном пропорциональном изучении Парфенона и Эрехтейона, можно, в частности, вывести предположение, что автор Эрехтейона был настолько хорошо осведомлен о принципе построения архитектурной формы Парфенона, что закрадывается мысль, а не сам ли ИКТИН (не МНЕСИКЛ), советуясь с ФИДИЕМ, был автором парадигмы Эрехтейона? Больших хронологических противоречий здесь не возникает: Парфенон окончен в 438-м, храм АПОЛЛОНА ЦЕЛИТЕЛЯ в Бассах (по случаю избавления Афин от чумы 430–427 гг.) — в 420-х, Эрехтейон начат строительством в 421-м. Вся третья четверть V в. до Р. Х. архитектурно сопряжена в Афинах с именем ИКТИНА. Всякий великий мастер — одновременно освободитель и поработитель: он освобождает современную ему архитектурную практику от пут господствующих в ней традиций,



Восточная, «главная» площадка Акрополя, реконструкция по «БРОКГАУЗУ и ЕФРОНУ»

создает на основе прежних форм — путем уникально-творческого преобразования — новый синтез. Но в то же время он деспотически внушает свой стиль мышления группе современников и соратников, своей, так сказать, «школе». В этом случае перед архитектуроведом поднимается первая, неоткладываемая задача, — понять смысл и природу «эстетических объектов», созданных архитектором, как акт становления новых архитектурных форм, которые являются преодолением дотоле бывших и источником развития будущих. «Это злой рок всякого античного исследователя, — сокрушался А. Ф. ЛОСЕВ по поводу эстетики АРИСТОТЕЛЯ, — конструировать разные мнения и суждения, а иной раз и целые события или эпохи на основании разбросанных и бессвязных материалов, не обладая

хотя бы одним целым и законченным трактатом в изучаемой области» [ЛОСЕВ 1975, с. 555]. Эрехтейон, кто бы ни был его автор (Мнесикл или Иктин, или сам Фидий), будучи последним произведением поздней классики, стал первым произведением раннего эллинизма.

А. Ф. ЛОСЕВ в «Раннем эллинизме», сравнивая (вероятно, вслед за расхожим сопоставлением Э. Э. ВИОЛЛЕ ДЕ ДЮКА) дорические и ионические тенденции в архитектурных формах Акрополя, пишет, что Парфенон пребывает в гармонии с формой и числом, что это — «дорический ордер и архитектурность Софокла». Формы Эрехтейона, напротив, «склонны к украшательству, изнеженности, интимности. Это — вполне ионийский стиль, и это — аналог трагедий Еврипида» [ЛОСЕВ 1979, с. 614]. За метафорикой виднейшего российского эстетика XX века высится вполне прагматическое суждение, позволяющее якобы различить принадлежность двух акропольских храмов к двум эллинским художественным школам: дорической (или пифагорейской) и ионийской. Первая, как известно, признает абсолютное единство и исключает всякое различие; вторая, эмпирическая, признает бесконечную делимость, различие без тождества, видимость без господствующей причины, движение без единого движения. Афиняне не побоялись, как считают исследователи, и взяли из этих школ наиболее последовательные констатации, и, дав художникам и зодчим свободу, получили шедевры. Все это занимательно и очень научно: школьники и студенты должны остаться довольными. Однако вопрос стоит иначе: от абстрактного философствования, риторически «прилетающего» и так же «улетающего», когда фи-



*Юго-западный угол Эрехтейона, современное состояние
Фото Ю. В. Лукомского, 2005 г.*

лософ замолкает, до грязных, трудоемких, времяемких и финансовоемких строительных процессов по созданию зданий, к философствованию имеющих самое отдаленное касательство, очень далеко. Дорийское и ионийское начала хороши на бумаге: нужно же что-нибудь различать и по территориям. Но на то ЛОСЕВ и эстетик, чтобы в материальной форме видеть такое возвышение духа, о котором мастера, эту форму создавшие, даже подозревать не могли, да и слов таких умных не знали.

К подобным размышлениям подвигает также замечание одного из убежденных (и убедительных) противников видеть во всякой художественной (и архитектурной) форме «золотую пропорцию», А. В. РАДЗЮКЕВИЧА: «А вот в формах Эрехтейона “золото” упорно ищут. Более того, И. Ш. ШЕВЕЛЕВ

и К. Н. АФАНАСЬЕВ, “нашедшие” в нем “золото”, приводят в своих списках библиографии источник, содержащий тексты подрядной записки на строительство Эрехтейона (STEVEN G., PATON J. *The Erechtheum*. Cambridge, 1927²³). При этом, используя из этого источника обмерные данные по Эрехтейону, они умудряются никак не увязывать свои “открытия” с содержанием подрядной записки?!²⁴ Не вступая в полемику ни с противниками, ни с приверженцами золотого сечения, следует согласиться с мнением Андрея РАДЗЮКЕВИЧА, что едва ли древние мастера активно использовали сложные иррациональные расчеты. Действительно, «невозможно даже представить себе, как мог бы зодчий рассчитывать смету и задавать строителям размеры элементов сооружений с помощью таких формул» (РАДЗЮКЕВИЧ): простота технического задания («Сделать стены вышиной... в двадцать семь футов, а двери вышиной в пятнадцать с половиной футов. И сверху положить перемычки... длиной в двенадцать футов...») служит тому подтверждением. Мне приходилось показывать, что разнообразие и несовпадение графических реконструкций пропорциональной системы Парфенона на протяжении последних полутора столетий свидетельствует о стремлении ученых доказать имманентную включенность мате-

²³ К сожалению, упоминаемое сочинение Г. СТЕВЕНА и Й. ПАТОНА (*G. Ph. Steven, J. M. Paton. The Erechtheum*. Cambridge (Mass.): Univ. Press, 1927. 222 p.) оказалось недоступным. В книге содержатся: текст подрядной записки на строительство Эрехтейона и подробный обзор сооружения.

²⁴ А. В. РАДЗЮКЕВИЧ. Красивая сказка о «золотом сечении» // www.sibdesign.ru/index/20030615041954. — Сайт Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии.



*Пандросеон, современное состояние
Фото Ю. В. ЛУКОМСКОГО, 2005 г.*

матической строгости в конкретный материал трансцендентных явлений античного мира. Что этот исследовательский процесс носит характер «навязываемости», говорит о желании проникнуть в сущность молчаливо-мраморного, дошедшего в развалинах архитектурного объекта при помощи посоха и фонаря. ДИОГЕН таким образом искал человека, в том числе и своего современника, наш ученый в клубящихся потемках древности тщится сыскать ответ на вопрос, как этот человек, будучи творческим, закреплял пространственное мировоззрение на земной поверхности при помощи косной формы. Здесь «посох» — мерная трость и пропорциональный циркуль античного зодчего [Пучков 2006, с. 156–157]. Наличие артефактов — пропорциональных цирку-

лей — понуждает считаться и с приверженцами золотого сечения, и со здравым смыслом его противников. К последним можно причислить В. П. Зубова, который в 1956 г. предложил оригинальное объяснение в различии наблюдаемых учеными приемов пропорционирования, которое до сих пор не нашло опровержения. «Применение различных приемов пропорционирования, — пишет Василий Павлович, — было порождено стремлением найти в первую очередь не столько “объективные” гармонические пропорции архитектуры (архитектурной формы. — А. П.), сколько такой “строй” или такое “построение”, которые позволяли бы при отсутствии масштабных чертежей простейшим образом повторить в натуре соотношения, найденные при проектировании в чертеже. Отсюда, в частности, столь частое пользование сторонами с диагоналями квадрата, позволявшее одинаково оперировать и с циркулем и со шнуром, удваивать (путем построения квадратов на диагоналях) исходные площади и легко повторять в натуре построения, полученные на чертежах» [Зубов 1956, с. 246]. Только незнанием архитекторов с этим остроумным и убедительным наблюдением можно объяснить, что проблема организации пропорций классических и нововременных сооружений до сих пор пребывает в сфере научного интереса²⁵. Остановимся на этом здравомысленном заключении, напомнив, что эллины все-таки были людьми с большим художественным вкусом и чутьем.

²⁵ Вместе с тем нельзя, конечно же, умалять роль исследований пропорционального строя как теоретического упражнения для архитектурной практики XX века, обученной разными техниками пропорционирования.

ЭРЕХТЕЙОН В АФИНСКИХ САКРАЛЬНЫХ ПРАЗДНЕСТВАХ

Пеплос в Панафинейском шествии предназначался, скорее, не для статуи Афины ПАРФЕНОС (ДЕВЫ) в Парфеноне (как полагал и обосновывал это С. А. ЖЕБЕЛЁВ [ЖЕБЕЛЁВ 1939]), что даже изображено на фризе Парфенона [ГЕЙНЕС, ФОРМАН 1958, taf. 42], но для тайно омываемого ксоана Афины в Эрехтейоне [Ривкин 1972, с. 165]. С этим допущением стоит согласиться. Действительно, зачем был нужен раз в четыре года новый пеплос для скульптуры — законченной хрисоэлефантинной статуи Афины ПАРФЕНОС, одетой, обутой, с ЭРИХТОНИЕМ и совой (которая «вылетает в полночь») у ног? Создается впечатление, что Панафинейями для архитекторов исчерпывается сакральная динамическая схема Акрополя.

В Афинах было несколько праздников, повторявшихся с большей или меньшей регулярностью: с большей — раз в год, с меньшей — раз в четыре года. С Эрехтейоном, а не только с Парфеноном, был связан важный для афинян праздник Plynteria, или Kallynteria, продолжавшийся несколько дней в 11-м месяце Фаргелионе (наш июнь). Во время этого праздника производилась уборка и новое приукрашение Эрехтейона, починка его утвари, омовение ксоана Афины ПОЛИАДЫ. Каллинтериями назывался собственно праздник очищения храма (от *kallyntron* — метла, *kallyno* — выметать), а Плинтериями — праздник омовения ксоана Афины. (Такие себе «ленинские субботники».) «Во время очищения храм Афины был заперт и обнесен канатами, так что к нему никто не мог приближаться, кроме персонала культа. Статую раздевали, очищали и, смот-

ря по надобности, реставрировали; этим занимались члены рода Praxiergidae, которым издревле поручена была забота об исправном содержании статуи; кроме того, упоминаются kataniptes и две loytrides или plyntrides, вероятно, стиравшие платье богини²⁶. 25-й день Фаргелиона, главный день праздника, без сомнения предназначенный для чистки самой статуи, считался весьма тяжелым (emera en tois malista ton aprofagon [самый несчастливый для всяких начинаний], по выражению ПЛУТАРХА, *Алк[ИВИАД]*, 34), потому что богиня — защитница города — закрывалась и временно отсутствовала в городе²⁷. Раздетую и закрытую статую везли на колеснице в Фалер к морю и здесь тайно омывали. Колесница двигалась к морю среди многолюдной процессии, которой распоряжались pomofylakes и в которой в более поздние времена принимали участие эфебы... На обратном пути эфебы провожали статую со светильниками, откуда видно, что процессия возвращалась в город уже ночью. По окончании очистки статуя, одетая в чистое (выстиранное. — *А. П.*) платье, снова выставлялась на своем месте, и храм снова становился доступен, блис-

²⁶ Понятно, что старый пеплос нужно было стирать в июне, ожидая, что в августовские Панафинеи торжественно принесут новый. Куда после нового пеплоса девали прежний, неведомо.

²⁷ Примечание В. В. ЛАТЫШЕВА: «Известно, что 408 г. в день Плинтерий возвратился в Афины АЛКИВИАД, и враги его воспользовались этим совпадением для возбуждения к нему недоверия в народе, указывая, что богиня закрылась из нежелания видеть АЛКИВИАДА (ПЛУТ[АРХ]. *Алк.* 34. Ср. КСЕН[ОФОНТ]. *Греч. ист.* I 4, 12)». Помимо прочего, это сообщение ПЛУТАРХА свидетельствует, что Эрехтейон к 408 г. до Р. Х. был практически завершен для отправления сакральных нужд.

тая свежую красотой» [ЛАТЫШЕВ 1997, с. 141–142]. По сообщению В. В. ЛАТЫШЕВА, многочисленные свидетельства древних связывают Плинтерии с мифом о дочерях КЕКРОПА — АГЛАВРЕ, ПАНДРОСЕ и ГЕРСЕ, которые были служительницами Афины.

Кроме фаргелийских праздников, с Эрехтейоном связаны Аррефории (или Egeforia, то есть «несение росы»). В. В. ЛАТЫШЕВ, следуя за АВГУСТОМ МОММЗЕНОМ, автором фундаментального сочинения об афинских празднествах²⁸, указывает на следующее.

Афинский архонт-царь ежегодно избирал из знатных гражданских родов двух девочек от 7 до 11 лет, которые под названием аррефоры, по-видимому, целый год проводили в святилище Афины ПОЛИАДЫ и служили ей (между прочим, они начинали ткать новый пеплос для Панафинеи — в последний день месяца Пианопсиона (ноябрь), посвященный АФИНЕ ЭРГАНЕ: ее храм располагался недалеко от западного фасада Парфенона).

Аррефория была одним из видов литургий, поскольку родители девочек должны были доставлять золотые украшения, которые на них надевались во время церемонии, и при оставлении ими должности поступали в сокровищницу храма, а также должны были нести другие расходы при Аррефории.

Эта церемония, причислявшаяся к мистериям, состояла в том, что ночью в праздник Скирофорий девочки получали от жрицы Афины ПОЛИАДЫ ящички с таинственными святынями, и в торжественной процессии относили их на головах в подземелье

²⁸ AUG. MOMMSEN. Feste der Stadt Athen im Altertum, geordnet nach att. Kalender. Lpz, 1898.

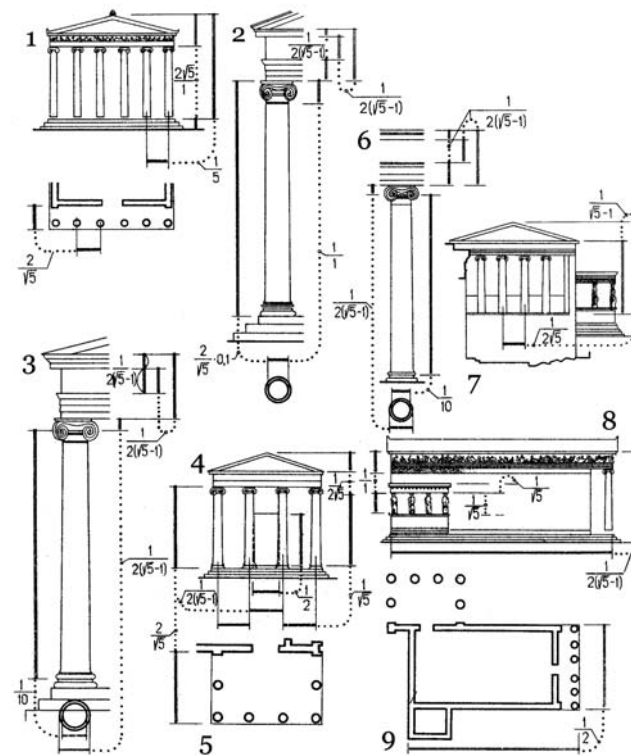
близ храма АФРОДИТЫ в Садах (en Kerois); там они оставляли принесенное, вместо него получали нечто другое, также закрытое, и относили в святилище АФИНЫ на Акрополе (*Описание Эллады* I 27, 4).

Название церемонии и ее участниц заставляет предполагать, что она имела отношение к ночной росе и, вероятно, совершалась с целью вымолить у богини освежающую росу на жаркое время года. Лексикограф МИРИД прямо говорит, что аррефоры носили в корзинках именно росу [ЛАТЫШЕВ 1997, с. 143–144].

ФОРМОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЭРЕХТЕЙОНА

О создании Пандросеона существует гипотеза А. Г. Циреса²⁹, по-своему логично выстроенная. Он пи-

²⁹ АЛЕКСЕЙ GERMANOVICH ЦИРЕС (1889–1967) — философ и искусствовед, профессор истории искусств и архитектуры, в молодости друг семьи М. И. Цветаевой и С. Я. Эфрона (занимался с братьями СЕРГЕЕМ и КОНСТАНТИНОМ по программе гимназического курса; сопровождал заболевшего туберкулезом С. Я. Эфрона в феврале–апреле 1910 г. в Сухуми и Ялту). Входил в круг ученых, группировавшихся вокруг ГАХН. Среди сочинений: статья «Язык портретного изображения» в сборнике трудов ГАХН «Искусство портрета» (М., 1928), монографии: «Архитектура Колизея» [ЦИРЕС 1940] и «Искусство архитектуры» [ЦИРЕС 1946]. В статье о портрете Цирес писал, что «жест есть движение во времени, живопись — изображение момента. Поэтому для нее недоступно изображение даже такого примитивного жеста, как простой кивок головы. Вернее сказать, никакой жест недоступен живописи: ей доступна лишь “поза” покоящегося и движущегося предмета» (А. Г. Цирес. Язык портретного изображения // Искусство портрета. М., 1928. С. 132). В этом же тексте автор вводит термин семиотика: «Интерпретация всякого признака, в том числе и портрет-

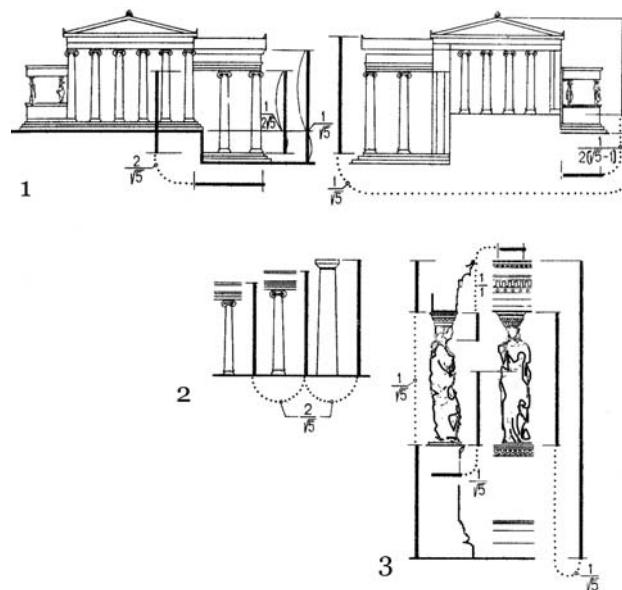


Колонна Парфенона имеет соразмерность 1 : 5. Колонна Эрехтейона вдвое стройней 1 : 10 (2, 3, 5). Пропорция Парфенона встречается в Эрехтейоне, но применяется с удвоением. В портике кариатид, обращенном к Парфенону, связь $\sqrt{5}$ повторена буквально, без изменений. 1, 2 — фасад, план и ордер главного портика; 3–5 — ордер, фасад и план портика Посейдона; 6, 7 — ордер и фасад западного портика; 8 — южный фасад; 9 — план [ШЕВЕЛЕВ 1986, с. 98]

шет: «Пристройка северного портика лишала западный фасад равновесия и симметрии. И вот в качестве гармонического противовеса ему появляется с юга портик кор (дев-кариатид — женских статуй, служащих опорами), который по аналогии с северным портиком также отодвигается от стены на два колонных пролета. Этот портик кор вносил в композицию Эрехтейона еще два важных положительных момента: во-первых, он уничтожал чрезмерную длину южной стены, во-вторых, без него весь храм повернулся бы к главному доступу из Пропилеев своим глухим “задним” углом» [ЦИРЕС 1946, с. 41].

Нельзя забывать, что главные фасады и Парфенона, и Эрехтейона обращены на восток, и основное внимание участников процессии было сосредоточено на восточной площадке Акрополя. Среди отечественных архитекторов с такой вполне последовательной точки зрения, когда глядишь в спину статуе Афины ПРОМАХОС, на Пропилеи, Длинные стены, порт Пирей и море, композицию Акрополя рассмотрела лишь С. А. Шубович [ШУБОВИЧ 1999, с. 326, рис. 65 (см. у нас на стр. 45)], давшая аналитический рисунок, но не развившая в тексте его интересную смысловую потенцию [ШУБОВИЧ 1999,

ного, должна опираться на своеобразный круг “знаний”, который образует специальную семиотику» (с. 111). Анализ этой статьи Циреса см.: Г. Г. Почепцов. История русской семиотики до и после 1917 года. М., 1998. Р. В. Ольдекоп вспоминал, что усердно посещал переполненную аудиторию, где тишайший Цирес проводил практические занятия по логике. «А я безрассудно предпочел им семинарий по ГУССЕРАЮ, в котором было всего пять человек и которым руководил тот же Цирес» (цит. по: Ал. ЧИЧЕРИН. О «последних русских философах» и о трудах одного из них // Московский журнал. 1992. № 2. С. 34).



Равновесие архитектурных масс, расположенных в разных уровнях Эрехтейона: 1 — восточный и западный фасады; 2 — взаимосвязь по высоте ордеров Эрехтейона и Парфенона; 3 — членения портика кариатид [ШЕВЕЛЕВ 1986, с. 103]

с. 310]. Здесь следует напомнить о предположении А. Г. Циреса: «Пристраивать к глухой стене совершенно ненужный портик противоречило всему духу греческой архитектуры; надо было оправдать его, т. е. сделать и его проходным. Однако, как сказано, этот проход ни в коем случае не должен был соперничать с главным входом, не должен был быть входом вообще. Строитель Эрехтейона тонко и логично разрешает задачу. В портик кор он выводит из-

нутри маленькое, совершенно не декорированное отверстие — нечто вроде служебного входа. Но такой второстепенный вход на самом переднем углу здания нельзя было выставлять напоказ. Следовательно, портик надо было сделать внизу глухим, а сквозным лишь в верхней его части. Обычный сквозной портик с колоннами балкона с человеческими фигурами вместо колонн. Отсюда — портик кор с его неожиданной на первый взгляд композицией. Чтобы не подчеркивать значения второстепенного входа, лесенка на портик кор сделана совсем незначительной и расположена в наименее заметном месте, в северо-восточном углу портика» [Цирес 1946, с. 41]. Это пояснение может быть подтверждено нашим предположением о служебной роли Пандросеона: вынос священнных предметов из Эрехтейона как некоего тайного их хранилища, ориентированного на восток, во время не столько Панафинейской процессии, сколько во время праздников, связанных с омовением ксоана Афины Полиады, — Плинтериями, Каллинтериями и Аррефориями, то есть — связанных не с Парфеноном, но с самим Эрехтейоном. Выход из Пандросеона подчеркивается незаметностью места, откуда осуществлялся вынос священных предметов: не столько ксоана Афины, сколько росы в корзинках. Незаметный с западного угла Эрехтейона, со входа на Акрополь от Пропилей, этот выход мог играть роль со стороны главного разворачивания сакрального действия — с восточной площадки Акрополя. За неимением подробных сведений о названных выше празднествах трудно судить о функциональном смысле лестницы Пандросеона из святилища ПОСЕЙДОНА, хотя самое его наличие на южном фасаде



Центральный фрагмент восточного фриза Парфенона: канефоры, несущие ладанницы, кубики и обескуренную жертву. Школа Фидия (фото: [Гейнес, Форман 1958, taf. 45])

Эрехтейона приглашает к выяснению связи портика кариатид скорее с Плинтериями, Каллинтериями и Аррефориями, чем с Панафинейями: с «домашними делами» Афины, а не государственными. ПЬЕР ВИДАЛЬ-НАКЭ пишет, что «существовали только две *аррефоры* («хранительницы тайных знаков»), выбранные из девушек аристократического происхождения. Их главной обязанностью было ткать *пелос* богини, и они играли ключевую роль в весьма тайном ритуале Аррефорий (или Арретофорий)... *канефоры* несли корзины во время торжественной Панафинейской процессии» [Видаль 2001, с. 173–174].

Говорить о гармоничной ансамблевости Акрополя становится дурновкусием: трюизм из трюизмов. Но именно этот трюизм помогает выдвинуть

гипотезу, для подтверждения или опровержения которой нет эпиграфических материалов.

Так, Вильгельм ДЕРПФЕЛЬД в 1919 г. полагал, что Эрехтейон был задуман с соблюдением строжайшей симметрии, но выстроена была лишь половина, и потому получилось несимметрично.

Оппонент ДЕРПФЕЛЬДА, ГЕРХАРД РОДЕНВАЛЬД, пытается объяснить странности Эрехтейона посредством обращения к психической организации эллинского ума. Он считает, что греки не могли, не умели охватывать в произведении архитектуры общий, целый ансамбль, а могли рассматривать каждую часть здания отдельно и что, согласно моде V в., проектировщики жертвовали единством целого ради законченности отдельных частей: «Как слава греки классической поры воспринимали живописную связь вещей или, другими словами, как сильно было их предрасположение к пластическому восприятию, показывает нагляднее, чем архитектура, расположение вотивных статуй в святилищах» [История 1935, с. 111–112]. Сколь бы диковиной ни выглядели аргументы РОДЕНВАЛЬДА и ДЕРПФЕЛЬДА, чем можно опровергнуть эти и прочие гипотезы³⁰? Лишь другими гипотезами: вопрос в степени убедительности.

³⁰ У греков не было понятия «произведение искусства», и поэтому не могло быть у них изолированного восприятия, на чем так настаивает Г. Роденвальд. Поэтому, стало быть, все было природой как предметом, на котором останавливается зрачок? Роденвальд прав на с. 111 [История 1935], где пишет о «частях природы», но почему-то сам потом уходит от этой мысли, боится ее, а потому читать его рассуждения о вотивных статуях потешно. Он же сам всё объяснил, а потом осторожничает с додумыванием. У эллинов не могло быть «возврата к природе», как у человека

Вообще, исследователи Эрехтейона, во всяком случае, отечественные исследователи (Н. И. Брунов, А. Г. Цирес, Г. И. Соколов, В. Л. Антонов, С. А. Шубович и др.), подходят к делу с двух сторон: либо изучают композиционно-конструктивный строй здания, рассматривая его как архитектурную форму в ряду других форм Акрополя и архитектуры античного мира, либо стремятся разгадать смысловой строй Эрехтейона, прибегая для этого к разным догадкам, предположениям, к более или менее убедительным (если не обоснованным) гипотезам. Я стремлюсь не побояться, и совместить эти два подхода, опираясь на вне-архитектурный материал.

НАША ГИПОТЕЗА

Не существует ли идейной связи между юго-западным углом Эрехтейона с портиком кариатид, Фидиевой статуей Афины ПРОМАХОС и западным фронтоном Парфенона, на котором изображен спор Афины с ПОСЕЙДОНОМ за обладание Аттикой?

Трудно согласиться с мыслью, будто является случайностью, что некий зритель, двигаясь от Пропилей к восточной площадке Акрополя (например,

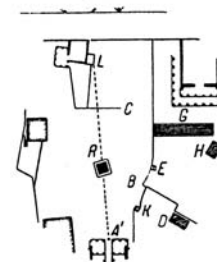
Новейшего времени: не было надобности, и потому эллины всё видимое воспринимали как природную пластику, то есть пластику самой природы, даже если она создается при участии человека. Статья РОДЕНВАЛЬДА «О форме Эрехтейона» местами остроумна, но представляется не менее бездоказательной, нежели выводы критикуемого РОДЕНВАЛЬДОМ ДЕРПФЕЛЬДА. Более убедительным, нежели РОДЕНВАЛЬД, оказывается Ог. ШУАЗИ в его суждении о симметрии и равновесии масс эллинских архитектурных форм и принципах организации этими формами требуемых «живописных» условий зрительного восприятия.

в Панафинейской процессии — к восточному, главному, фасаду Парфенона³¹), сначала видит перед собой величественную статую Афины с копьем, по правую руку — не менее величественный западный фасад Парфенона с цветными фигурами на кобальтовом фоне фронтона, затем, по левую руку, — причудливый, почти игрушечный по сравнению с Парфеноном и статуей Афины Эрехтейон с портиком кариатид (тоже полихромных)?

В последней четверти XIX в. Ог. Шуази тщательно разработал этот сценарий восприятия, но лишь с точки зрения художественного видения³² [Шуази 2005, с. 310–317]; в 1915-м В. К. Мальмберг подтвердил визуальное значение портика с кариатидами, сопоставив его масштабность с северо-западным углом Парфенона [МАЛЬМБЕРГ 1915]. Мне бы хотелось обратить внимание на идеологический аспект этого видения.

³¹ Павсаний: «При входе в храм, который называют Парфеноном, всё, что изображено на фронтонах, так называемых “орлах”, — всё относится к рождению Афины; задняя же сторона изображает спор Посейдона с Афиной о земле» (*Описание Эллады* I 24, 5).

³² Ог. Шуази реконструирует: «Вернемся к точке отправления..., в которой все внимание было сосредоточено на Афине Промакос. Эрехтейон с кариатидами находился в глубине [по левую руку идущего]. Можно было бы опасаться, что изящные кариатиды окажутся раздавленными в силу контраста с гигантской статуей богини; для спасения положения основное статуи было поставлено архитектором таким образом, что оно скрывало портик кариатид (линия $A'RL$ [см. у нас стр. 71]), который открывался зрителю только когда он настолько приближался к колоссу, что уже не мог охватить его взглядом. Поэтому сопоставление становилось возможным только по памяти» [Шуази 2005, с. 316–317].



*Восприятие Эрехтейона
от Пропилей
[Шуази 2005, с. 313, рис. 249]*

Очевидно, что Эрехтейон был начат перестройкой ко времени завершения строительства Парфенона. И храм ЭРЕХТЕЯ, и старый Гекатомпед, разрушенные КСЕРКСОМ³³, в течение столетий афинской исто-

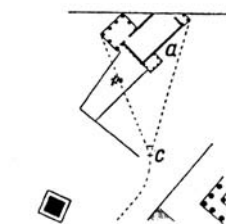
³³ Геродот, уже в то время не вникая в мифологическое различие Эрихтония (деда) и ЭРЕХФЕЯ (внука), писал о вандализме КСЕРКСА: «Есть на акрополе святилище ЭРЕХФЕЯ, как говорят, рожденного землей, и в нем маслина и источник соленой воды. У афинян существует сказание, что ПОСЕЙДОН и АФИНА, поспорив из-за этой страны, перенесли туда маслину и источник как видимые знаки своего владычества над страной. Эту-то маслину варвары как раз и предали огню вместе со святилищем. На следующий день после пожара афинские изгнанники по приказанию царя [КСЕРКСА] пришли в святилище и увидели, что от пня пошел отросток почти в локоть длиной. Об этом они сообщили царю» (*История* VIII 55).

рии олицетворяли единоначалие Зевса, Посейдона и Афины в их владычестве над полисом. Мы не знаем³⁴, какими были первоначальные формы этих святилищ, однако даже в дошедшем до нас виде, перестроенном или руинированном, реконструировать идеологический момент оказывается возможным.

БОРИС АГАПОВ пишет, что «если Афина Парфенона была символом могучего государства, только недавно победившего пятимиллионную орду персов, владевшего армией и самым сильным в мире военным флотом, множеством рабов, большими колониями, роскошной столицей и богатейшей казной, то Афина Эрехтейона, окруженная тайной и поверьями, неслала в себе древность. ...Владычица из оливкового дерева (имеется в виду ксоан Афины, упавший с неба и вызвавший трогательное недоверие у ПАВСАНИЯ. — А. П.) жила в Эрехтейоне как хозяйка своего земного дома... Она обладала собственной необъяснимой мощью, так что ... во время известного восстания КИЛОНА мятежники, захватившие было Акрополь, но потом потерпевшие неудачу, искали спасения в том, что держались за шнур, привязанный к [ксоану] богин[и], как если бы по шнуру передавалась ее благодетельная сила» [АГАПОВ 1969, с. 20]. Нет смысла вслед за атеистически настроенным АГАПОВЫМ усомниться в чудодейственности ксоана Афины: подлинная вера во все времена была жертвенной и крепкой.

Архаический Эрехтейон находился в том месте, где в гомеровские времена был расположен царский дворец, а «современный» Эрехтейон западной частью своей южной стены (как раз на месте ближней

³⁴ См. любопытный гипотетический труд Кр. ЙЕППЕСЕНА о «теории альтернативного Эрехтейона»: [ЙЕППЕСЕН 1987].



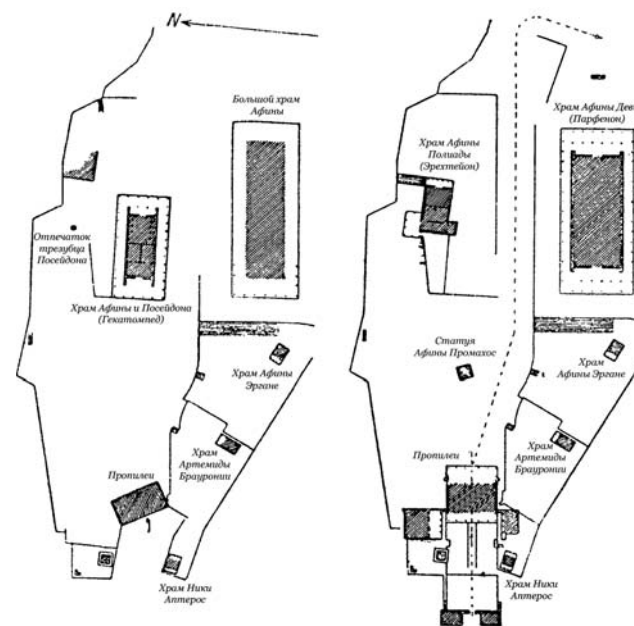
*Восприятие Эрехтейона
от статуи Афины ПРОМАХОС
[ШУАЗИ 2005, с. 316, рис. 252]*

к зрителю кариатиды) под землей соприкасается с северо-восточной стороной фундамента разрушенного КСЕРКСОМ Гекатомпеда, и в своем подземелье невидимо хранит контакт с камнями царского дворца микенского времени. Это неслучайно. «Утвержденное на фундаментах тысячелетий маленькое аббатство Эрехтейона было особым мирком. Гениально задуманная и ювелирно выполненная архитектура укрывала тайную жизнь, о которой мы знаем очень мало. Там совершались секретные обряды. Их партитуры веками передавались от одного поколения наследственных жрецов другому, и только им одним были известны» [АГАПОВ 1969, с. 25]. За выпреним писательским слогом АГАПО-

ВА скрыта основа нашей гипотезы. Мы можем опираться лишь на то, о чем знаем, о чем сохранено свидетельство, или на то, что можем представить в виде непротиворечивой реконструкции.

О портике кариатид Б. Н. АГАПОВ неточно и неубедительно, слишком задушевно и пасторально, как про овечек и пастушка, пишет как о прелестной вещице. «Его легкий антаблемент с изображением магических дисков (!? — А. П.) поддерживают шесть кариатид...³⁵ Они, конечно, колонны и они, конечно, женщины. Складки их одежды, конечно, складки, но, по меткому замечанию К. М. Колобовой, они вместе с тем и каннелюры... Они несут на головах корзины, содержащие тайное, потому что они, несомненно, аррефоры (так девочки, девушки или женщины? Даже в Элладе это различие было важным. — А. П.), но корзины переходят в пояски капителей, которые поддерживают классические абаки. Девушки (или женщины? — А. П.) несут свой груз легко и с достоинством, как носят кувшины и корзины все женщины Востока (область Кария — на восток от Эллады, в Малой Азии? — А. П.), однако в них нет никакой кокетливости, несмотря на молодость: ведь они служительницы богини и, кроме того, они колонны. Но хотя они колонны, они не стоят на месте, как атланты Эрмитажа, они идут (из чего следует? — А. П.).

³⁵ Одна из кариатид Пандроссона была увезена вместе с частями архитрава и парапета послом Британии в Турции ТОМАСОМ БРЮСОМ (лордом ЭЛЬДЖИНОМ) в Лондон, и хранится в Британском музее. В Афинах она заменена теперь терракотовой копией, а остальные пять оригиналов в 1981 г. перенесены в Акропольский музей (что в юго-восточной части холма), на их месте — мраморные копии. Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ был свидетелем этой замены [Пиотровский 1997, с. 270].



Планировка Акрополя
времени Писистратидов,
сожженного Ксерксом в 480 г. до Р. Х.

Планировка Акрополя,
перестроенного Кимоном и Периклом
после греко-персидских войн

Расположение акропольских построек
в начале и в конце V века до Р. Х.
[Шуази 2005, с. 311, рис. 247]

Ибо, если они аррефоры, они должны участвовать в праздничном Панафинейском шествии (а если нет? — А. П.). Слышите? Звуки струн, топот коней, пение? Между Парфеноном и Эрехтейоном движется пестрая и шумная процессия, и в ней — аррефоры. И на фризе Парфенона, по ту сторону дороги, — тоже аррефоры. Мраморные носительницы пропускают мимо себя живых...» [АГАПОВ 1969, с. 36]. Писателю АГАПОВУ простительно: ради красного словца и кариатиду не пожалеешь. Всюду у него аррефоры: и в процессии, и в кариатидах Эрехтейона, и на фризе Парфенона, будто на них свет клином сошелся, и кроме аррефор никого больше в процессии не было, да и существовали, мол, одни только Панафиней. Много нелепо приходилось читать о кариатидах (см. выше), но это, агаповское, оказывается ярче всего хотя бы потому, что наталкивает на иную гипотезу.

Дело в том, что *девушками* были не аррефоры, а *канефоры*, — тоже из знатных афинских семей, несшие в корзинках растительные дары для жертв богине. «Канефоры (греч. — «корзиноносицы») — девушки, которые в процессиях и священных обрядах несли на голове корзины со священной утварью для жертвоприношений (в Греции). Канефорами назывались также архитектурные кариатиды с корзиной плодов или цветов на голове. ЦИЦЕРОН (*Против Верреса* IV, 5) упоминает о двух прекрасных небольших бронзовых Канефорах ПОЛИКЛЕТА в доме ГЕЯ в Мессане (в Сицилии) — они изображены с поднятыми руками, поддерживающими положенную на голову по обычаю афинских девушек какую-то священную утварь» (Г. А. ТАРОНЯН [Плиний Ст. 1994, с. 663]). Вместе с канефорами упоминаются *дифрофоры* («несущие стулья»), которые кроме стуль-



Пленные карийки «глядят» на фундамент разрушенного персами древнего Гекатомпеда (фото: [БРУНОВ 1973, рис. 59])

ев несли еще и зонтики для защиты от солнца. Считается, что главная задача дифрофор, принадлежавших к метекам, — не участие в ритуале, но обеспечение комфорта для аристократок-канефор в течение длящейся под палящим солнцем процессии [МАРИНОВИЧ, КОШЕЛЕНКО 2000, с. 68–69]. Как раз *канефоры*, а не *аррефоры*, участвовали в Панафинеях, именно они изображены на фризе Парфенона [ГЕЙНЕС, ФОРМАН 1958, tafeln 37 und 45].

Странно вот еще что. Если с птичьего полета взглянуть на план Акрополя, нельзя отказать в удовольствии подивиться тому, что между Пандросеон и Парфеноном до сих пор лежат видимые остатки фундамента Гекатомпеда, разрушенного КСЕРКСОМ: довольно большая для территории Акрополя «пустующая» строительная площадка. Едва ли она предназначалась для отправления сакрального действия.

Что ПЕРИКЛ решил не восстанавливать ПИСИСТРАТИДОВ Гекатомпед, а возвести Парфенон как новый храм — символ победы афинян над неприятелем под водительством Афины, — может служить свидетельством в пользу предположения, что Пандросеон с фигурами пленных кариек в виде кариатид оказывается материальным возмещением моральной утраты Гекатомпеда, «показанным» этим женщинам в непосредственной близости от северной стороны остатков его фундамента.

Разрушенный и не восстановленный Гекатомпед — напоминание афинянам о вандализме персидского царя, пленные карийки портика Пандросеон — возмещение ущерба, олицетворенное в вечном материале: они томно и безучастно «глядят» на результат деяний примкнувших к персам-завое-



Центральный фрагмент восточного фриза Парфенона: канефоры во главе торжественного шествия. Школа Фидия (фото: [ГЕЙНЕС, ФОРМАН 1958, taf. 37])

вателям соплеменников. В пользу этого предположения говорит и то, что в течение всей второй половины V в., когда речь шла о восстановлении тоже разрушенного КСЕРКСОМ храма ЭРИХТОНИЯ–ЭРЕХФЕЯ, остатки Гекатомпеда, «незатоптанные» процессиями, были на виду участников всех афинских празднеств. Это предположение, может стать, оказывается единственным *in situ* выведенным подтверждением рассказу ВИТРУВИЯ. Иных подтверждений ему мы не находим, и даже если предположить, что ВИТРУВИЙ в I в. до Р. Х., во времена АВГУСТА, мог знать о происхождении кариатид как архитектурных деталей (а не лаконских танцовщиц) из источника, сохранившего в течение четырех столетий их этимологию, наличие в декоруме эрехтейонских кор знаков принадлежности их к замужним женщинам, заставляет видеть в этих скульптурах,

конечно, не вельможных девушек и тем паче не девочек. Этим же можно подтвердить независимость появления в Пандросеоне изображения карийских жен: пред ними — разрушенный Гекатомпед, этот неоплатный долг перед афинянами за содеянное их мужами, а на голове — именно кара, а не легкие корзинки с росой, которые были впору малолетним аррефорам³⁶. Не стоит выпускать из виду, что Эрехтейон был начат строительством на десятый год Пелопоннесской войны, после смерти и ПЕРИКЛА, и ФИДИЯ. Не является ли постройка портика кариатид данью не только давнишней победе в греко-персидских войнах, но и символическим предостережением неприятелю в текущей Пелопоннесской войне, соседям аркадян — спартанцам?

Если вразумительно ответить на вопрос, кто же изображен в кариатидах Эрехтейона, способен один лишь ВИТРУВИЙ, записавший поучительную историю, то от аррефор (канефор) придется отказаться: это и не девушки-девственницы, и не девочки, знавшие и переносившие в корзинках нечто тайное, служившие на Акрополе при храмах, но — замужние женщины, в качестве пленниц приведенные из аркадского местечка Карики близ Тегея на Пелопоннесе в назидание их побежденным мужьям. Тот же Б. Н. АГАПОВ отмечает, что поскольку портик кариатид был закончен строительством еще в «дочумной» период, это якобы свидетельствует в пользу предположения, что от строителей требовали прежде всего завершения архитектурного ансамбля

³⁶ Этим предположением я обязан моему другу АЛЕКСАНДРУ ЧЕРВИНСКОМУ, с которым мы обсуждали этот фрагмент, разглядывая на досуге репродукции планировки и реконструкций Акрополя.

вдоль Панафинейской дороги [АГАПОВ 1969, с. 37]. Такое предположение кажется последовательным, если утверждать, что кариатиды — не вельможные девушки-канефоры, но пленные карийские жены: и поставлены именно в напоминание, что, во-первых, кроме Панафиней есть и другие афинские праздники, во-вторых, — менее праздничные и очень горькие процессии: шествие побежденных.

«Человек, который смотрел скульптуру, знал мифологию; это была почва, на которой он вырос; видя изображение, он понимал, с чего началось действие, о чем идет речь, какой момент выделен в жизни героя. ...Существует скульптура, изображающая бога МЕРКУРИЯ, который привязывает крылатые сандалики к ногам. Для того чтобы понять эту скульптуру, надо знать, что перед нами бог, что другие боги давали ему поручения, при исполнении которых нужна была быстрота, а часто и коварство. Надо знать место МЕРКУРИЯ на Олимпе — и тогда станет понятно изображение сильного, не очень интеллектуального, хитроватого, жизнеспособного юноши»³⁷. Конечно, о МЕРКУРИИ мы знаем больше, чем о кариатидах Эрехтейона: там целый корпус мифографических свидетельств, здесь — несколько строк ВИТРУВИЯ.

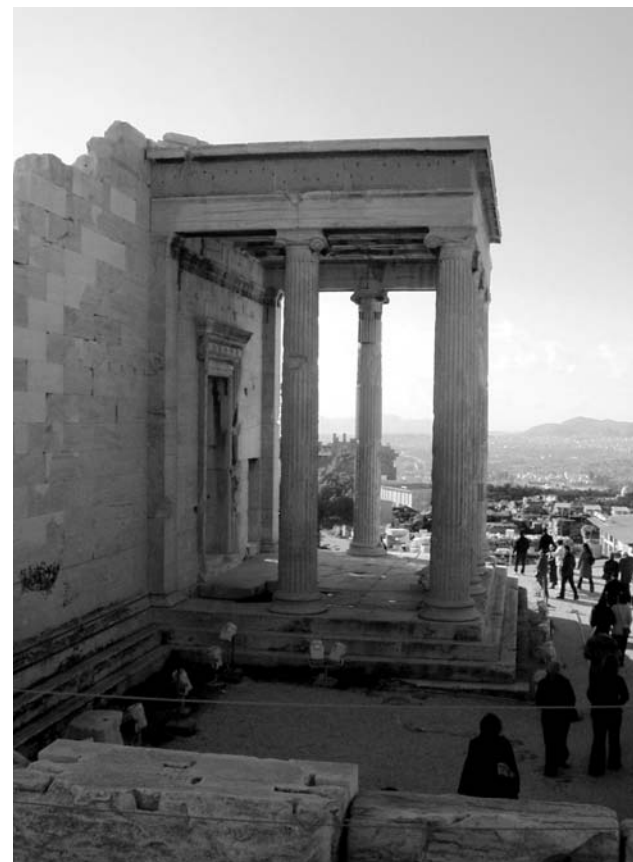
Чтобы реконструировать подлинное значение и место кариатид Эрехтейона в контексте древнеэллинической истории, приходится самим заниматься мифографией, искося поглядывая на АПОЛЛОДОРА, МЕНАНДРА ЛАОДИКЕЙСКОГО, ГИГИНА, АНТОНИНА ЛИБЕРАЛА, ДИОДОРА СИЦИЛИЙСКОГО, ВАРРОНА и прочих

³⁷ В. Б. ШКЛОВСКИЙ. Ситуация и коллизия // В. Б. ШКЛОВСКИЙ. За 60 лет: Работы о кино. М., 1985. С. 413.

антиков, и понимая, что мифография — не литературный жанр, но область знания, равным образом отразившаяся в разных текстах [ТОРШИЛОВ 1999, с. 24]. Погибший античный миф приходится реанимировать историей, исцеляя его современной догадкой.

Богиня АФИНА, именем и делом которой были освящены все постройки на Акрополе, принесла победу грекам над персами и, стало быть, окаменевшие карийские пленницы — трофей великой Афины, которой шли поклоняться к восточному фасаду Парфенона прежде всего на Панафинее. И Парфенон, божественное жилище Афины Девы, и тем более Эрехтейон, «домашнее» жилище Афины ГРАДОДЕРЖИЦЫ³⁸, последовательно раскрываются зрителю (участнику процессии) вслед за грандиозной статуей Афины ВОИТЕЛЬНИЦЫ, наконечник копья которой был виден с мыса Суний. Парфенон чуть поодаль справа от статуи — божественный *храм богини*, чуть поодаль от Парфенона по левую руку похожий на царский дворец многосложный в композиции, но небольшой по размерам Эрехтейон — *жилье богини*. Но поскольку ее служанки были живыми (аррефоры и канефоры), греки-победители вручили АФИНЕ ее трофей: карийских пленниц, служивших вечным напоминанием о победе над страшным КСЕРКСОМ, примером того, что «кто с мечом к нам придет, от меча и погибнет», или, во всяком

³⁸ Скажем, архитектура доходного дома второй половины XIX в. берет верх над формами феодальных городских дворцов и превращает их в «доходные дворцы» [ЗЕДЛЬМАЙР 2008, с. 41]. Это было бы совершенно невозможно в древней Греции, где самая форма дворца (в отличие от предшествовавшего Крита и последовавшего Рима) аннигилировалась демократическим условием экономического и общественного бытия.



Главный портик ПОСЕЙДОНА ЭРЕХФЕЯ (восточный), современное состояние, фото Ю. В. Лукомского, 2005 г.

случае, — кто, подобно Сизифу, вынужден бес­смертно и бессмысленно тащить на голове матери­альную тяжесть идеи поражения.

С другой стороны, не менее абстрактной, «фронтальная» развертка по западному фронту Акрополя: *Храм Афины и Посейдона Эрехтейон с кариатидами в профиль — статуя Афины Промехос — Парфенон с изображением спора Афины с Посейдоном на фронте* — представляет собой не что иное как *фронтальное построение сюжета*, о чем подробнее речь пойдет в другой раз³⁹.

Этот сюжет не имеет отношения непосред­ственно к кариатидам, зато имеет отношение к дре­внегреческому письму и построению античных олим­пийских од, исторических и драматических произ­ведений [Ярхо 1958; Кузнецова, Миллер 1984; Ло­сев 1996, с. 154–175; Гаспаров 1997 etc]. Эрехтейон, размещенный слева от зрителя, олицетворяет со­дружество дяди и племянницы, Посейдона, давшего соленый источник, и Афины Градодержицы, посадившей первую в Греции оливу (или маслину?),

³⁹ В этой книжке приходится оставить без внимания вопросы асиммет­ричного представления о пространстве, о соотношении правого и левого в греческой культуре, о разутой и обутой ногах, о требовании заходить в храм справа, обуваться с правой ноги, о том, что в правой руке держат копье, а в левой — щит; так же, как и при чтении пергаменных свитков: ле­вой держат, правой отматывают. Во-первых, оттого, что недостаточен ма­териал для убедительных заключений, во-вторых, пифагорейское учение о правом и левом, отпечатавшееся уже у ПЛАТОНА, выходит за рамки те­матической компетенции автора, в-третьих, существующий опыт анало­гичных исследований (например: [Видалль 2001, с. 91–112]) позволяет остав­ить этот вопрос историкам и этнографам. См. также: [Михайлов 1967, с. 58–59].

уже и поспоривших, и помирившихся. Центр отме­чен статуей Афины Воительницы, защитницы и покровительницы полиса, самой высокой точкой Афин. Стоящий справа Парфенон посвящен АФИНЕ ДЕВЕ — победительнице в споре с ПОСЕЙДОНОМ, о чем говорит фронтон, на котором расцвеченные мраморные фигуры разыгрывают застывшую сце­нку спора. Композиция завершена. Если действующими лицами в сюжете на западном фронте Пар­фенона, кроме Афины с копьем и ПОСЕЙДОНА с трезубцем, оказываются живые свидетели их судьбоносной для полиса дискуссии, то в Эрех­тейоне — результат покровительства Афины над полисом: карийские пленницы, высеченные в мраморе. То, что было вспомогательным сюжетом на западном фронте (стаффажи фронтона), стано­вится главным (побежденные) на южной стене Эрехтейона. И во всем заслуга Афины: градодер­жицы, воительницы и девы.

ВРОДЕ ЭПИЛОГА

Во-первых, на мой взгляд, надобно довериться со­общению ВИТРУВИЯ, что в кариатидах древних элли­нов следует видеть прообраз пленных кариек, а не полагаться на современные безосновательные до­гадки о кариатидах как девочках-аррефорах или девушках-канефорах, якобы окаменело участвовав­ших в Панафинейской процессии.

Во-вторых, исходя из здравого смысла и пред­ставления о продуманном ФИДИЕМ ансамблевым ре­шении Акрополя, замешенном на особенностях ви­зуального восприятия (по Ог. ШУАЗИ и В. К. МАЛЬМБЕРГУ) и на древнегреческих мифологичес­

ких сюжетах (по древним мифографам), изображение пленных карийских жен в виде мраморных кариатид является симметрически сюжетным дополнением к сюжету западного фронтона Парфенона: кариатиды олицетворяют победу Афины ПРОМАХОС над персами, тогда как стаффажи фронтона олицетворяют доверие афинян к АФИНЕ ПАРФЕНОС, победившей в споре с ПОСЕЙДОНОМ. От доверия к военачальнику до победы этого военачальника — пожалуй, не один шаг. Потому композиционной осью симметрии между миниатюрным и странным по композиции Эрехтейоном, домашним жилищем Афины ПОЛИАДЫ, и величественным и строгим по композиции Парфеноном, божественным жилищем Афины ДЕВЫ, расположена статуя Афины ПРОМАХОС — вертикальная ось афинского космоса, его веровательные крепь и твердь.

В-третьих, Эрехтейон можно рассматривать как своего рода модель афинской священной истории, поскольку в нем заключены центральные мифологические сюжеты, связанные с основанием полиса, его жизнью и обороной от врага. Дополнительное подтверждение — соседство с Эрехтейоном фундамента старого Гекатомпеда, показывающее преемственность в сознании афинян материальных свидетельств их истории.

В-четвертых, Эрехтейон можно рассматривать как модель самих Афин — полиса Афины ГРАДОДЕРЖИЦЫ, жители которого поклонялись богам, знали победы и поражения, и больше ценившие покровительство Афины, нежели негодовавшие о боевом проигрыше.

В-пятых, кариатиды Эрехтейона в последующей культурной истории (наряду с мужчинами-ат-



Кичево-гротескное прочтение образа эрехтейонской кариатиды в одном из киевских фаст-фудов, фото 2008 г.

лантами) были интерпретированы как украшение ошибочно: следует понимать эти скульптуры как назидание потомкам, а не как восхищение девственной юностью (или мужеством и силой). Эрехтейонские (как и все прочие) кариатиды — это «черное», а не «белое»; горе, а не радость; тяжесть, а не безмятежность; символ рабства, а не «свадьбы»³⁷.

В целом ответ на вопрос, «зачем кариатиды в Эрехтейоне», может быть выражен в следующих словах.

³⁷ Гипсовые скульптуры, приделанные к фасадам зданий эпохи эклектики, как правило, без «ног», но зато непременно с сосцами и воздетыми над головой руками, — дурно прочитанная античная кариатида. Говоря о кариатидах, следует элиминировать из сознания эти страшненькие гипсовые видения мещанского вкуса конца XIX — начала XX вв.

Кариатиды Эрехтейона, воплощенные образы плененных во время греко-персидских войн карийских женщин, устроены на южной стене Эрехтейона, во-первых, как созданный в назидание врагам (прошлым — персам и текущим — спартамцам) зримый символ разрушенного КСЕРКСОМ и не восстановленного ПЕРИКЛОМ Гекатомпеда; во-вторых, как архитектурная маркировка «выражения / сокрытия» выхода из святилища ПОСЕЙДОНА, который использовался для выноса неких сакральных предметов, участвовавших в афинских праздниках Плинтерии, Каллинтерии и особенно Аррефории, что были связаны с культом Афины Градодержицы, и, вероятно, в малой степени — в Панафинеях, главные события которых разворачивались на восточной площадке Акрополя и были связаны с культом Афины Девы.

К тому же, изображение пеплоса и канефор на *восточном* фризе Парфенона тоже может быть сюжетно связано скорее с празднествами Эрехтейона: возле большого алтаря Афины, между Парфеноном и Эрехтейоном.

ДВА ПОСЛЕСЛОВИЯ

Если автору удалось настолько увлечь своим предметом читателя, что тому захотелось дополнительно ознакомиться с материалом и додумать предоставленную информацию, то речь идет о безусловной творческой удаче. Именно такой удачей является написанная прекрасным живым языком книга А. А. Пучкова *«Эрехтейон и его кариатиды»*, — вот с точки зрения увлеченного читателя и хочется высказать ряд соображений.

Благодаря совершенному владению темой и изложению, сохраняющему напряженность дискуссии (разве что с несколько излишне острыми выпадами), автор втягивает читателя в поиск ответа на почти детективную загадку, причем первоначальный вопрос о семантике портика кариатид постепенно расширяется, переходя в более ёмкую проблему уникальности Эрехтейона в целом, который не укладывается ни в какие ранее предложенные схемы. Критика автором этих схем по большей части убедительна, за исключением разве что процитированного места из работы В. П. ЗУБОВА о необходимости перевода немасштабных чертежей в натуральные размеры, который не может решать всех вопросов, связанных с золотым сечением в архитектуре древности, поскольку остается возможность применения золотого сечения в самих чертежах, тем более что в качестве «идеальной пропорции» оно могло проникать в них вполне иррациональным образом.

Все дальше и дальше следуя за автором, неминуемо приходишь к выводу: портик кариатид является входом не только в святилище ПОСЕЙДОНА-ЭРЕХФЕЯ, но и в самую тайну храма Афины ГРАДОДЕРЖИЦЫ. Таким образом, семантика портика выступает в качестве подвопроса, а загадка храма — в роли основного вопроса книги. Рассмотрим эти два вопроса в их взаимосвязи.

Предложенная в защиту версии ВИТРУВИЯ аргументация оставляет слишком много поводов для сомнений. Настораживает уже то, что широко распространенная у римлян практика размещения в сакральных сооружениях изображений побежденных врагов (тот же Форум Траяна) совершенно неизвестна у греков — о существовании второго примера (Персидский портик в Лаконике) мы знаем со слов того же ВИТРУВИЯ, и поэтому он не может служить полноценным доказательством. Вполне вероятно, что римский автор проинтерпретировал факты, исходя из своей привычной культурной парадигмы, так что речь идет, конечно же, не об обмане, а о сплошь и рядом встречающейся ошибке, основанной на подходе к явлениям другой культуры с позиции собственной.

Между тем если обратится к собственно греческому материалу, искомое слово встречается нас в виде одного из эпитетов АРТЕМИДЫ — КАРИАТИДА. Одна из версий его объяснения связана все с тем же городом Карики и обрядом, при котором жрицы АРТЕМИДЫ БРАВРОНИИ (храм которой, кстати, находился на Акрополе неподалеку от Эрехтейона) надевали медвежьи шкуры. Второй вариант дает М. Нильссон (см. его: «Греческая народная религия»), переводя его как «каштанная». Безусловно, именно этот вариант является первичным — АРТЕМИДА КАРИАТИДА существовала тогда, когда никакого города Карики и в помине не было, ведь и сама АРТЕМИДА является собой «главную нимфу», связанную прежде всего с при-

родой, а не с городской культурой. Уже то, что к городу Карики отсылают три разных истории (еще одна объясняет название кор тем, что карийки считались самыми красивыми женщинами Греции) говорит о вторичности этого мотива и его появлении благодаря простой схожести звучания.

В то же время название кор Пандросеона «каштан-ными» не только не имеет разночтений, но оправдано функционально и мифично, ведь те выступают аналогом колонн, а значит, представляют собой вариацию образа Мирового Дерева. Что до более бытового контекста, мы до сих пор говорим «стройная, как тополь», и не находим в таком сближении девушки и дерева ничего странного. Столь же естественно могло быть воспринято и сравнение кор Эрехтейона с каштанами в цвету.

Впрочем, попытка опереться на название при интерпретации образа не всегда оправданна — по большей части имена, которыми мы располагаем, возникли позже называемого, и являются их вторичной интерпретацией (часто очень ценной и точной, но иногда и совершенно «из другой оперы»). Поэтому главным остается образ, а имя и тем более его объяснение может подходить настолько, насколько оно отвечает тому, что мы видим.

Что же мы видим? В 1952 году в развалинах виллы императора АДРИАНА были найдены маленькие копии кариатид Эрехтейона — левой рукой они придерживают край одежды, а в правой держат фиал — сосуд для возлияний при жертвоприношении. Трудно понять, зачем эти сосуды рабыням: версия жриц выглядит куда предпочтительнее. Тем более, что как и политика, служение божеству было привилегией свободных граждан Эллады и не воспринималось наказанием, а, поддерживая архитрав храма, кариатиды безусловно «служат АФИНЕ».

Далее, как известно, античные колонны несли свой груз с максимальной легкостью; не случайно обнесенный колоннадой храм назывался «периптер» («оперенный») — она настолько облегчала его облик, что тот птицей парил в горячем воздухе Эллады. Трудно предположить, что заменив колонны корамаи, архитектор изменил бы и основной задаче «облегчения храма» и «придавил» бы мраморные изваяния тяжким бременем. И глядя на них, нельзя не заметить, что вес, который они несут, это скорее вес корзины на голове, чем вес перекрытия. Что до высказываемых автором сомнений в оправданности интерпретации капителей как корзин, сходство безусловно налицо (ну, как еще воспринять стоящий на голове человека полусферический предмет, особенно если рядом с тобой в это время проходят женщины с ношей на головах?), и если бы художник хотел избежать такой ассоциации, он должен был приложить больше усилий для иного прочтения. Раз он этого не сделал, ассоциация с корзиной явно предполагалась.

И в этом нет ничего странного, ведь с корзиной мы встречаемся в мифе о спрятанном в ней полузмее ЭРИХТОНИИ и трех дочках полузмея КЕКРОПА, а также в ритуалах, исполняемых канефорами и аррефорами. Автор критикует версию о тождестве кариатид аррефорам, поскольку последние были девочками-подростками, тогда как кариатиды являют собой взрослых девушек или даже замужних женщин, хотя открытость их лиц (замужние женщины выходили на улицу только с закрытыми лицами) свидетельствует скорее об их свободном статусе. Но античный художник был безразличен к сиюминутному и изображал не феномен, а ноумен — например, на Фаюмских портретах люди, умершие в преклонном возрасте, изображены в рассвете сил, то есть такими, какими их дух продолжит существование в вечности.

Да и не аррефор как таковых изобразил бы скульптор, но то, что они собой представляли в рамках исполняемой роли. Исходя из названия портика в честь ПАНДРОСЫ и его расположения над могилой ее отца КЕКРОПА, естественно заключить, что аррефоры воплощали дочерей первого царя Аттики.

Но дочерей было три, между тем кариатид шесть, а аррефор, которые принимали участие в мистерии Аррефорий, скорее всего, две. Это видимое несовпадение легко разрешимо — из центрально-осевой симметрии портика вытекает членение кор на три и три, то есть мы имеем дело с удвоением как типичным приемом усиления образа. Что до двух аррефор, то они представляли жертвенную часть (двух погибших дочерей КЕКРОПА, а также, вероятно, дочерей ЭРЕХФЕЯ, принесших себя в жертву ради спасения отца — последних было четверо, но и аррефор было четыре, поскольку еще две из них занимались пеплосом ксоана АФИНЫ), а АФИНА-ПАНДРОСА присутствовала рядом в образе незримого и бессмертного начала, или же они являли собой опять-таки удвоение-усиление образа ПАНДРОСЫ, сохранившей тайну корзины.

Из незаметности входа в храм через Пандросеон автор совершенно убедительно выводит тайный характер связанных с ним церемоний — но если так, то зачем было привлекать к нему внимание, изображая на оформляющем его портике то ли рабынь, то ли красавиц-кариек? Ответ явно заключен в характере церемонии. При идентификации обряда автор убедительно отбрасывает Панатинейское шествие с участвующими в нем канефорами. Но следуя предложенной *им* логике, праздник Плинтерий также оказывается слишком публичным: автор отмечает, что тайный вход предназначался не «столько для ксоана, сколько для корзин с росой». Почему не сказать — *только* для корзин?!

Из заключенного в названии церемонии слова «роса» вряд ли можно вывести, что тайным в корзинах и было это вещество — какая же это тайна, если в нее так просто проникнуть? Скорее «роса» отсылает сразу к двум дочерям КЕКРОПА — воспитательнице змееподобного ЭРИХТОНИЯ ПАНДРОСЕ («роса» или «всевлажная») и принесенной в жертву ГЕРСЕ («роса»). Из того, что аррефоры воплощали дочерей КЕКРОПА, скорее следует, что в корзинах были заключены змеи или (и) змеиный яд, тем более, что согласно одной из реконструкций Эрехтейона (см.: М. В. ГУБАРЕВА, А. Ю. НИЗОВСКИЙ «Сто великих храмов мира») под храмом находилась пещера, со священной змеей Афины.

Эрехтейон — позднее название храма, «хранящего древнюю статую», которое очень точно передает сквозную идею всего комплекса. Именно ЭРИХТОНИЙ-ЭРЕХФЕЙ является тем, что соединяет божеств всех расположенных в храме святилищ. А именно, ПАНДРОСА — воспитательница ЭРИХТОНИЯ, ГЕФЕСТ — его отец, КЕКРОП — отец ПАНДРОСЫ, БУТ — брат (и альтер-эго) ЭРЕХФЕЯ, а ПОСЕЙДОН — его убийца. Наконец, ЭРИХТОНИЙ неотделим от образа Афины: ФИДИЕВА статуя Афины ДЕВЫ изображает ее вместе с ним, свернувшимся под ее щитом.

Да и интерпретация слова «кариатида» как «каштанная» отсылает к змею, во всех мифологиях связанного с Деревом, особенно плодовым (а греческий каштан — это фактически плодовое дерево). Мировой Змей живет или в корнях или в ветвях Мирового Дерева, а их образы переходят друг в друга. Символично, что родоначальник элевсинских глашатаев КЕРИК (которому ГЕРМЕС передал свой жезл, представляющий не что иное, как двух змей на дереве) является сыном ГЕРСЫ или ПАНДРОСЫ (а точнее, ГЕРСЫ-ПАНДРОСЫ).

Собственно, было бы странно, если бы, служа мистериальному выходу, портик так или иначе не отобразил бы

это в своей форме, ведь именно классические принципы, сложившиеся в Древней Греции, предполагают соответствие формы и содержания. Воплощай кариатиды эпизод, никак не связанный со сквозным мифом храма, портик оказался бы лишь внешней приставкой к стене. Мы аргументировано предполагаем, что портик был связан с мистериальным действием, между тем ни о каких церемониях, отмечающих победу над персами, которые включали в себя портик кариатид и Эрехтейон вообще, нам неизвестно — это безусловно говорит в пользу версии кариатид-жриц, а не рабынь. Впрочем, версия «рабынь» не так уж далека от версии «жриц», ведь жрицы выступали в роли жертв (возможно, первоначально обряд даже предполагал гибель от змеиного укуса одной из двух аррефор).

Исходя из вышеизложенного, можно предположить следующее значение портика кор: во время мистерии Аррефорий из него тайно выходила процессия, несшая две корзины со змеями, которые провели год в святилище Афины (или же в одной из корзин был собранный за год яд), которые доставлялись в подземелье возле храма АФРОДИТЫ в Садах. Там змей обменивали на новых, корзинки с которыми возвращались в Эрехтейон, а освященные змеи выпускались в этих же Садах, таким образом неся благословение всей Афинской земле (в первую очередь — пшеничным полям; не случайно культура пшеницы была введена именно ЭРЕХФЕЕМ). Таким образом, мудрость Афины и плодность Афродиты передавались земле, и восстанавливалось описанное Р. ГРЕЙВСОМ (см. его: «Мифы Древней Греции») единство трех аспектов Великой Богини: Девушки (АФИНА), Женщины (АФРОДИТА) и Старухи (ГЕЯ).

Предположим, именно это и составляло тайное содержание мистерии. Но несмотря на окутывающую ее тайну, мистерия как ритуал, затрагивающий жизнь

всего социума, не могла быть полностью исключена из его обычной жизни. Иначе говоря, для того, чтобы полноценно исполнять свою освятельную функцию, она должна была быть одновременно спрятанной и показанной, одетой и обнаженной.

Пандросеон решал именно эту задачу — включал мистерию в жизнь полиса, воплощал тайное, показывал, не выдавая. И не в этом ли состоит сущность искусства как такового? Вспомним обвинения Еврипида в том, что он в своих трагедиях выдал тайну Элевсинских мистерий. Очевидно, его вина была не в самой связи трагедии с мистерией, а в ее форме, в переступании границы, отделяющей произведение искусства от стенограммы тайного действия. Во все века художники (в широком смысле) принадлежали всевозможным тайным обществам, были жрецами и тайновидцами, не случайно уже пещерная живопись имеет мистериальный характер, отсылая нас к посвященным ритуалам каменного века.

Искусство может быть определено как форма присутствия тайного, остающегося тайным, несмотря на свое обнажение. Возможно — как единственная форма. Таким образом, загадка Эрехтейона есть загадкой самого искусства, а его уникальная парадоксальная форма — отображением свойств любого шедевра.

Что до содержания Эрехтейона, то, очевидно, он был не только храмом *древнего изваяния* Афины, но и храмом ее *древнего образа* — образа, в котором она совпадала с ПОСЕЙДОНОМ ЭРИХТОНИЕМ (СОТЯСАТЕЛЕМ). Как иначе можно «помирить» антагонистов, если не вернув их к общему знаменателю, к мифическому субстрату, в котором божества не имеют четко очерченных границ, перекрещиваясь между собой? Тожество деда ЭРИХТОНИИ и внука ЭРЕХФЕИ не есть результат случайного смещения границ, но является ключом для понимания образа

в целом — хтонический змей ЭРИХТОНИЙ-ЭРЕХФЕЙ воплощает *тождество* как таковое. Он тождествен не только такому же, как сам, полузмею Кекропу и своему брату Буту, но и ПОСЕЙДОМУ (не случайно их жертвенники совмещались), хромому кузнецу ГЕФЕСТУ (как и ПОСЕЙДОН, отвечающему за землетрясения), дочерям КЕКРОПА и АФИНЫ (один из древнейших эпитетов которой — «пестрая змея»), даже ЗЕВСУ ВЫШНЕМУ, жертвенник которого, согласно ПАВСАНИЮ, располагался перед входом в храм.

И это единство составляет главную тайну, мистирию мистерий — это к ней отсылает нас экстерьер Эрехтейона как Единство Максимально Разного. Именно благодаря причастности к этой области тождества всех вещей, произведения искусства оказываются способными переживать своих авторов и входить во все новые контексты — словно меняющая кожу змея, они владеют тайной не только вечного обновления, но и перехода в другое; не об этом ли мы тогда говорим: «войти в чужую шкуру»? Не отсюда ли появился и мотив переодетых в медвежьи шкуры жриц?

Так значит, ВИТРУВИЙ и поддержавший его в этом А. А. ПУЧКОВ однозначно ошибаются, связывая образы кариатид с рабынями-карийками? Отнюдь. Подобно человеку, его автору и зрителю, произведение искусства может быть рассмотрено как соединение трех составляющих: «одежды», «тела» и «души».

«Одежда» представляет собой наиболее внешний, идеологический аспект произведения, меняющийся в зависимости от злобы дня. Вполне вероятно, что в какой-то из исторических периодов кариатиды были нагружены тем идеологическим содержанием, которое принудило видеть в них обращенных в рабство жен карийцев, сотрудничавших с персами: если не во время его создания,

то в римскую эпоху такое звучание вполне могло оказаться нужным для поднятия духа покоренных империей греков.

«Тело» произведения не столь изменчиво, как «одежда», но столь же конечно. В данном случае «тело» Пандросеона связано с мистерией Аррефорий, проводимой в конкретный период времени и исчезнувшей вместе с самой классической Грецией.

Наконец, «душа» произведения представляет собой то немеркнущее бессмертное начало, которое продолжает сиять, несмотря на гибель породившей его культуры. «Душа» Эрехтейона являет тайну единства всего сущего, делающего каждого из нас причастным всему миру в его настоящем, прошлом и будущем. Безусловно, книга А. А. Пучкова является прекрасным «путеводителем» для тех, кто захочет прикоснуться к душе «блестящего чертога Эрехфея» (ГОМЕР), за что остается горячо благодарить автора.

Андрей ЛЫСЕНКО
г. Львов

Андрей Александрович Пучков уже в который раз радуется читателя изданием, посвященным неувыдающему образу античности. Архитектуроведческие и культурологические публикации Автора, в которых воскресает Древняя Эллада и Рим, явление тем более отрадное в связи со скудностью научной литературы на эту тематику в современной Украине. Безусловная «живость» изложения, стройная и продуманная до мельчайших деталей концепция — это лишь небольшая часть достоинств, присущих книге. Наличие письменного источника обязывает исследователя уделить ему особенное внимание, и лишь потом оценивать памятник исходя из эстетических критериев.

Эти, а также другие сильные стороны книги, — уверен — оценят читатели.

Вместе с тем некоторые положения, высказанные уважаемым Автором, позволяют вступить с ним в дискуссию.

Обрисовывая разницу между пифагорейским и ионийским мировоззрениями, А. А. Пучков сравнивает, по сути, мировоззрения ПАРМЕНИДА (и его последователей) и ГЕРАКЛИТА (и иже с ним софистов). Однако, пифагорейская школа не признавала абсолютного единства, наоборот для ПИФАГОРА первым числом было именно «два».

Изображения плененных/побежденных врагов в сакральных ансамблях, как правило практиковалось римлянами, но не греками (в том числе классического периода). Если Автору известны такие примеры, то следовало бы их привести, ведь Персидский портик в Лаконике сложно принять во внимание: это лишь памятный знак, а не сакральное сооружение. К тому же, о том, что потолок поддерживают персы, знаем только от ВИТРУВИЯ (почему ПАВСАНИЙ не повторил утверждения предшественника?). В таком случае кариатиды Пандросеона — исключение. Однако, почему же они столь особенны, отчего такая новация в истории древнегреческой архитектуры проявилась один лишь раз?

Исходя из этого — нельзя ли объяснить утверждение ВИТРУВИЯ проекцией римских реалий на греческую почву, то есть субъективизмом интерпретаций? И при случае ли грекам включение истории в свой сакрум? Скорее, это приличествует ветхозаветному ЯХВЕ, нежели ЗЕВСУ.

К тому же, если кариатиды являются предостережением для потенциальных врагов, более логичным кажется предположить, что они должны бы стоять где-то на виду

(например, вблизи границ города, при входе в него), а не «прятаться» в незаметном месте.

Убежден, новая книга Андрея Александровича поднимет дискуссию о величайшем памятнике античной «архитектурной поэтики» на качественно новый уровень.

Олег ФАЙДА
г. Львов

БИБЛИОГРАФИЯ

- АГАПОВ 1969. — АГАПОВ Б. Н. Эрехтейон // Москва. 1969. № 9. С. 9–51.
- АЛПАТОВ 1994. — АЛПАТОВ М. В. Воспоминания. М.: Искусство, 1994. 256 с.
- АНТОНОВ 1993. — АНТОНОВ В. А. Історія соціального розвитку, мистецтва та архітектури: Стародавня Греція. Київ: ІСДО, 1993. 156 с.
- Архитектура 1940. — Архитектура античного мира: Материалы и документы по истории архитектуры / Сост. В. П. Зубов, Ф. А. ПЕТРОВСКИЙ. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1940. VIII, 520 с.
- БАРБАРО 1938. — БАРБАРО Д. Десять книг об архитектуре Витрувия... / Пер. с итал. А. И. ВЕНЕДИКТОВА, В. П. ЗУБОВА, Ф. А. ПЕТРОВСКОГО; Вступ. ст. и прим. В. П. ЗУБОВА; Под ред. А. Г. ГАБРИЧЕВСКОГО. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1938. 480 с.
- БЕРД 2007. — БЕРД М. Парфенон. М.: Эксмо; СПб: Мидгард, 2007. 224 с.
- БРУНОВ 1935. — БРУНОВ Н. И. Очерки по истории архитектуры: В 3 т. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 2. Греция. Рим. Византия. 624 с.
- БРУНОВ 1973. — БРУНОВ Н. И. Памятники Афинского акрополя: Парфенон и Эрехтейон. М.: Искусство, 1973. 174 с.
- БУЛАТОВ 1988. — БУЛАТОВ М. С. Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV вв. (Ист.-теор. исслед.). Изд. 2-е, исправ. и доп. М.: Наука, 1988. 364 с.
- ВЕЙСМАН 1899. — ВЕЙСМАН А. Д. Греческо-русский словарь. Изд. 5-е. СПб: Изд. автора, 1899. 1372 стб.
- ВИА 1949. — Всеобщая история архитектуры. Т. 2. Ч. 1. Архи-

тектура древней Греции / Под общ. ред. В. Д. Блаватского, В. Ф. Маркузона, Б. П. Михайлова, В. Н. Сарабьянова, Е. Г. Чернова. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1949. 542 с.: 160 л. табл.

ВИА 1973. — Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М.: Стройиздат, 1973. Т. 2. Архитектура античного мира. 712 с.

ВИДАЛЬ 2001. — *ВИДАЛЬ-НАКЭ П.* Черный охотник: Формы мышления и формы общества в греческом мире / Пер. с фр. М.: Ладомир, 2001. 420 с.

ВОЩИНИНА 1962. — *ВОЩИНИНА А. И.* Античное искусство: Ист. очерк. М.: Изд-во АХ СССР, 1962. 396 с.

ГАСПАРОВ 1997. — *ГАСПАРОВ М. А.* Неполнота и симметрия в «Истории» Геродота // *ГАСПАРОВ М. А.* Избранные труды: В 3 т. М.: Языки русск. культуры, 1997. Т. 1. С. 483–489.

ГЕЙНЕС, ФОРМАН 1958. — *HAUNES D. E. L., FORMAN W.* Der Parthenonfries. Prag: Artia, 1958. 80 S.

ДВОРЕЦКИЙ 2000. — *ДВОРЕЦКИЙ И. Х.* Латинско-русский словарь. 6-е изд., стереотип. М.: Рус. яз., 2000. 846 с.

ЖЕБЕЛЁВ 1939. — *ЖЕБЕЛЁВ С. А.* Парфенон в «Парфеноне» (К истории культа Афины Девы) // Вестник древней истории. 1939. № 2. С. 47–56.

ЗЕДАЛЬМАЙР 2008. — *ЗЕДАЛЬМАЙР Х.* Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / Пер. с нем., вступит. слово и коммент. С. С. Ванеяна. М.: Изд. дом «Территория будущего»; Прогресс–Традиция, 2008. 640 с.

ЗУБОВ 1956. — *ЗУБОВ В. П.* К вопросу о роли чертежей в строительной практике средневековья // Труды Института истории естествознания и техники АН СССР. М., 1956. Т. 7. С. 233–250.

История 1935. — История архитектуры в избранных отрывках / Сост. М. В. Алпатов, Д. Е. Аркин, Н. И. Брунов. М.: Изд-во Всесоюз. акад. архит., 1935. 592 с.

ЙЕППЕСЕН 1987. — *JEPPESSEN Kr.* The Theory of the Alternative Erechtion: Premies, Definition, and Implications. Aarhus: Aarhus Univ. Press, 1987. 112 p.

КОЛПИНСКИЙ 1937. — *КОЛПИНСКИЙ Ю. Д.* Искусство Греции эпохи расцвета. [М.]: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1937. 152 с.

КУЗНЕЦОВ 2000. — *КУЗНЕЦОВ В. Д.* Организация общественного строительства в древней Греции / Ин-т археологии РАН.

М.: Языки русск. культуры, 2000. 536 с. (Сер.: «Studia Historica») Кузнецова, Миллер 1984. — *КУЗНЕЦОВА Т. И., МИЛЛЕР Т. А.* Античная эпическая историография: Геродот и Тит Ливий / Отв. ред. М. А. Гаспаров. М.: Наука, 1984. 216 с.

ЛАТЫШЕВ 1997. — *ЛАТЫШЕВ В. В.* Очерк греческих древностей: Богослужбные и сценические древности / Общ. ред. Э. Д. Фролова. СПб: Алетейя, 1997. 320 с.

ЛОСЕВ 1975. — *ЛОСЕВ А. Ф.* История античной эстетики: АРИСТОТЕЛЬ и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. 776 с.

ЛОСЕВ 1979. — *ЛОСЕВ А. Ф.* История античной эстетики: Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. 816 с.

ЛОСЕВ 1996. — *ЛОСЕВ А. Ф.* ГОМЕР. М.: Мол. Гв., 1996. 400 с.
МАЛЬМБЕРГ 1915. — *МАЛЬМБЕРГ В. К.* Музей изящных искусств Императора Александра III в Москве. I. Угол Парфенона и портик с кариадами // Экскурсионный вестник: Культурно-исторический журнал для семьи и школы / Под ред. С. И. Гинтовта и И. Н. Бороздина. М., 1915. Кн. 2. С. 51–62.

МАРИНОВИЧ, КОШЕЛЕНКО 2000. — *МАРИНОВИЧ А. П., КОШЕЛЕНКО Г. А.* Судьба Парфенона / Ин-т археологии РАН; Ин-т всеобщ. истории РАН. М.: Языки русск. культуры, 2000. 352 с.

МИХАЙЛОВ 1967. — *МИХАЙЛОВ Б. П.* Витрувий и Эллада: Основы античной теории архитектуры. М.: Изд-во л-ры по стр-ву, 1967. 280 с.

МИХАЛОВСКИЙ 1949. — *МИХАЛОВСКИЙ И. Б.* Архитектурные формы античности. 4-е изд. М.: Изд. Всесоюз. акад. архит., 1949. 248 с.

ПАВЛУЦКИЙ 1890. — *ПАВЛУЦКИЙ Г. Г.* Фидий. Киев: Тип. Императорского Университета св. Владимира, 1890. 4, 79 с.

ПИОТРОВСКИЙ 1997. — *ПИОТРОВСКИЙ Б. Б.* Путевые заметки. СПб: Славия, 1997. 312 с.

ПЛИНИЙ Ст. 1994. — *ПЛИНИЙ СТАРШИЙ.* Естествознание. Об искусстве / Пер. с лат., предисл. и прим. Г. А. Тароняна. М.: Ладомир, 1994. 942 с.

ПУЧКОВ 1998. — *ПУЧКОВ А. А.* Парадокс античности: Принцип художественно-пластической телесности античной архитектуры. Киев: НИИТИАГ, 1998. 408 с.

ПУЧКОВ 2006. — *ПУЧКОВ А. А.* Стратиграфические слои Пар-

фенона // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні / Акад. мис-в України. Ін-т проблем сучасн. мис-ва. Київ: Вид. дім А+С, 2006. Вип. 2. С. 152–160.

Ривкин 1972. — Ривкин Б. И. Малая история искусств: Античное искусство / Под общ. ред. Н. А. Сидоровой. Dresden: Veb Verlag der Kuenst; М.: Искусство, 1972. 360 с.

Соколов 1968. — Соколов Г. И. Акрополь в Афинах. М.: Просвещение, 1968. 112 с.

Торшилов 1999. — Торшилов Д. О. Античная мифография: Мифы и единство действия. СПб: Алетейя, 1999. 428 с.

ФРЕЙДЕНБЕРГ 1998. — ФРЕЙДЕНБЕРГ О. М. Миф и литература древности / Сост., подгот. текстов, коммент. и послесл. Н. В. Брагинской; Отв. ред. Е. М. Мелетинский. 2-е изд., исправ. и доп. М.: Изд. фирма «Вост. л-ра» РАН, 1998. 800 с.

Цирес 1940. — Цирес А. Г. Архитектура Колизея. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1940. 24 с.: XLII табл.

Цирес 1946. — Цирес А. Г. Искусство архитектуры. М.: Изд-во Акад. архит. СССР, 1946. 276 с.

ШЕВЕЛЕВ 1986. — ШЕВЕЛЕВ И. Ш. Принцип пропорции: О формообразовании в природе, мерной трости древнего зодчего, архитектурном образе, двойном квадрате и взаимопроникающих подобиях. М.: Стройиздат, 1986. 200 с.

Шуази 2005. — Шуази Ог. История архитектуры: В 2 т. / Пер. с фр. Изд. 4-е. М.: Изд-во В. Шевчук, 2005. Т. 1. Под общ. ред. А. А. Сидорова. 576 с.

Шубович 1999. — Шубович С. А. Архитектурная композиция в свете мифопоэтики. Харьков: РИП «Оригинал», 1999. 638 с.

Яйленко 2001. — Яйленко В. П., Яйленко Е. В. От Иктина до Беллини: Из истории античного и ренессансного искусства (Материалы к курсу «История искусств»). М.: Изд. Моск. гос. горного ин-та, 2001. 206 с.

Ярхо 1958. — Ярхо В. Н. Эсхил. М.: ГИХЛ, 1958. 286 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Об идио-номографическом методе	5
Витрувий, кариакиды и Эрехтейон	9
Эрехтейон в преданиях	25
Эрехтейон в истории	31
Эрехтейон в строительных отчетах и надписях	38
Современные исследователи об Эрехтейоне и кариакидах	41
Эрехтейон в финских сакральных празднествах	59
Формологические особенности Эрехтейона	62
Наша гипотеза	69
Вроде эпилога	85
А. Лысенко, О. Файда. Два послесловия	89
Библиография	101

Наукове видання

НЕКОТОРЫЕ ИНЫЕ КНИГИ АВТОРА

АНДРІЙ ОЛЕКСАНДРОВИЧ ПУЧКОВ

ЕРЕХТЕЙОН І ЙОГО КАРІАТИДИ
ІДІО-НОМОГРАФІЧНИЙ ЕТЮД

Російською мовою

Видання здійснене за фінансової підтримки
академіка архітектури Миколи Мефодійовича Дьоміна

Фото на фронтиспісі І. Б. Нечволодова, 2002 р.
Фото на четвертій сторінці обкладинки О. С. Червінського, 2008 р.

Головний редактор «Видавничого дому А+С» — Б. А. Єрофалов
Літературна редакція — С. В. Сімакова
Верстка, препринт — О. С. Червінський
Коректура — В. В. Святогорова

Здано до складання 10.VI.2008. Підписано до друку 10.IX.2008.
Формат 70 x 90 1/32. Папір офс. Спосіб друку офс. Гарнітура «Мысль».
Ум. друк. арк. 4,0. Обл.-вид. арк. 3,75. Наклад 200 прим. Вид. № 40. Зам. № 8-....

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України
01133, Київ, вул. Щорса, 18. *Свідоцтво ДК № 1186 від 29.XII.2002*

ТОВ «Видавничий дім А+С»
04071, Київ, вул. Лук'янівська, 63, оф. 97. *Свідоцтво ДК № 2270 від 25.VIII.2005*

Видруковано у ТОВ Друкарні «Бізнесполіграф»
02094, Київ, вул. Віскозна, 8, тел. 503-0045

Printed in Ukraine



... а а б в а а л л л и л е -
б: . б б и л е л а e o a e e ° l l l
e ° б e e e / ~ . . ~ o ~ . * l :



... e l a l: ~ l l i a -
° a l a e o ° a a l l o i l e б.
* l : ~ ~ ~ ^, 1998. 408 a.



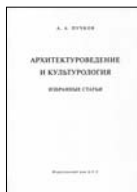
... l° l l a a a , l° l i l e -
a e e ~ . . . * l : " ° a e e o
. . , 2000. 54 a (. e l l a i l e -
l : ~ ° , l a ° , ~ ° l . . 1)



... , . . . l a : " l a l l l -
e l l l l l l a l e l - a e l l . " . 2 - , l a -
l . l . ~ e : ° o , 2004. 478 a (l l -
l o a e e l a ° l e . " a e ° l / - e ° :
^ . ^ , ~ ~ ~ , . . ~ ~ ~ , . . ~ ~ ~ . l
)



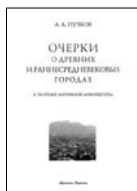
Городской дизайн: теория и практика. М.: Стройиздат, 2003. 200 с. ISBN 5-7038-0111-1.



Архитектуроведение и культурология. М.: Стройиздат, 2005. 680 с. ISBN 5-7038-0111-1.



Города. М.: Стройиздат, 2005. 280 с. ISBN 5-7038-0111-1.



Очерки о древних градостроительных городах. М.: Стройиздат, 2006. 348 с. ISBN 5-7038-0111-1.



Архитектурно-культурологические очерки. М.: Стройиздат, 2008. 176 с. ISBN 5-7038-0111-1.